

EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL BİLİMLER ANABİLİMDALI

TANBÜRÎ CEMİL BEY  
ve  
"REHBER-İ MÛSİKÎ"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan  
M.Hakan CEVHER

36362

Yöneten  
Yrd. Doç. Fatma GÖKDEL

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İzmir-1992

## **TEŞEKKÜR**

**Bu çalışmamda bana sabırla yardımlarını esirgemeyen; Sayın Hocam Onur AKDOĞU'ya, Sayın Hocam Ali Rıza Avnî TINAZ'a, Sayın Dr. Fares HARİRİ'ye, babam Sayın A.Rami CEVHER'e, sevgili eşim Dr. Demet CEVHER'e, Sayın Yavuz AKALIN'a, cân dostum Sayın Zafer ÇELİKÖZ'e ve tez yönetmenim Sayın Yrd. Doç. Fatma GÖKDEL'e en içten saygı ve teşekkürlerimi sunarım.**

**M.Hakan CEVHER**

## ÖNSÖZ

Türk müziğinin geçmiş dönemlerinde yazılmış ve Osmanlıca olarak basılmış bir çok kıymetli eser bugün, kütüphanelerin tozlu raflarında günümüz yazısına çevrilerek gelecek nesillere aktarılmak üzere, araştırmacıları beklemektedir.

Bu mantıkla, eskiden beri Osmanlıca yazıp okumaya olan merakım ve kıymetli hocam Onur AKDOĞU'nun da teşvikleriyle, Tanbûrî Cemîl Beyin "Rehber-i Mûsıkî" isimli kitabını günümüz yazısına çevirmek ve yorumlamayı , Yüksek Lisans bitirme tezi olarak hazırlamaya çalıştım.

Gerçekten dünya çapında ün yapmış böyle büyük bir icrâcının, yazarlık yönünü de tanıma olanağı bulduğum bu çalışmamın Türk müziği okurlarına yararlı olmasını diliyorum

5.Nisan.1992  
M. Hakan CEVHER

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	II
ÖNSÖZ .....	III

### I. BÖLÜM

A. Tanbûrî Cemîl Beyin kısa yaşamı .....	2
B. "Rehber-i Mûsikî" çeviriyazımı.....	3

### II. BÖLÜM

A. YORUM	
1. Biçim.....	87
2. İçerik.....	88
3. Sonuç.....	96

### III. BÖLÜM

A. Öğretim Dizini.....	97
B. Nota Dizini.....	98
C. Makam Dizini.....	100
D. Uşûl Dizini.....	102
E. Özet.....	103
F. Özgeçmiş.....	105

### IV. BÖLÜM

A. EKLER.....	106
B. KAYNAKÇA.....	148

## KISA YAŞAMI (\*)

Tanbûrî Cemîl Bey, 9.5.1871'de, İstanbul'da, Molla Güranî'de doğdu. Babası Mehmet Tevfik Bey (1836-1874), annesi Zihniyâr Hanımdır.

Üç yaşında babasını kaybetti. İlk, orta eğitimini amcası Refik Beyin yardımlarıyla tamamladı. Taşınmış olduğu amcasının konağında Fransızca öğrendi. Önce keman, sonra kanun ve diğer sazları da çalmayı deneyen Cemîl Bey, en çok tanbûr sazı ile yakından ilgilendi. Aleksan'dan Hamparsum ve batı notasını öğrendi. Orta eğitimi olan Rüştîye'den sonra İdadîye gitti. Bir yıl Mekteb-i Mülkiye-i Şâhane'ye devam ettikten sonra bıraktı.

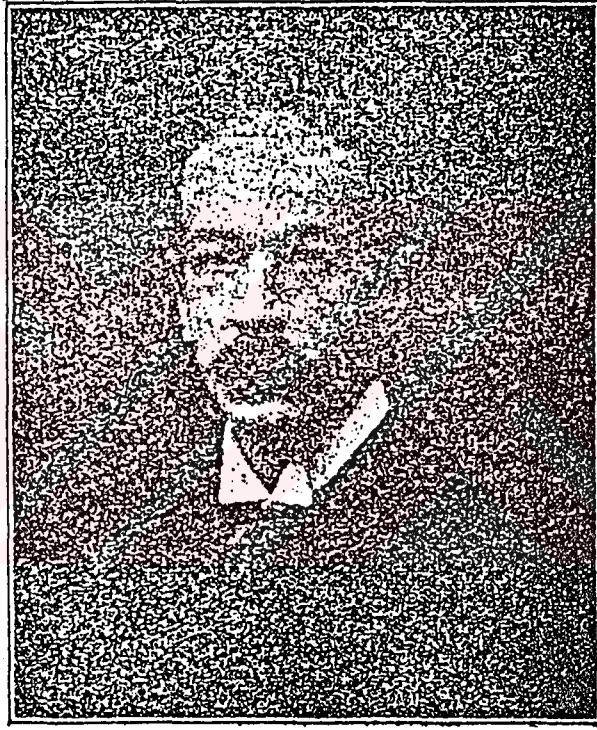
Bu arada içki ile sürecek olan talihsiz beraberliğine de başlamış oldu. Çeşitli yerlerde; konaklarda, saraylarda, tanbûru ile bir çok konserler veren Cemîl Bey, pek çok büyük besteci ve devlet adamlarının övgülerini aldı.

Kendi tanbûru ile çaldığı çeşitli taksîmler ve eserleri içeren plaklarının yanında, bir çok söz ve saz eserleri besteleyen Cemîl Bey, 4.8.1916 tarihinde yakalandığı verem hastalığı nedeniyle 45 yaşındayken hayata gözlerini kapadı.

---

\*Tanbûrî Cemîl Beyin yaşamı, eserleri hakkında geniş bilgi için "Bkz: Onur AKDOĞU, Türk Müziği Bibliyografyası, İzmir, 1990

# REHBER-İ MÛSİKÎ



Müellifi

**Merhûm Tanbûrî Cemîl Bey**

Tab'ı ve nâşiri Kutmânizâde Şamlı İskender

İkinci tab'ı 1341

Birinci tab'ı 1318

Telefon: İstanbul 1836

İstanbul Beyazıt'ta sâbık mâliye karşısında numara 18

Evkaf matbaası

## REHBER-İ MÛSİKÎ

Müellifi  
Merhûm Tanbûri Cemîl Bey

Birinci tâb'ı: 1318  
İkinci tâb'ı: 1341

Hakk-ı te'lîfi mahfûzdur. Mes'ud Cemîl mühr veya  
imzâsını taşımayan nüshalar sahtedir.

Tâb'ı ve nâşiri  
Kutmânizâde Şamlı İskender  
İstanbul, Beyazıt 'ta sâbık mâliye karşısında  
Numara 18  
Telefon: 1836

Mûsikî, sanayî-i nefîseden bir tanesidir ve bütün eşgâl-i san'atkâra, ne gibi mûsikîde, herşeyden evvel, rûhun enfesî bir ifâdesi ve bütün derûni hislerimizin, arzularımızın sunûh ve sudûrî, rûhumuzun tecellîsidir. İkinci derecede, san'atkarın yine kendisinden münbais olan bir mevzua ait ve nağmelerden mütehasıl bir "terkîb ve teşkîl" dir ki, nağmelerin bu sûretle tereküb ve teşekkülü, bizzât san'atkara ve bize zevk-i bedî' temîn eder.

Ancak üçüncü derecede bir mevzû'yu hâricinin taklîd ve temsîli olabilir. Ma'mâfih bu raddede resimde ve heykeltraşta olduğu gibi doğrudan doğruya tam bir taklîd-i mutasavver değildir. Herhangi bir taklîd ve temsilde mûsikîşinâş mutlaka enfes olmak mecbûriyyetindedir ve mûsikîşinâşların bu gibi taklîd-i temsîli eserlerini anlamak için de onun kullandığı enfes-i vesâti araştırmak, onun şahsiyyet ve husûsiyyetinin çerçevesinden bakmak lâzımdır. Nasıl bir tablo veya bir heykel, kabîl-i rû'yet olan bir takım hatlar ve renklerle meselâ; bir insana çehresini aslının tamamıyla aynı olarak taklîd ve temsîl edebilirse, mûsikîde de, bil'akis resim ve heykeltraş gibi temsîli san'atlar için, gayri kabîl-i temsîl olan başka bir şeyin, "rûhun" tercümânı olmak kabîliyyeti mevcuttur ki, bu vâsitâ-i tercüme de, ses ve nağmeden ibarettir. Ya'ni mûsikîde esas olan unsur ve malzeme "ses"dir.

O halde sesin mâhiyet ve evsâfını tedkîk edelim.

Vukû'unu kuvve-i samiamızla idrâk ettiğimiz her hâdise-i hekîme "ses"tir.

Ses, bir cism-i mutasavvıtın ihtizâzından husûle gelerek hava veya sâir elastikî cisimler vâsıtasıyla kulağımıza intikal eder. Sem'imiz üzerindeki te'sîrleri i'tibareyle sesleri başlıca "savt-ı mûsikî" ile "gürültü, gamgame" arasındaki fark şeklinde işitiriz. Samiamızda savt-ı mûsikî hissi, cism-i mutasavvıtın ancak muntazam ve devr-i periodigue ihtizâzâtından husûle gelir.

Gayri muntazam ve gayri devri ihtizâzlar ise samiada "gürültü" hissi tevlid eder. Mesela; rüzgarın uğultu ve fısıltısı, dalgaların çırpıntısı, bir arabanın tekerleklerinin yuvarlanması ve ilâh. gibi sesler gürültüdür. Savt-ı mûsikî nev'inden olan sesler ise, ale-l umûm âlât-ı mûsikîyyeden çıkan seslerdir. Sesi, ale-l itlâk böylece iki nev'ie ayırdıktan sonra, burada bizce matlûb ve makbûl olan, sesi, ya'ni savt-ı mûsikîyi nazar-ı dikkate alalım ve onuda yine samiamızdaki muhtelif te'sîrlere göre tefrîk edelim. Bu te'sîrlere göre savt-ı mûsikînin şu üç sengini tefrîk edebiliriz.

1. Şiddet
2. İrtifa'
3. Tinnit

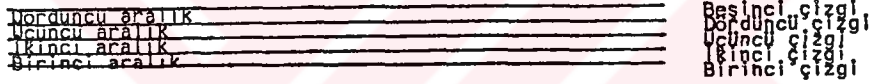
Sesin şiddeti: Onun işitilebilmek kabîliyyetinin azlığı veya çokluğu, ya'ni sadece hızlılığı, yavaşlığıdır ki; savt-ı mûsikîyi husûle getirir.



İhtizâzâtın " vüs'ati" ile mebsûten mütenâsibtir. Sesin irtifa'ı: Onun , uzv-u sem'imiz üzerindeki kaba veya nazik te'sîrine ıtlâk olunur. Ya'ni, bu da kısaca sesin inceliği kalınlığıdır ki ve buda ihtizâzâtın "sür'ati" ile mebsûten mütenâsibtir.

Sesin tınneti: İse, hepsi birden aynı sesi çıkararak muhtelif-ül cins mûsıkî âlât-larının, meselâ; bir keman, bir flüt, bir klarinet ve bir de insan sesinin birbirine nazaran mevcûd olan farkına denilir ki; bu fark ihtizâzın vüs'at ve sür'atinin aynı olmasına rağmen, her alat-ı mûsıkînin ma'mûl olduğu tahta , bakır, nikel ve sâire gibi maddelere göre "şekli" nin başka türlü olmasından münbaistir. Bu muhtelif şekildeki ihtizâzlar, savt-ı mûsıkînin " tınnet" dediğimiz farkını tevlîd eder. Bu babdaki tafsîlat nazariyat-ı mûsıkîden bahis bir kitaptan ziyâde, akustik sahasına ait olduğu için terk ederek yalnız şöylece muhtasîran îzâh ile iktifa' edeceğiz. Şimdi, şark olsun garb olsun her nev'i mûsıkîde, unsûr'u esâsiyenin, yukarıda akustik nokta-i nazardan evsâfını gösterdiğimiz savt-ı mûsıkî olduğunu bir daha tekrar edelim. Bu esvât-ı mûsıkîye, mûsıkî lisanının kelimeleri mesâbesindedir. Bu kelimelerle mûsıkîşinaş, âsâr-ı san'atını vücûda getirir ve âsârı, tıpkı lisan-ı tekellüm gibi yazar. Mûsıkî eserlerini yazmak için, çok eski zamanlarda îcad edilmiş olan muhtelif kavimlerin notaları vardır. Mesela; Çinlilerin, Hintlilerin ve Yunanlıların oldukça müteakmil notaları olduğu gibi, biz Türklerin de Avrupa'da onuncu asrın nihâyeti ile onbirinci asrın ibtidâlarında îcadını müteakib inkişaf etmiş ve bugünkü mükemmel şeklini bulmuştur.

Bu notada sesler, beş müvâzi çizgiden mürekkebe ve "porte" denilen satırın çizgileri ve çizgi aralığı yazılır.



Notaların porte üzerindeki mevkîleri, delâlet ettikleri seslerin irtifa'larını vâz-ı cümle aşağıdan yukarı, pestten tize doğru yükselen sesleri, bil'akis yukarıdan aşağıya tizden pese doğru inen sesleri gösterirler.



Bizim mûsikîmizde ve Avrupa mûsikîsinde yedi tane aslî ses vardır ki; Frenkçe ve Türkçe isimleriyle şöyledir.

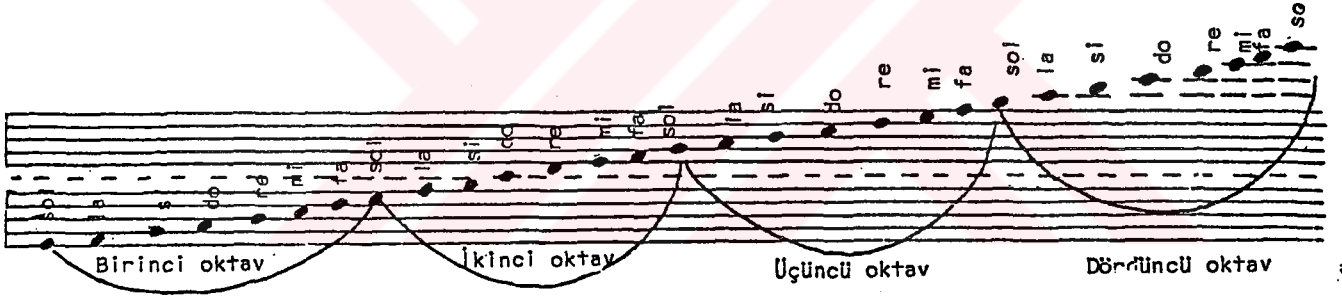
Do Re Mi Fa Sol La Si  
Çargâh Yegâh Aşîran Acem Râst Dügâh Segâh

Bu sesler kalından inceye inceden kalına , bir merdivenin basamakları gibi birbirini ta'kîb ettiği için, bunların teşkil ettiği sıraya "skala"\* yâhud "gam" derler. Bu merdiveni teşkil eden yedi sesi herhangi birisinden başlayarak sıra ile terennüm ve icrâ edersek, yedincisinden sonra gelecek olan sekizinci notanın, birinciye gâyet meşâbe olduğunu görürüz. Onun için bu sekizinci ses dahî, mebde-i ittihâz ettiğimiz notanın isimini veririz. Meselâ "do"dan başlamışsak;



1 2 3 4 5 6 7 8  
Do Re Mi Fa Sol La Si Do sûretinde sekizincisi yine "do" olur. Kezâ, meselâ fa'dan başlamışsak;

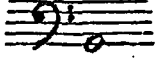
1 2 3 4 5 6 7 8  
Fa Sol La Si Do Re Mi Fa sûretinde sekizincisi yine "fa" olur ve bunu ta'kîben diğerleri yine tekerrür eder. Sekiz sestem müteşekkîl olan böyle bir sıraya "oktav" derler.\*\* Garb mûsikîsinde, müsta'mel olan en ince v e en kalın sesler yedi oktav içinde muhtevîdir ki; bu yedi oktav ba'zen âlât-ı mûsikîyyede, meselâ, piyanoda tamamiyle mevcûttur.

Bizim mûsikîmizde, müsta'mel olan sesler ise, ancak dört oktav teşkil ederler. Bu dört oktavın ihtivâ ettiği sesler, birbirine mutavassıt bir hat ile merbût iki porte içinde şu sûretle yazılır:



Garb âsâr-ı mûsikîsinin notaları yazılırken, luzûmuna göre, ba'zen bu iki portenin ikisi de müsta'meldir. Ba'zen de yalnız bir tanesi kullanılır ve iki porteyi birbirinden tefrîk için, bi-

rinci portenin baş tarafına sol yâhud keman anahtarı denilen şu  işâret ve ikinci portenin baş tarafına fa yâhud baso anahtarı denilen  şu işâret konur.

Ma'mâfih bizim mûsikîmizde; tanbûr, santur, nay gibi şu  sol sesini veya buna yakın bir nisbette, daha az pest olan sesleri çıkaran, âlât-ı mûsikîyyemizin mevcûd olmasına rağmen, münhâsıran sol anahtarıyla yazılan ve mutavassıt ve en ince seslere mahsûs olan ikinci porte kullanılmaktadır. Tanbûrî ve nayzenler, âlât-ı mûsikîyyelerinin yapılışı icâbı olarak sol anahtarıyla yazılmış olan nisbette, daha yüksek notaları bir oktav pest çalarlar.

\*Scala, İtalyanca merdiven demektir.

\*\*"oktav" kelimesi eski Yunanca'dan ma'hûz ve "sekizli" demek olan bir kelimedir. Türkçe'ye vaktiyle "zü'l-küll" diye tercüme edilmişse de, esâsen beynelmîl bir mâhiyeti olan "oktav" kelimesi elbette buna müreccettir.

Meselâ; sol anahtarıyla



şeklinde yazılmış notalar sanki fa anahtarıyla

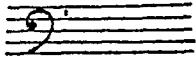
suretinde yazılmış gibi çalınır. Esâsen garb mûsikîsi gibi çok sesli ve armonili olma-

yan mûsikîmiz için böyle muhtelif anahtarlar ve porteler isti'mâli luzûmu yoktur. Sol ve fa anahtar-

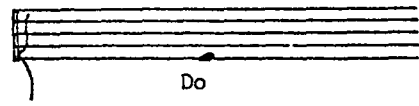
arından ma'dâ, garb mûsikîsinde müsta'mel ve muhtelif irtifâ'daki insan seslerine mahsûs, üç türlü (do) anahtarı vardır. Bunların buldukları çizgi sol anahtarıyla şu şekilde ve fa anahtarıyla şu şekilde yazılan (do) notası itibâr edilir.



şekilde ve fa



şekilde yazılan (do) notası itibâr edilir.



Do

Soprâno anahtarı

(İnce sesli mugannîyelere mahsûs)  
(Birinci çizgi "do" notasıdır)

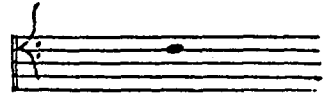


Do

Alto Anahtarı

(Kalınca sesli mugannîyelere ve bazı âlât-ı mûsikîyyeye mahsûs) ve bazı âlât-ı mûsikîyyeye mahsûs)

(Üçüncü çizgi "do" notasıdır)



Do

Tenor Anahtarı

(Yüksek sesli mugannîyelere ve bazı âlât-ı mûsikîyyeye mahsûs)

(Dördüncü çizgi "do" notasıdır)

notasıdır)

Dediğimiz gibi, sol anahtarından ve birinci porteden ma'dâ, bundan bu anahtarlar bizim mûsikîmiz için bîluzûmdur ve kullanılmamaktadır. Şimdi, mûsikîmizde kullanılan aslî sesle-

cümlesini, sol anahtarıyla bir arada ve Türkçe isimleriyle beraber yazalım:

Sol (Kaba Rast)  
La (Kaba Dügâh)  
Si (Kaba Segâh)  
Do (Kaba Çargâh)  
Re (Yegâh)  
Mi (Hüseynî Aşîrân)  
Fa (Acemaşîran)  
Sol (Rast)  
La (Dügâh)  
Si (Segâh)  
Do (Çargâh)  
Re (Nevâ)  
Mi (Hüseynî)  
Fa (Acem)  
Sol (Gerdâniye)  
La (Muhayyer)  
Si (Tîz Segâh)  
Do (Tîz Çargâh)  
Re (Tîz Nevâ)  
Mi (Tîz Hüseynî)  
Fa (Tîz Acem)  
Sol (Tîz Gerdâniye)

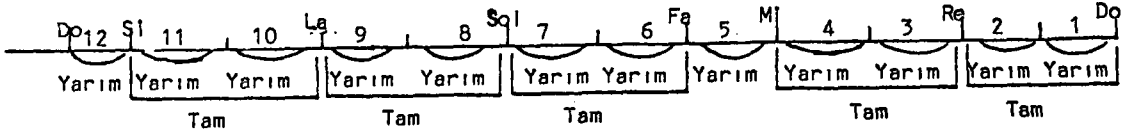
Görülüyor ki, bu seslerin hepsi Türkçe ayrı bir isme mâliktir ki, ilk nazarda görmek müşkülâtının bulunacağı mülâhazası vârid olursa da, söylenilen bir sesin derece-i irtifâ'nı gâyet vuzûhle gösterebilmesi itibâriyle fâidelidir. Bu muhtelif irtifâ'da notalar Frenkçe, yedi isimleriyle siyâkan do re mi fa sol la si tesmiyye edildikleri zamân, muhtelif irtifâ'da birkaç ne do re mi ilâh. notalar hatıra gelebilir. Fakat Çargâh, Tîz Çargâh, Yegâh, Nevâ, Râst, Gerdâniye irtifâ'daki alaturka tarz-ı tesmiyyeleriyle bu ibhâma mahal kalmaz ve ismi söylenilen nota, derece-i irtifâ'nın bütün vuzûhüyle zihnimizde tebâdür eder.

Ondan ma'dâ, bu isimler Avrupa mûsikîsi ile hiç alâkadar olmadan dahî kendi iklimimizin muhtevî olduğu esvâtın aralarındaki nisbete nazaran mevzû' ve mevcûd olduğundan, onların iyice öğrenilmesi şarttır.

## FER'Î SESLER


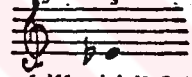
Kuvve-i sâmiyanın kâbiliyyeti ihtisâsına en ziyâde mâruz bulunan seslere aslî ad tabîi yâhud tam sesler denildiğini.....

ve bunların do, re, mi, fa ilâh. silsile-i esvâtından ibâret olduğunu gördük. Ancak, makâmâtın tenevvü'ü için esvât-ı tabîyye kâfi olmadığından, bunların aralarında mevcûd olan diğer ba'zı sesler de bulunmuştur. Garb mûsikîsinde bu fer'î sesler mi ile fa ve si ile do notalarının arası müstesnâ olmak üzere, kalan diğer do ile re, re ile mi, fa ile sol, sol ile la, la ile si, notalarının tam ortasında olmak üzere beş tanedir:



Ya'ni, görüldüğü vechîle, yarım seslerle beraber oktav dahilinde oniki derece, oniki kısım yâhud oniki ses vardır. Fakat buna mukâbil, Türk mûsikîsi bir oktav dahilinde 24 dereceyi ihtivâ eder. \* Bu da, garblıların bir tam sesi iki müsâvî kısma tefrîk ile iktifâ' ettikleri halde, bizim üç kısma tefrîk edebilmemizden münbaistir. Bu sûretle, bir oktav dâhilinde malik olduğumuz gâyet mütenevvî' fâsıllı seslerle teşekkül eden, bir çok makâmlarımız vardır.

Fer'î sesleri yazmak için porte dahilinde ayrı bir yer yoktur. Bunların kendilerine mücâvir bulunan aslî perdeye nazaran tesmîyye olunurlar, yalnız hangi aslî perdeye nazaran tesmîyye olunuyorsa, o perdeyi bir yarım ses nisbetinde tizleştiren, şu # diyez işâreti, yâhud bil'akis yarım ses nisbetinde pestleştiren, şu b bemol işâreti ilâve edilir. Meselâ "re" ve "mi" tam sesleri

arasında bulunan yarım sesi "re" perdesini şöyle  "re diyez" şeklinde yâhud "mi"  yazarız. Ya'ni "re diyez" ve "mi bemol" notaları isimleri ve portedeki mevki' ve şekilleri itibâriyle başka bulunurlarsa da, sâmiâmızdaki te'sîrleri itibâriyle birbirinin aynadırlar.

Bir mûsikî eserinde, diyez veyâ bemol işâretlerinden bir tanesiyle irtifâ'ı değiştirilmiş olan bir notayı tekrar hâl-i tabîyyesine ircâ' etmek icâb ederse o zaman da şu "♯" bekar işâreti kullanılır. Bundan ma'dâ bir notayı iki yarım ses nisbetinde tizleştirmek ve pestleştirmek için, çifte diyez ♯ ♯, ve çifte bemol b b işâretleri veyâ böylece tağyîr edilmiş notaları hâl-i tabîyyesine ircâ' için çifte bekar ♯ ♯ işâreti de vardır. Tabîî kolayca anlaşılır ki; (24) dereceye taksîm edilmiş olan Türk sisteminin ihtivâ ettiği sesleri yazmak için bu iki türlü işâretleri kâfi değildir. Buna rağmen, Avrupa notasının memlekette intişârını müteâkîb gâyet yanlış olarak bütün âsâr-ı mûsikîyemiz, bu işâretlerle iktifâ edilerek yazılmakta ve güzelliklerinin...

\*En eski "teori" lere nazaran daha muahhir olan Türk mûsikîsinin....

husûsiyetlerinin kısm-ı âzamîsi, garb mûsikîsinde kullanılmayan bu gâyet dakik seslerle münderc bulunan mûsikîmiz, tağyîr edilmekteydi. Âhiren dâr-ül elhan'da teşekkül eden bir hey'et-i âlîmenin, gâyet meşkûr himmet ve muvaffakiyyetleri meyânında, Türk mûsikîsi sisteminin muhtevî bulunduğu seslerin hepsini, kemâl-i sıhhatle yazabilmemiz imkânını te'min eden işaretler vuzû' olunmuş, garb mûsikîsinde yalnız yarım sesleri gösteren  $\sharp$ ,  $\flat$  işaretleri, âtîdeki şekillerde ta'dîl ve teksîr edilmiştir.

1.  $\sharp$  işareti, evvelinde bulunduğu notayı (irhâ) bu'dî denilen bir nisbette, gâyet az hafifçe yükseltir.
2.  $\sharp$  işareti, evvelinde bulunduğu notayı (bakıyye) bu'dî denilen bir nisbette, ya'ni takrîben bir yarım sesin nisbetinde yükseltir.
3.  $\sharp$  işareti evvelinde bulunduğu notayı (küçük mücenneb) bu'dî denilen bir nisbette, bakıyye bu'dinden biraz daha fazlaca yükseltir.
4.  $\sharp$  işareti, evvelinde bulunduğu notayı (büyük mücenneb) bu'dî denilen bir nisbette, en fazla ve müteâkip perdeye en yakın bir nisbette yükseltir.

Bunlara mümâsil olarak  $\flat$ ,  $\sharp$ ,  $\flat$ ,  $\sharp$  şekillerindeki dört nev'î bemol işaretleri de evvelinde buldukları notayı, a'liyül derecât ya gâyet az veyâ mutavassıt yâhud daha çok ve en çok bir takım nisbetler dahilinde çalınırlar.

Bu dört türlü diyez ve bemol işaretlerinin îanesiyle mûsikîmizde bir oktav dahilinde bulunan 24 sesi şöyle yazarız.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 1 2 3 4 ilâh.

Yegâh  
Pest Hisâr  
Pest Hisârek  
Hüseynî Aşîran  
Acem Aşîran  
Dik Acem  
Irak  
Şûrî  
Rast  
Zengüle  
Dügâh  
Kürdî  
Nim Segâh  
Segâh  
Bûselik  
Çargâh  
Hicaz  
Uzzâl  
Nevâ

Bu Yegâh–Nevâ oktavını ta'kîb eden Nevâ–Tîz Nevâ oktavında da, aynı nisbet dâhilinde aynı sesler tekrar eder.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 1 2 3

Nevâ  
Hisâr  
Hisârek  
Hüseynî  
Acem  
Dik Acem  
Evc  
Mâhur  
Gerdâniye  
Şehnâz  
Muhayyer  
Sünbûle  
Tîz Segâh  
Tîz Çargâh  
Tîz Hicâz  
Tîz Uzzâl  
Tîz Nevâ

Evvelce öğretilen; Yegâh, Hüseynî Aşîran, Acem Aşîran, Rast, Dügâh, ve ilâh. esvât-ı tabîyye isimlerine....

inzimâmen; Hisâr, Hisârek, Irak, Şûrî, Zengûle, ve ilâh. esvât-ı fer'îyenin isimleri de iyice öğrenilmelidir. Çünkü bu esvâtın başka türlü bir sûret-i tesmiyyeleri yoktur. Bu itibarla fer'î seslerin isimlerinin öğrenilmesi daha fazla ehemmiyetle lâzımdır. Yegâh, Râst, Dügâh ve sâire gibi tabîi sesler mukâbilinde, bir dereceye kadar re, sol, la, diyebilirsek de, meselâ; Mâhur perdesi için fa diyez, Nîm Segâh perdesi için si bemol yâhud Hisârek perdesi için mi bemol veyâ re diyez diyemeyiz.

## MÛSİKİMİZDE VEZN-İ İKÂ'

Herhangibir hareketle işgâl edilen "zamân"ın, muayyen bir şekil ve nizâm dahilinde, bir takım aksama ayrılması (vezin -rhythme) dir.

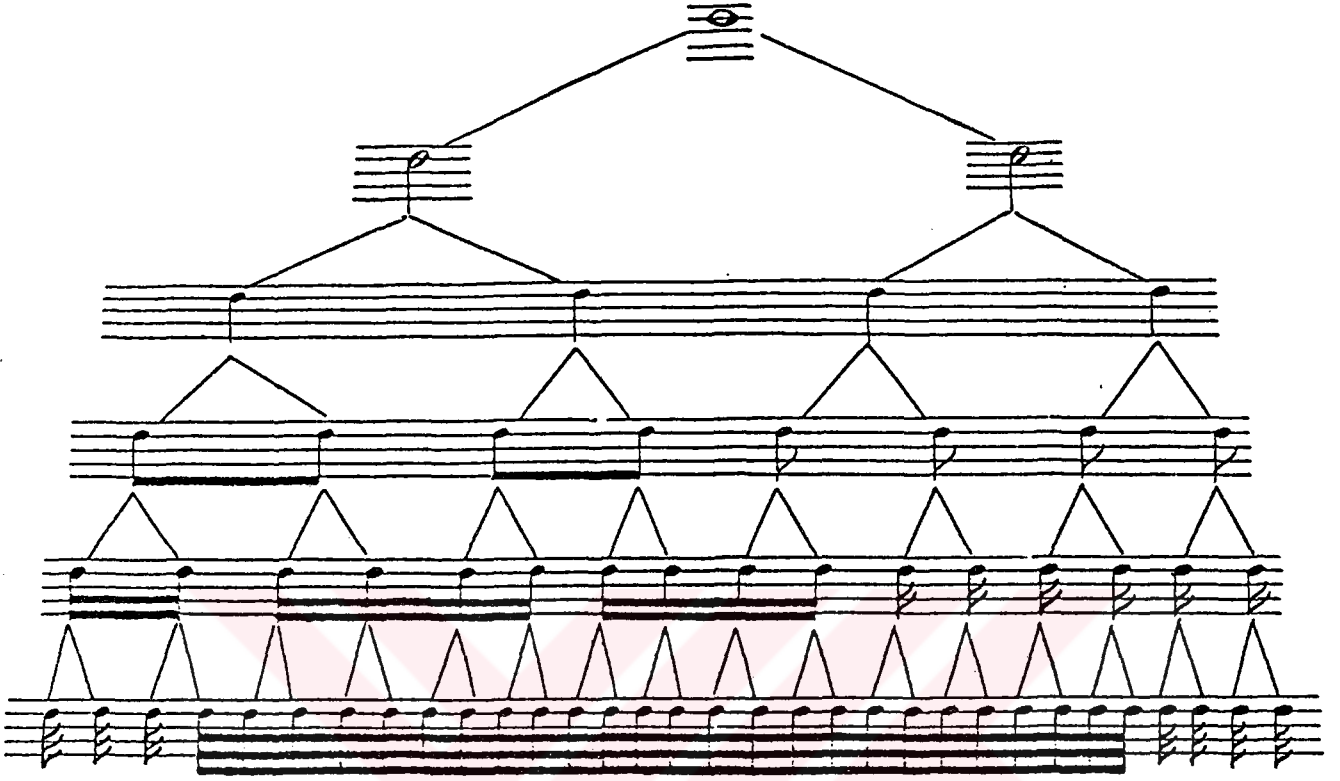
Esâsen insanların tabiatlarında, yaradılışlarında mevcûd olan ve hayâtımızın bir çok safhasında gayri şûrî olarak tezâhür eden ritm, bünye-i mûsikîyenin başlıca ana hattından bir tanesidir. Ba'zen müstesnâlarından sarf-ı nazar edilince, vezinsiz, (yâhud vezin) mûsikî makâmında kullanılan ta'bîr-i mahsûsiyle "îkâ" sız bir mûsikî kâbil-i tasvîr değildir. O halde; bir cümle-i mûsikîyeye îkâ'i bir hareket vermek, ya'ni onu mevzûn yapmak için, evvelâ, o cümlenin işgâl ettiği zamânı muayen ve mûsâvî kısımlara ayırmak lâzımdır. Bunda da vâhid-i kıyas-ı zamân, bir saat rakkasesinin bir sağa bir sola gitmesinden ibâret hareket-i raksiyyesi, yâhud kalbimizin "ük tak" diye işittiğimiz darbâtı, yâhud nefes alıp verme, şerîk ve zehîr gibi bir hareketten ibârettir ki; böyle bir hareketi meselâ, elimizi ve ayağımızı yere bir defa vurup kaldırmak sûretiyle de icrâ edebiliriz. İşte buna bir "darb" denilir. Mûsikî nağmelerinin imtidâdı, bu darblarla ölçülür ve birkaç darbin heyet-i mecmuasıyla teşkîl ve dâima devir ve tekrar eden mevcevî hareket de vezni tevlfîd eder.


Vâhid kıyâs-ı itibâr edilen bir darb ya'ni tempo hesabıyla derece-i imtidâdlarını ta'yîn ettiğimiz nota eşgâli şunlardır:

	Bir nisf-i râblâ İmtidâdında	Bir râblâ darb İmtidâdında	Yarım darb İmtidâdında	Bir darb İmtidâdında	İki darb İmtidâdında	Dört darb İmtidâdında
yâhud						
	Bir otuzikilik $\frac{1}{32}$	Bir onaltılık $\frac{1}{16}$	Bir sekizlik $\frac{1}{8}$	Bir dörtlük $\frac{1}{4}$	İki dörtlük $\frac{2}{4}$	Dört dörtlük $\frac{4}{4}$

tarzında kesirlerle....

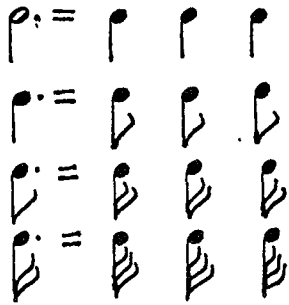
gösterildiği gibi pek ma'rûf olan âtîdeki şema ile daha iyi anlaşılabilir.



Bunlardan ma'dâ, bir de altmışdörtlük, ya'ni bir dört dörtlük notanın altmışdörtte biri kadar şu  gâyet serî nota varsa da, mûsikîmizde gayrı müstâ'mel gibidir. Porte dahilinde yazılırken, o notaların kuyruklarının aşağı veyâ yukarı olmasında ehemmiyyet yoktur. Çengelli notalar, yukarıdaki şemada görüldüğü gibi birkaçı yanyana geldikleri zamân, ihtisâren çengel yerine hepsi birden ufki çizgilerle birleştirilebilirler.

**Noktalı notalar:** Yukarıdaki şekillerden herhangi bir notanın önüne bir nokta konulursa, o notanın derece-i imtidâdıyla kendisinin yarım misli daha zamm edilmiş olur.

$o \cdot = o + p$  yâhud  $o \cdot = p p p$  olur ve bu vechile, önünde bir nokta bulunan bir iki dörtlük notanın imtidâdı, kendisinin yarısı kadar ya'ni bir dörtlük kadar artar, ya'ni üç dörtlük olur:



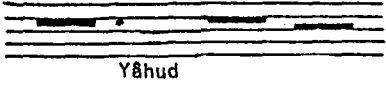
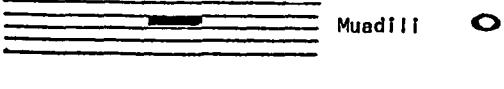
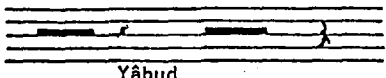

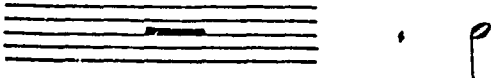
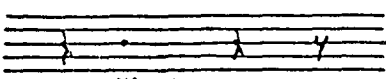

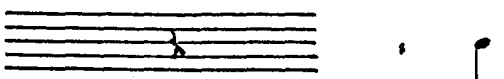
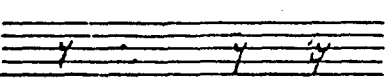




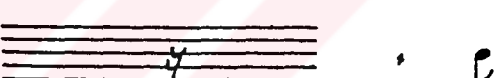



diğerleri de aynı sûretle

üç sekizlik

üç onaltılık

üç otuzikilik ve ilâh... eşgâli alırlar

**Sükût işaretleri:** Bir şiiri muvaffakiyetle inşâd etmek sırlarından bir tanesi, nasıl münâsib yerlerinde az veyâ çok duraklar yapmak san'atıyla mûsikîde noktalar, noktalı virgüller mesâbesinde olan sukût, durak, işaretleri vardır ki, her notanın kıymetine göre ayrı bir şekilde onların muadilleri şunlardır:

	Muadili	
		
		
		
		
		

İmtidâd-ı esvâtın ve veznin tatbikine mudarâ olmak üzere, ma'rûf meşhûr asâr-ı mûsikîmizden âtîdeki misali derc ediyoruz. Amûdî çizgilerle mahdûd olan kısımlar arasında mecmua, dört dörtlük ya'ni bu eserde, vezin dört darbdan müteşekkîl bir hareket-i mevceviyenin devri tekrardır ki, anahtardan sonraki **C** harfiyle gösterilmiştir.






Mûsikîmizde gâyet geniş hareket-i mevceviyyeleri olan büyük îkâ'lar, bir de hareket-i mevceviyyeleri kısa ve kavranması kolay olan küçük îkâ'lar vardır.

Pîşrev, kâr, beste gibi nisbeti geniş işgâl-i hâiz âsâr- mûsikîyye, darb-ı feth, zencîr, sakîl. hafif, muhammes, devr-i kebîr, çenber, fahte ve ilâh. gibi ileride tafsilât ile göreceğimiz büyük vezinlerle bestelenirler. Semâîler, şarkılar, aranağmeleri, muhtelif raks havaları gibi küçük eşgallerdeki âsâr-ı mûsikîyye ise, muhabbet-i mahsûsunda izahatını vereceğimiz küçük îkâ'larla bestelenirler. Bu küçük îkâ'ların başlıcaları şunlardır:

Nîm düyek, sofyân, düyek, ağır düyek, aksak, ağır aksak, aksak semâî, Fûrk aksağı, yürük semâî, sengin semâî, devr-i hindi, katakofti, curcuna, mandıra.


Garb mûsikîsinde veznin hareket-i mevceviyyesinin derece-i sür'atini göstermek için, notanın baş tarafına ilâve edilen largo=gâyet ağır, adagio=ağır, andante=mu'tedil , allegro=çabuk, presto=çok çabuk gibi İtalyanca kelimeler vardır. Bu gibi kelimeler, ekseriyyetle bizim mûsikîmizde lüzumsuzdur. Çünkü esâsen yukarıda isimlerini saydığımız îkâ'larımızın her birinin muayyen bir hareketi ve sür'at-i derecesi mevcuttur.


Yalnız, ba'zı tezyîn işâretleri vardır ki, en mühim ve mûsikîmiz için lüzumlu olanları şunlardır:

Puvandorg:  Bu işâret, bir notanın yâhud bir durak işâretinin üzerine konulur ve notanın zevke göre istenildiği kadar, usûlün haricinde olarak durulabileceğini gösterir.

p harfi İtalyanca yavaş demek olan "piano" kelimesine işârettir ki gâyet yavaş tatlı bir sesle çalınacak veyâ okunacak nağmelerin altına ilâve edilir.

pp pianissimo, ya'ni fevkalâde yavaş sesle demektir. f harfi, yine, İtalyanca kuvvetli demek olan "forte" kelimesine işârettir. Anlaşılacağı vechîle kuvvetli ve canlı bir sesle terennüm edilecek nağmelerin altına ilâve edilir. ff fortissimo, ya'ni, iki misli hızlı kuvvetli demektir.

Crescendo  evvelâ hafif iken gittikçe kuvvetlenecek nağmelerin altına ilâve edilir.

Diminuendo, yâhud decrescendo  bil'akis kuvvetli iken gittikçe hafifleyecek nağmelerin altına vuzû' edilir.


Notaların üzerine, şu şekilde

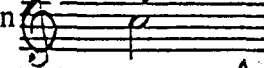
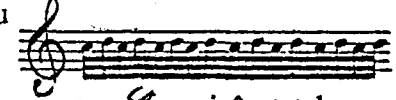



mevzû' olan kavisler, o notanın birbirlerine merbût olarak icrâ edileceğini bil'akis notaların başlarının üzerlerine konulacak şu şekilde



noktalar o notaların birbirinden ayrı, kesik kesik terennüm edileceğini gösterir.

Çarpma şu şekilde  kuyruğu bir hatt-ı mâil ile münkat'ı bir küçük notadır ki, vezin ve usûlü bozmadan çalınan bir eserin herhangi bir notasının bir tam veya yarım ses ya alt yâhud üst tarafında bulunur.

Tril, tr ise meselâ: hal-i sâlisinde iken  bir iki dörtlükten ibâret bulunan bir notanın, kendisine mücâvir olan nota ile beraber, şu 

şekilde icrâsı demektir. Eğer bir cümle-i mûsikîyye tekrar edilecekse şu  işâret tekraren başlayacağı yere, bir de tekrar edilecek cümleye geçmeden evvel, terennüm edilen diğer cümlenin sonuna konulur.

## ÂHENG, AKORD

Âlât-ı mûsikîyye tellerinin, yekdiğerine müsâvi derece-i nazarda bulundurulmak sûretiyle tanzîmine âheng nâmı verilir. Akord diyapozon denilen âlet vâsıtasıyla icrâ edilir. Diyapozon şu:



şekilde bir âletten ibaret olup, çıkarttığı savt, sazlar için vâhid kıyas-ı sadâ olan (la,Dügâh) perdesidir ki akord edilecek âlât-ı mûsikîyyede (la) perdesi bu savt ile tevhd edilip.

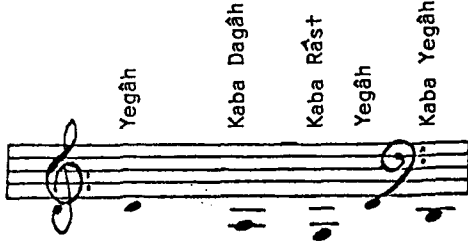
Diyapozon la'sı ba'zen küçük bir düdük vâsıtasıyla da istihsâl olunur.

Diyapozon sadâsının, âlât-ı mûsikîyyede la itibâriyle istihsâl edilen âheng, sâmiaya en ziyâde hoş ve revnakdâr gelir ise de ud ve kanun gibi mûsikîmize sonradan ithâl olunan sazların o akordu tevâtür kabul etmemesi, ve muhtelif vesâitte hânende sadâlarına göre, bir âhengi müsâit te'sîsine luzûm görülmesi, âlât-ı mûsikîyyemizde diyapozon sadâsının (do, Çargâh) perde-siyle tevhdini istilzâm etmiş ve bu Çargâh akordu öteden beri bir âheng-i sâbit olmak üzere kabul edilmiştir. Nây ve girift gibi, nefh ile çalınan âlât- mûsikîyyenin âhengleri sâbit olduğundan, bunlarda akordun tebdîli, sazın tebdîli ile mümkün olur. Binâenaleyh nây ve girift, tonlarına göre muhtelif akordlarda bulunurlar. Bu ihtilâfa nazaran bunlarda diyapozon (la) sı (re) ve (do) ve (si) sadâlarıyla tevâfuk olduğu gibi nâm....

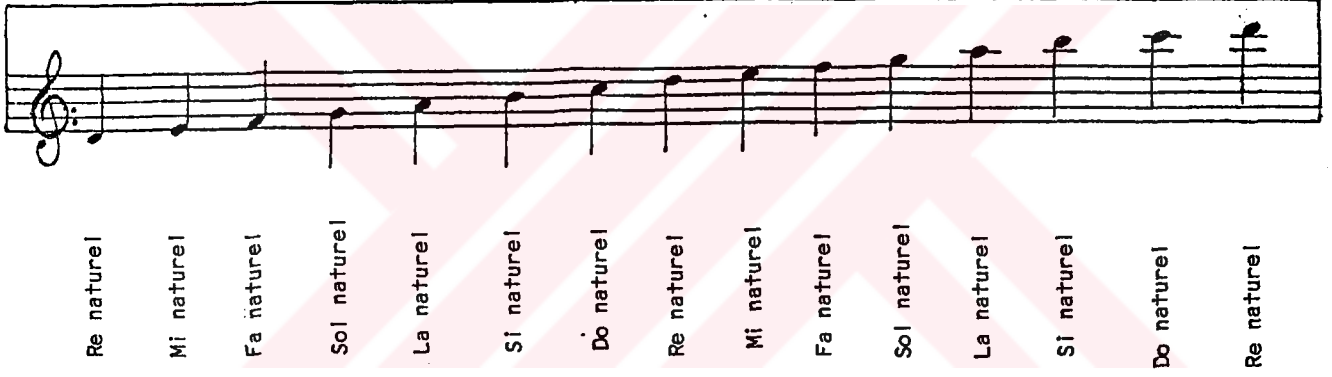
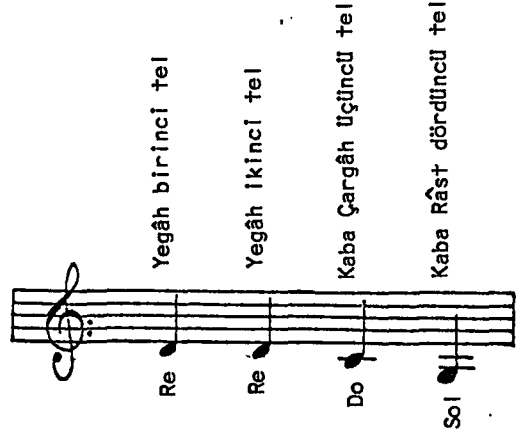
diyapozon sadâsıyla âheng edilmiş (mansûr) nâylar da vardır.

Bazı telli sazların âhengleriyle, beher telin muhtevi olduğu tabîi perdeler, ber-  
vech-i âtîdir:

Orijinal tanbûr akordu:

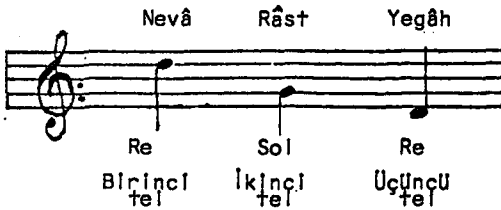


Muadil tanbûr akordu \*



Tanbûr, Yegâh perdesinden tîz Nevâ'ya takrîben otuzaltı tabîi ve gayri tabîi sadâlara muhtevî olup, kâffesi birinci Yegâh telleri üzerinde istihsâl olunur. Diğer teller bu birinci telin sadâsını kuvvetlendirmek içindir. Esvât-ı mezkûrenin mevkîi, perdeler vâsıtasıyla muayyen-  
dir. Bu perdeler mandolin ve gitarda olduğu gibi sap üzerine tesbît edilmiş olmayıp, iki tarafa hare-  
ket edecek sûrette yağlandığından ve sapın tûli dahî müsâit bulunduğundan, tanbûra her istenilen  
perde ilâve edilebilir. Bu cihetle tanbûr, perdesiz sazlara mahsûs vesâiti hâizdir.

Kemençe akordu:



\* Bazı tanbûriler, Türk skalasının muhtevi olduğu bütün perdeleri tanbûrlarına bağlamaz ve luzûma göre müteharrik olan perdelerin yerlerini değiştirmek sûretiyle eksiklerini telâfi ederler ki, terennümü teshîl için bütarz hareket-i ihtiyâr zarûridir.

Kemençe tellerinin beherindeki tabîî sadâlar;

Üçüncü tel İkinci tel Birinci tel

Yegâh Hüseyinî Aşîrân Acem Aşîran Rast Dügâh Segâh Çargâh Nevâ Hüseyinî Acem Gerdâniye Muhayyer Tîz Segâh Tîz Çargâh Tîz Nevâ

11âh.

Keman akordu:(2)

Nevâ Birinci tel Dügâh İkinci tel Yegâh Üçüncü tel Kaba Rast Dördüncü tel

Keman tellerinin muhtevî olduğu tabîî sadâlar:

Dördüncü Tel Üçüncü Tel İkinci Tel Birinci Tel

Kaba Rast Kaba Dügâh Kaba Segâh Kaba Çargâh Yegâh Hüseyinî Aşîran Acem Aşîran Rast Dügâh Segâh Çargâh Nevâ Hüseyinî Acem Gerdâniye Muhayyer Tîz Segâh Tîz Çargâh Tîz Nevâ

11âh.

Ud akordu:

Gerdâniye Nevâ Dügâh H. Aşîran Yegâh Kaba Dügâh

2. Kemanın asıl alafrağa akordunda santral, ya'ni birinci tel (mi)dir.

Ud tellerinin her birindeki tabîî sadâlar:

Altıncı teller Beşinci teller Dördüncü teller Üçüncü teller İkinci teller Birinci teller

Kaba Dügâh Kaba Segâh Kaba Çargâh Yegâh Hüseyinî Aşîran Acem Aşîran Râst Dügâh Segâh Çargâh Nevâ Hüseyinî Acem Gerdâniye Muhayyer Tîz Segâh Tîz Çargâh Tîz Nevâ

### Kanun akordu

Kanun şekli-i misline göre yekdiğerinden birer sadâ fâsıla ile kısalmış ve beheri üçer telden ibâret bulunan 24 tabîî perdeyi muhtevî olup gayri tabîî sesler tellerin altındaki mandallar vâsıtasıyla istihsâl olunur. Kanunun en kısa teli Tîz Hüseyinî, en uzun teli dahî Kaba Çargâhtır. Binâenaleyh şöylece:

Üç oktav, ya'ni üç sesle esvât-ı tabîiyye teşkîl etmek üzere akord olunur.

Mi Tîz Hüseyinî Re Tîz Nevâ Do Tîz Çargâh Si Tîz Segâh La Muhayyer Sol Gerdâniye Fa Acem Mi Hüseyinî Re Nevâ Do Çargâh Si Segâh La Dügâh Sol Râst Fa Acem Aşîran Mi Hüseyinî Aşîran Re Yegâh Do Kaba Çargâh Si Kaba Segâh La Kaba Dügâh Sol Kaba Râst Fa Kaba Acem Aşîran Mi Kaba Hüseyinî Aşîran Re Kaba Yegâh

## İKÂLARIN TATBİKİ

**Nîm Düyek:** Nîm Düyek iki dördlük derece-i imtidâda mâlik olup, notada 2/4 aded-i kesrisi ile gösterilir. Nîm Düyek'in nota imtidâdlarıyla nisbet-i bervech-i âtîdir.

Bir	İ	ki
Düm	te	kâ (*)

Nîm Düyek usûlü, alaturkâ mûsikîde ancak ba'zı raks havalarına mahsûstur.

\* İkâ'ların münkısım olduğu tempolar, Türk mûsikisinde düm, tek, tekâ, teke, tâ,hek, gibi hecelerle icrâ edilir. Garb mûsikisinde ise bir-iki-üç-dört diye saymak sûretiyle gösterilir.

Nîm Düyek usûlünün tatbîki:

DÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ  
dü m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ  
dü m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ

Düyek: Bu usûl dört dörtlük derece-i imtidâda müsâvî olup, notada ya 4/4 veyâhud C işaretiyle gösterilir. Düyek usûlünün nota tempolarıyla nisbeti şöyledir:

Düm Bir teek ii tek ki düüm Uuç teek dört

Tatbîki:

Bugün hiç bakmadın /Rast şarkı

düm teek tek düüm teek düm teek tek düüm teek düm teek tek düüm teek  
düm teek tek düüm teek düm teek tek düüm teek düm teek tek düüm teek  
düm te ek tek düüm teek düm te ek tek düüm teek düüm te ek

Nîm Düyek ve Düyek usûlleri, ağır vuruldukları taktîrde Sofyân ve ağır düyek nâmını alırlar. Nîm Düyek sür'atı aslıyyesinde 2/4'lük olduğu halde, Sofyân usûlüne münkalıp olunca 4/4'lük olarak Nîm Düyek'in bir misli ağırlaşmış olur ise de, düm tek tempoları itibâriyle diğer dört dörtlük olan Düyek usûlünden farklı bulunur.

Sofyân usûlünün notalar ile nisbeti şöyledir:

DÜm      te      kâ  
BİR      İ      KI

Tatbîki:

Karlı dağı aştım geldim/Rast şarkı

DÜm te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜm te kâ  
dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜm te kâ dÜ m te kâ  
dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ dÜ m te kâ

Düyek usûlü dahî, sür'at-i aslîyyesinde dört dörtlük olduğu halde, Ağır Düyek usûlüne münkalıp olunca bir misli ağırlaşmış olarak şöylece, 8/4'lük derece-i imtidâda muâdil olur:

DÜm      teek      tek      dÜm      teek  
BİR      İİ      KI      UÜÇ      DÖRT

Tatbîki:

Gel ey tavr-ı melek/Sûznâk şarkı

dÜm te k tek dÜ m te k dÜm te k tek dÜ m te k  
dÜm te k tek dÜ m te k dÜm te k tek dÜ m tek

## 3/4 6/8 6/4 USÛLLERİ

3/4 yâhud Vals usûlü üç dörtlük derece-i imtidâda muâdildir. Nota tampolarıyla nisbeti, bervech-i âfîdir.

Bir	İki	Üç
Düm	Tek	Tek

Türk mûsikîsinde üç dörtlük usûlü nâdir ise de, bunun aksamından olan (6/8 Yürük Semâî) ve (6/4 Sengin Semâî) usûlleriyle pek çok âsâr-ı mûsikîyye bulunmaktadır. Yürük Semâî notada 6/8 adediyle gösterilir: Derece-i imtidâdca altı sekizliğe muâdildir. Nota imtidâdlarıyla nisbeti, şu vechîledir:

				
Düm Bir	tek İki	tek Üç	düm dört	teek beş, altı

Tatbîki:

Vah me'yûs visâlidir gönül/Karcıgâr şarkı



düm tek tek düm tek düm tek tek düm te k düm te tek düm te k düm te tek düm te k  
düm tek tek düm tek düm te tek düm tek düm tek tek düm te k düm tek tek düm te k  
düm tek tek düm tek düm te tek düm tek düm tek tek düm te k düm tek tek düm te k

Sengin Semâî usûlü, altı sekizliğin bir misli ağır olmak üzere notada altı dörtlük ile yazılır ve altı adet dörtlük derece-i imtidâdı muhtevî bulunur:

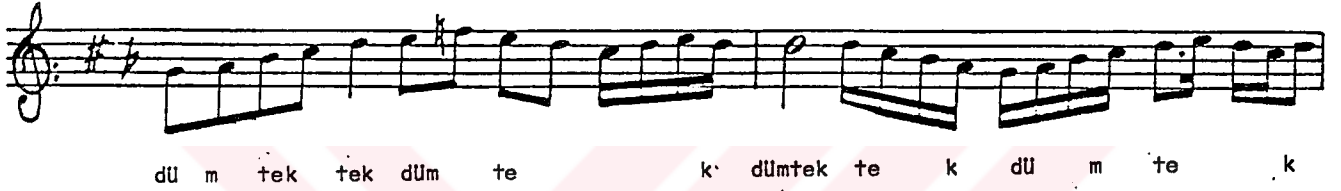


Nota imtidâdlarıyla nisbeti bervech-i âfîdir:



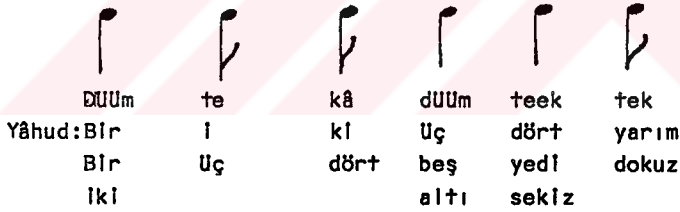
Tatbîki:

Şevkînle hayâlinle /



## AKSAK USÛLLER

Aksak yahud Evfer usûlleri, notada 9/8 aded ile yazılır. Dokuz sekizlik imtidâda muâdil olan tempolarının notada imtidâdlarıyla nisbeti şu vechiledir:









Tatbîki:

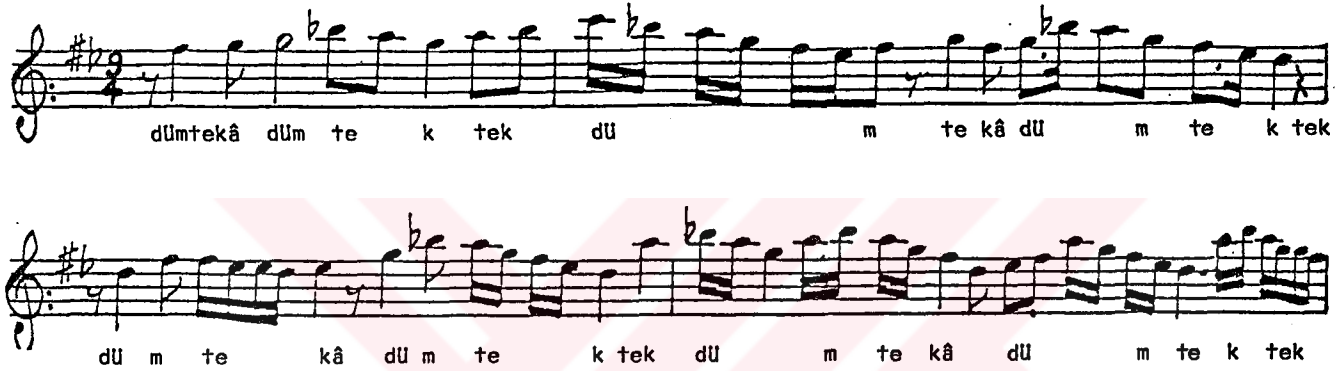
Hiç eşin yok nevcivansın/Sûznâk şarkı



Ağır Aksak veyâ Ağır Evfer, 9/4'lük imtidâda muâdil ve Aksak'ın bir misli daha ağırdır. Notada 9/4 adediyle yazılır. Nota imtidâdlarıyla nisbeti bervech-i âtîdir:

Bir	İ	ki	Uç	dört	yarım
DUUm	te	kâ	duUm	teek	tek
					

Tatbîki:



dümtekâ düm te k tek dü m te kâ dü m te k tek

dü m te kâ düm te k tek dü m te kâ dü m te k tek

**Orta Aksak:** Bu usûl dahî dokuz dörtlükle yazıldığı halde, asıl Ağır Aksak'tan biraz daha serî olduğu için notada Orta Aksak şarkıların mebdeine yürükçe kaydı ilâve edilmelidir.

Yürük, orta ve ağır Aksaklarla Aksak Semâî usûlleri birinin diğeri çifte hatt-ı âmûdî ile iki kısma tefrîk edilmekte ise de yalnız büyük usûllerle mısra'ları nihâyetlendiren çifte çizginin mevzuâtından başka yerde isti'mâli, mugayyir fâide olduğu gibi, küçük bir usûlün kesimine tefrîken yazılması da; diyez, bemol, bekar işâretlerinin te'sîrini intâc etmiş olur.

**Türk Aksağı:** Notada 5/8'lik aded ile yazılarak, beş sekizlik derece-i imtidâda muâdil tempoları muhtevî bulunur. Nota imtidâdlarıyla nisbeti şöyledir:

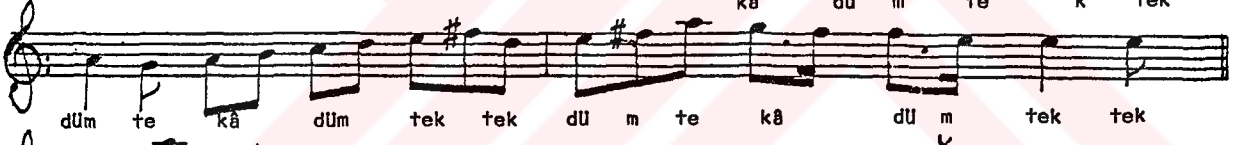
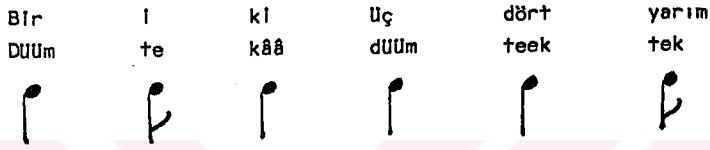
Bir	iki	yarım
DUUm	Teek	Tek
		

Tatbîki:



Aksak Semâî: Notada beş dörtlük aded ile yazılır; imtidâdı beş dörtlük tempoya muâdildir.

Nota imtidâdları şu vehîledir:



## DEVİR-İ HİNDÎ, KATAKOFTİ, CURCUNA USÛLLERİ

Devr-i Hindî notada 7/4 aded ile yazılır, derece-i imtidâdca yedi dörtlüğü muhtevîdir. Nota imtidâdlarıyla nisbeti şöyledir:



Tatbîki:

düm tek te k düm m tek düm tek tek düm m te k  
düm .tek tek düm m te k düm te k te k düm m te k

Devr-i Hindî nâdîren yedi sekizlik ile de yazılır. Meselâ:

dümtektek düm tek düm tek tek düm tek dümtektek düm tek düm tek tek düm tek  
düm tek tek düm tek dümtektek düm tek dümtektek düm tek düm tek tek düm m te k

Katakofti: 8/8 aded ile yazılır ve sekiz sekizlik tempoya muâdil imtidâdda bulunur. Nota imtidâdlarıyla mukayesesi şöyledir.

Bir	İki	Uç
DUUüm	Teek	Teek

düm düm te k düm m düm m tek  
düm düm te k düm düm te k düm düm tek

**Curcuna:** Esâsen ba'zı Anadolu raks havalarına mahsûs olan bu usûl, notada henüz kat'i bir adet kabul edilmediğinden, Yürük Semâî'nin 6/8'lik adediyle yazılagelmekte bulunmuştur. Halbuki müteahhîrin bestekârından; Hacı Arif, Rıf'at, Şevkî Beylerin mûsikîmizde yeni bir çığır küşâd eden bunca âsâr-ı bergüzîdeleri miyânında, Curcuna usûlüyle bestelenmiş pek çok şarkılar bulunduğu ve Yürük Semâî adedi ise, cümlenin de taht etrafında olduğu üzere Curcuna'nın âheng-i tevâriniyle asla tevâfuk olmadığından bu usûl için bir adet ittihâzı elzemdir.

Bu adet ise 10/8'likten başka bir şey olamaz ve îkâ-ı Curcuna'nın sür'at-i hakîkiyesi ile tevâfuk olmak üzere bir de on sekizliğin nısfî olan 10/16'lık var ise de bunun adedi usul miyânında teşkîl edeceği garabet ve nota sahifesini onaltılık hutût ile karalaması mahzûruna binâen, notanın baş tarafına (yürük) işaretinin ilhâkıyla 10/8 adedinin isti'mâli müreccehtir.

Bu halde, Curcuna usûlü nota imtidâdlarıyla şu nisbeti gösterir:

Bİ	r	i	ki
DUUU	UUm	tee	kâââ

dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ

dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ

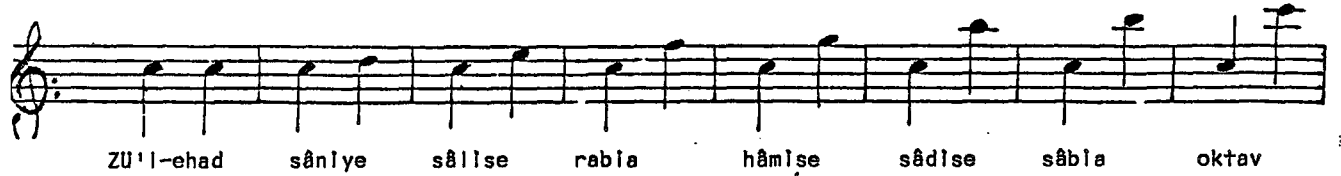
dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ

dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ dü m te kâ

## FÂSILALAR

Sesler hem irtifa'ları hem de portedeki mevkîlerine göre bir takım fâsılalara münkısımdır. Fâsılaların ba'zısı müteâkîbe ba'zısı da mütebâide olur.

Fâsıla-i müteâkîbe, meselâ; (do) ile (re) yi (re) ile (mi)yi ve (mi) ile (fa) yi ilââhirihi tefrîk edenlerdir. Fâsıla-i mütebâide ise iki ve daha ziyâde müteâkîbeden teşekkül eder. Meselâ; aralarında (mi,fa, sol) den ibâret üç fâsıla-i mütebâide ile ayrılmışlardır. Fâsılaların ber-vech-i âtî isimleri vardır:



Fâsılanın, böyle sekiz perde dâhilinde bulunanlarına basît denilir; oktavı tecâvüz edenler ise, mürekkeb namını alır. Meselâ; Dügâh ile bir oktavlık fâsıla-i basîte teşkil eden Muhayyer'e nisbetle; Râst, Irak, Hüseyinî Aşîran, Yegâh perdeleri, dokuzuncu, onuncu, onbirinci, onikinci ve yine Muhayyer ile bir oktavlık fâsıla husûle getiren Dügâh'a nisbetle; Tîz Segâh, Tîz Çargâh, Tîz Nevâ perdeleri dokuzuncu, onuncu, onbirinci, fâsıla-i mürekkebede bulunurlar.

Makâmat esâsen, sekiz perdeden ibâret bir zü'll küll ile tekvîn ettikten sonra, miyânda tîz tarafındaki ve kararda pes tarafındaki fâsıla-i mürekkebeli bir kaç sadâ ile dahî ittisâ eyler.

## FASLIN AKSAMI

Mûsikî faslı muhtelif parçalara münkısım olup en mühimleri taksîm, pîşrev, nakış beste, şarkı, semâî ve saz semâîsidir. Taksîm, bir zemîn, bir miyân, bir de karârdan ibâret olarak, makâmın seyrini gösterir ve sırf san'atkâr-ı mûsikîyyenin irticâlen icrâ edeceği nağmelerden ibâret bulunur ki, usûl kaydından âzâdedir. Taksîm, hânende tarafından iki beyitle, kıt'a, beş veya yedi beyitle gazel halinde icrâ edilir.

Pîşrev, taksîmden sonra faslın en evvel çalınan parçasıdır ki, notada dört dörtlük usûl ile yazılır. Pîşrev imtidâdca yekdiğerine mûsâvî dört haneden ibâret olup, bu hanelerin son kısmını teslîm denilen nağmeler teşkîl eder. Teslîmler, her hane nihâyetinde tekrâr ederler.

Nakış ve beste, işgâl-i nâzımdan kıt'aya râbita olunur havalardır. Nakışta kıt'anın beher mısra'ı ayrı ayrı nağmeyi muhtevîdir. Bestede ise, kıt'anın birinci ve ikinci mısra'ları zemîn, üçüncü mısra'ı miyan ve dördüncüsü dahî zemîn nağmeleri ve terennümüyle mütekerrirdir. Nakış semâîsi ile beste semâîsi dahî bu kâideye göre tertîb olunur ise de, onlar gibi usûlât-ı cesîmeye merbût olmayıp, sengîn veya aksak semâî usûlleriyle bestelenirler.

Şarkı; murabbâ, muhammes, müseddes gibi nazımlar ile tertîb olunur. Murabbâ dört mısra' olmakla birinci ve üçüncü mısra'lar zemîn ve miyan nâmıyla başka başka nağmelerden teşekkül ve ikinci, dördüncü mısra'lar ise, nakarat halinde tekerrür ederler.

Muhammes güfteli şarkılarda, birinci mısra' zemîn, üçüncü ve dördüncüleri miyan nağmelerini muhtevî olup, ikinci ile beşinci mısra'lar, nakarat halinde tekrar olunurlar.

Müseddes güfteli şarkılarda ise; ilk dört mısra' murabbâ şarkı gibi tertîb olunduktan sonra, son beyitin birinci mısra'ı değışme nâmı ile usûle ait bir tahvîl göstererek, ikinci mısra' nakaratın aynı olarak bitekerrür şarkı nihâyet bulur. Şarkıda; dört, ya beş yâhud altı mısra' bir bendir. Bend-i sâniyi teşkîl eden diğerk murabbâ yâhud muhammes veyâhud müseddes ile o da lâicap aynı nağmelerden tekrâr edilebilir.

Şarkılar usûlât-ı cesîmeden ma'da her türlü usûl ile bestelenirler ve her bendden sonra, aranağmesi yâhud koda nâmıyla yalnız sazların icrâ ettiği, küçük bir parçaya muhtevî bulunurlar.

Saz semâîsi; pîşrev gibi güftesiz bir mûsikî parçasıdır ki, fasıl'a bununla nihâyet verilir. Pîşrev'de olduğu gibi, saz semâîsi dahî, teslîm denilen ve her hâne nihâyetinde tekerrür eden aksâmı muhtevîdir. Ancak, semâînin usûlü, 5/4 beş dörtlük aksak semâî olduğu gibi dördüncü hânesi dahî 6/8 altı sekizlik, yürük semâî usûlüyle tahavvül eder.

## MAKÂMÂT

Makâm mefhûmu, bizde şimdiye kadar umûmiyetle yalnız anlaşılmiş yâhud anlaşılmiş olsa bile anlaşılammış bir ukdedir. Bizim mûsikîmizle meşgûl olan Avrupalı âlimler ise, bizim makâmlarımızı mâhiyet-i ilmiyyeleri îtibâriyle bizden çok iyi bilirler ve bu bâbda yine bizim eski nazariyecilerimiz ve onların nazariyeleri üzerinde mühim tedkîkleri vardır. Bu sûretle müsbettir ki, makâmâtımızın ibtidâi tarz teşekkülü, bugünkü Avrupa mûsikî sisteminde ve bütûn (armoni) de temsîl olan (kenet) esasları üzerine vuku' bulmuştur.

Bu bâbdaki tafsilâtı, daha ziyâde amelî bir maksatta hizmet etmesini istihdâf ettiğimiz bu kitabımızın hudûdu hâricinde addettiğimiz için daha husûsi tetkîkata bırakıyorum. (\*)

Bizim makâmlarımız "gam" ıskala şeklinde gösterilemez. Çünkü, hepsi ayrı renk ve karakterleri hâiz olan birer "gül"dür. Gam şeklinde gösterildikleri zamân, birbirinden farklı olmayan, aynı fâsılları arz eden birçok makâmlarımız vardır ki, bunlar hakkındaki makâm mefhûmu ile birbirlerinden şive ve ifâde, levn ve te'sîr îtibâri ile çok farklıdır.

Bu gibi makâmlar şunlardır:

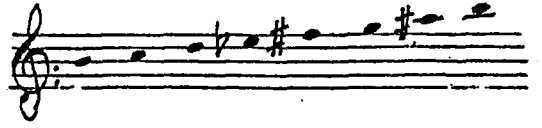
Uşşâk, Beyâtî, Hüseyînî, Muhayyer, Bûselik, Kârcıġâr, Beyâtî Arabân, Tahîr ki hepsi âtîdeki gam ile gösterilebilirler.



Ferahnâk, Evc, Irak



Yâhud Segâh, Müstear, Hüzzam



(\*) Arap ve Acem mûsikî teorisi ve makâmîler hakkındaki mükemmel ve müdevvin ma'lûmât, Avrupa'lı âlimlerin birçok eserlerinde mevcuttur.



## Râst, Mâhur, Sûznâk, Sûzidilârâ:



Bunlardan ma'da, (Şedaraban, Sûzidîl, Evcârâ, Hicâzkâr, Şehnâz, Nihâvend, Ferahfezâ, Sultâniyegâh, Tâhir Bûselik) yâhud (Evç, Irak, Segâh, Müsteâr, Hûzzâm) gibi karâr perdeleri ayrı fakat müteşekkil oldukları fâsıla ve bu'dları itibâriyle birbirinin ba'zen pek gayrimahsûs koma farklarıyla, hemen hemen aynı makâmalar vardır ki, en bariz farkları hepsinin kendisine mahsûs şîve ve te'sîridir.

Bu husûsiyetler ise, ta'rîf ile değil, belki her makâmdan bestelenmiş âsârı işitmek tedkîk etmek gibi mesâî ile anlaşılabilceği için, makâmı ya karârgâhlarına göre tasnîf ederek, şîve ve edâsını hülâseten ta'rîf ve o makâmdan bir pişrevin ilk hanesi ile makâmın karakterini tedkîk imkânının hâsıl olmasını te'mîne çalışacağız.

## TASNİF-İ MAKÂMÂT

### Yegâh'ta karar eden makâmalar

Yegâh makâmı, isminin de delâleti vechile, Yegâh perdesinde karar eder. Üçüncü fâsılada fa diyez nîm sadâsını muhtevî olduğundan sernâmesinde fa diyez işareti bulunur.

Yegâh makâmının zemîni; (Çârgâh, Nevâ)'dan başlayarak Hicâz perdesinde dahil olduğu halde (Dügâh-Muhayyer) oktavında, miyânı; (Nevâ-Tîz Nevâ) arasında kararını dahî Hüseynî, Yegâh perdelerinde icrâ olunur. (1)

1) Bir mûsikî parçası; zemîn, miyân, karâr nâmıyla üç kısma münkısımdır. Zemîn; parçanın mebdî, miyân; tîz, karâr dahî intihâ nağmeleridir. este, semâî ve şarkılarda zemîn; birinci, ikinci, miyân; üçüncü, karâr; dördüncü mısralardan ibâret olduğu gibi, pişrev ve saz semâilerinde dahî birinci ve ikinci hâneler zemîn, üçüncü hâne miyân, dördüncü hâne dahî karâr nağmelerini muhtevî bulunur. Üçüncü hanesi karâr, dördüncü hanesi miyân halinde tanzîm edilmiş pişrevler de vardır. Çünkü, pişrevde karâr vazifesini, esâsen teslim denilen mütekerrür kısım ifa etmekte olduğundan, son iki hânenin takdîm ve te'hîrinde ba's yoktur. Karâr, evvelâ zemînden, sâniyen miyândan sonra iki defa icrâ olunur. Bestelerde; terennüm, arklarda nakarat dediğimiz şekil, işte bu mütekerrür karârlardır. Karâr ba'zen terennüm ve nakaratta olduğu gibi aynen ba'zı kere dahî (ya'ni takimlerde) makâmın şîvesine göre mûsâvî, fakat fâsıla itibâriyle farklı olarak tekerrür eder. alınız zemîn ve karârdan ibâret miyansız şarkılar da vardır ki, bunlara zemîn ü zamân (zemîn ü zamân olsa gerek) denilir.

Yegâh Pîşrevi  
Osman Beyin

Muhammes ikâ'ında

Teslîm

**Ferahfezâ makâmı.**— Yegâh perdesinde karâr eder. Altıncı fâsılada si bemol nim sadâsını muhtevî olduğundan, anahtarında si bemol işâreti bulunur.

Ferahfezânın zemini; Hicâz, Nevâ, Hüseyinî perdeleriyle başlayarak Kürdî nîm sadâsı da dahil olduğu halde (Dügâh-Muhayyer) üzerinde, miyanı; Sünbüle perdesiyle (Nevâ-Tiz Nevâ) oktavında, karârı dahî, Acem Aşîrân makâmını okşarcasına (Acem-Yegâh) perdelerinde icrâ edilir.

Muhammes ikâ'ında Zeki Mehmed Ağanın Ferahfezâ Pîşrevi

Teslîm

### HÜSEYNÎ AŞÎRÂNDAN KARÂR EDEN MAKÂMÂT

Nühüft makâmının karargâhı, Hüseyinî Aşîrân perdesidir. İkinci fâsılada fa diyez nîm sadâsını muhtevî olmakla, anahtarında fa diyez işâreti bulunur.

Medhalinin Hicâz Nevâ perdelerini muhtevî olmasından ibaret fark istisnâ edildiği halde, Nühüft makâmı zemîn ve miyan îtibâriyle Yegâh makâmının aynıdır. Ancak karâr nağmeleri, pîşrevin tesliminden de anlaşılacağı vechîle, Hüseyinî Aşîrân şivesindedir.

Teslîm

**Sûzidîl makâmı**, Hüseyinî Aşîrân karârgâhındadır. Üçüncü fâsılada sol diyez ve yedinci fâsılada re diyez nîm sadâlarını muhtevî olduğundan, semnâmesinde sol ve re diyez işaretleri bulunur. Sûzidîl makâmının beşinci fâsıladaki Segâh perdesi dahî tam Segâh olmayıp, bundan biraz daha tiz olan (Bûselik) komasıdır. Bûselik; Segâh'a karîb ve Çârgâh'a baid olmak üzere bu iki perde arasında vâk'a olub, notada Segâh tabîi gibi yazılır.

Sûzidîl'in zemîni; Hisâr, Hüseyinî ile başlayarak Tîz Çârgâh, Zengûle arasındaki perdelerde, miyanı; Hüseyinî-Tîz Hüseyinî oktavında, karârı dahî Hisâr perdesinin Nevâ'ya, ya'ni hal-tabîiyye ircâ'ıyla, Hüseyinî-Hüseyinî Aşîrân oktavındaki perdelerde icrâ edilir. (1)

1) Makâmın zemîn ve karâr gibi aksâmı için, irâe ettiğimiz perdelerin müteakkib ve mütebâid fâsılalarla ve muhtelif derecât-ı imtidâd ile terennümü zımdır. Fâsılalar, hep müteakkib ve derece-i imtidâd dahî bir cinsten olur ise, makâmâtın nağmesi değil gam ve ıskalası terennüm edilmiş olur. (Fâsıla ve makâm bahislerine mürataat)

### ACEM AŞÎRÂN'DA KARÂR EDENLER

**Şevkefzâ.**— Şevkefzâ, Acem Aşîrân perdesinde karâr eder. Dördüncü fâsılasında si bemol ve altıncı fâsılasında re bemol nîm sadâları bulunur ise de, sernâmeğe işâret edilen, yalnız re bemol savt-ı müttefrîdir. Si bemol ise, makâmın Segâh tabîi ve Zengûle ile karâr etmesi hasebiyle, notanın derûnunda gösterilir.

Şevkefzâ'nın zemîni; Acem, Gerdâniye perdelerinden başlayarak, Şehnâz nîm sadâsı dahil olduğu halde Tîz Çargâh-Kürdî arasındaki perdelerde, miyanı; Sabâ gibi (Muhayyer-Dügâh) yâhud Ferahfezâ gibi (Nevâ-Tîz Nevâ) oktavlarında, karârı dahî Acem-Yegâh arasındaki perdeler üzerinde icrâ olunur. Şevkefzâ'nın karâra pek yakın nağmelerinde, Dügâh yerine la bemol perdesi kullanılır.

## Şevkefzâ Pîşrevi

## Muhammes İkâ'ında

Teslîm

**Acem Aşîrân.**— Acem Aşîrân makâmının Hüseyînî, Gerdâniye, Acem perdelerinde şlayan zemîni; (Tîz Çargâh-Segâh) arasındaki perdelerde, miyan Şevkefzâ'da olduğu gibi Sabâ lînde, veyâhud Ferahfezâ'nın (Nevâ-Tîz Nevâ) oktavında, karârî dahî (Acem-Yegâh) perdeleri arasında icrâ olunur.

Acem Aşîrân makâmı, karârgâhının ismiyle müsemmâdır. Dördüncü fâsılada si bemol nîm sadâsını muhtevî olduğundan, anahtarında si bemol işâreti bulunur.

### IRAK PERDESİNDE KARÂR EDENLER

**Bestenîgâr.**— Bestenîgâr makâmı, altıncı fâsılada re bemol ile karârgâhı olan fa diyez nîm sadâlarını muhtevî (bulunur) ise de miyânlarında tabîi olduğundan, sernâmeye yalnız re bemol işareti vuzia olunarak, fa diyez nota derûnunda gösterilir. Bestenîgâr makâmının şîvesi 'câbınca, ba'zen re bemol biraz daha tîzleşerek, Uzzâl denilen komaya münkalîb olur. Uzzâl, Hicâz ile Nevâ arasında ve bu ikincisine daha yakın bir mevkîdedir.

Bestenîgâr'ın zemîni; Segâh, Çârgâh'tan başlar ve Gerdâniye ile karârgâhı arasındaki perdelerde icrâ olunur. Miyanı; ba'zen tabîi ba'zen bemollü Nevâ ile Muhayyer-Dügâh oktavında, karârı dahî Hüseyinî-Yegâh arasındadır.

Bestenîgâr Pîşrevi      Devr-i Kebîr îkâ'ında



**Ferahnâk.**— Ferahnâk makâmı, karârgâhı olan fa diyez ve beşinci fâsılada do diyez nîm sadâlarını muhtevî olmakla, sernâmesinde fa diyez ve do diyez işâretleri bulunur.

Ferahnâk makâmının zemîni; Nevâ, Hüseyinî, Evc perdeleriyle başlayarak (Tîz Çârgâh-Dügâh) arasındaki perdelerde, miyânı; (Nevâ-Tîz Nevâ) oktavında, karârı dahî (Muhayyer - Yegâh) perdeleri arasında terennüm olunur.

Ferahnâk Pîşrevi      Zincir îkâ'ında







Evc.- Evc makâmının zemîn, miyân ve karârı, Ferahnâk seyrinde ise de, Evc'de Çârgâh, Ferahnâk'da Hicâz perdelerinin ziyâde kullanılması, bu iki makâm arasında hayli fark bulunduğudur.

Binâenaleyh, Evc makâmı sernâmesine de diyez işâreti konulmayıp, yalnız karâr-gâhı olan fa diyez işâreti vuzia olunur.

Evc Pişrevi

Devr-i Kebîr ikâ'ında





(Evcârâ)

Evcârâ makâmı, karârgâhı olan fa diyez perdesi ile üçüncü fâsılada la diyez, beşinci fâsılada do diyez ve yedinci fâsılada mi diyez nîm sadâlarını muhtevî ise de, tîz taraftaki fihrist-i elhân'da la naturel ya'ni Muhayyer perdesinin isti'mali aaleb olmakla, sernâmeğe yalnız (fa) (mi) (do) diyezleri işâret olunur.

Evcârâ'nın zemîni; Nevâ, Acem, Evc perdeleri ile başlayıp, Tîz Hicâz ile Segâh arasındaki perdelerde, miyânî; Hicâz-Tîz Hicâz oktavında, karârî dahî muhayyer ile Yegâh arasında icrâ olunur.

Evcârâ Pîşrevi

Muhammes ikâ'ında





## RÂST PERDESİNDE KARÂR EDEN MAKÂMÂT

**Râst.**– Râst makâmı, yedinci fâsılada fa diyez nîm sadâsını muhtevî olmakla, ser-nâmesinde fa diyez işâreti bulunur. Râst'ın zemîni; Irak, Râst perdelerinden başlamak üzere, Gerdâniye-Yegâh arasında miyânı; Nevâ-Tîz Nevâ oktavında icrâ olunur. Karâr dahî; Nevâ'dan ibti-dâr etmekten ibâret bir farkla, zemînin aynıdır. Ses veya alât-ı mûsikîyye müsâid ise, Râst miyânı Tîz Gerdâniye'ye kadar tevâtür edebilir.

Râst Pîşrevi

Sakîl ikâ'ında





**Mâhur.**— Mâhur makâmı, Râst perdesinde karâr eder. Yedinci fâsılasında Mâhur denilen koma bulunur ki, Evc ile Gerdâniye arasında ve birincisine daha yakın mevkîdedir. Mâhur makâmı notada ekseriya fa diyez işaretiyle yazılır ise de, Râst'tan tefrîkine başlıca medâr olmak üzere, fa diyez perdesinin koma halinde icrâsı elzemdir. Ya'ni, (#) işareti ile gösterilmesi icâbeder. Mâhur makâmında Segâh perdesinin de ba'zen (Bûselik)e tahvîl-i icrâsı daha ziyâde muvâffak tab'i selîm olur.

Mâhur'un zemîn ve miyânı; medhalde Mâhur ve Gerdâniye perdeleri ile Tiz Çargâh-Nevâ arasında karârı dahî; Muhayyer-Hüseynî Aşîrân fâsılasında icrâ olunur.

**Mâhur Pişrevi Muhammes ikâ'ında**



**Sûznâk.**– Sûznâk, Râst perdesinde karâr eder. Altıncı fâsılada mi bemol ve yedinci fâsılada fa diyez nîm sadâlarını muhtevî olmakla, anahtarında mi bemol ve fa diyez işâretleri bulunur.

Sûznâk makâmının zemîni; Çârgâh, Nevâ perdeleriyle başlayıp Çârgâh-Tîz Çârgâh sadâları arasında, miyânı; ba'zen Sünbüle ve Hisârek perdeleriyle ba'zen de makâmın esvât-ı mükevvinelerinden olan mi bemol ve fa diyez ile Nevâ-Tîz Nevâ oktavında, karârı dahî; Gerdâniye Râst fâsılasında icrâ olunur.

**Sûznâk Pîşrevi . Devr-i Kebîr İkâ'ında**

**Hicâzkâr.**– Hicâzkâr makâmının karârgâhı Râst perdesidir. İkinci fâsılada la bemol, altıncı fâsılada mi bemol ve yedinci fâsılada fa diyez nîm sadâları bulunur. Ancak, semnâmeye işâret edilen esvât-ı müttfire, yalnız fa diyezle mi bemol olup, makâmın tîzlerinde la naturel Mu-hayyer perdesinin isti'mâli aaleb olmakla la bemol nota derûnunda irâe edilir.

Hicâzkâr'ın zemîni; Evc, Şehnâz, Gerdâniye perdeleri ile başlayıp, Tîz Nevâ, Çârgâh arasındaki seslerde, miyânî; Tîz Çârgâh, Çârgâh ve eğer sadâ ve alât-ı mûsikîyye müsâit ise Gerdâniye-Tîz Gerdâniye oktavlarında, karârî dahî; Evc yerine Acem perdesi ikâmesiyle, Gerdâniye Yegâh fâsılasında icrâ edilir.

**Hicâzkâr Pîşrevi      Devr-i Kebîr ikâ'ında**

The musical score is presented in ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written in a single voice line. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and ornaments (trills, grace notes). The piece concludes with a final cadence.

### Kürdîli Hicâzkâr

Kürdîli Hicâzkâr makâmı, Râst karârgâhındadır. İkinci fâsılada la bemol, üçüncü fâsılada si bemol, altıncı fâsılada dahî mi bemol nîm sadâlarını muhtevî olmakla, anahtarına la bemol, si bemol, mi bemol esvât-ı mütteffresi işâret olunur. La bemol sâvt-ı mütteffresinin sernâme-ye işâret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Evc ve Irak yerine Acem ve Acem Aşîrân ve Segâh ile Tîz Segâh yerine Kürdî ve Sünbûle perdeleri icrâ edilmek şartıyla, Hicâzkâr makâmının zemîn, miyan ve karârı Kürdîli Hicâzkâr'a kâbil-i tatbîkdir. Şu kadar ki, Kürdîli Hicâzkârın miyâna âid olan ve Nevâ karârında, Hüseyinî şîvesinden ibâret bulunan tenevvüâtında Hisâr, mi bemol yerine (Hisârek) perdesinin isti'mâli şarttır. Hisârek koması; Hisâr ile Hüseyinî arasında ve birincisine daha yakın mevkîdedir.

### Kürdîli Hicâzkâr Pîşrevi

### Düyek ikâ'ında



**Nihâvend.**— Nihâvend makâmı, Râst perdesinde karâr eder. Üçüncü fâsılasında si bemol ve altıncı fâsılasında mi bemol nîm sadâları bulunmakla, anahtarında mi bemol ve si bemol işâret-i tağyîriyesi bulunur.

Nihâvend'in zemîni; Çârgâh Nevâ perdeleri ile bi ibtidâr Gerdâniye Râst oktavında, miyânı; Evc perdesi ve Nevâ karârı ile Hicâz veyâhud Hisârek koması ve yine Nevâ karârı ile Sabâ makâmları gibi Nevâ-Tîz Nevâ fâsılasında, karârı dahî; Gerdâniye Yegâh arasında icrâ olunur.

### Nihâvend Pîşrevi

### Devr-i Kebîr İkâ'ında

Teslîm

**Neveser.**— Neveser makâmı, Râst perdesinde karâr eder. Üçüncü, dördüncü, altıncı ve yedinci fâsılaslarında si bemol do diyez ve mi bemol fa diyez nîm sadâları bulunur ise de, notada, Nihâvend gibi yalnız si bemol ve mi bemol ile yazılır.

Neveser'in Hicâz, Nevâ, Hisâr perdelerinden başlayan zemîni ile miyân ve karârı Nihâvend seyrindedir. Ancak Nihâvend'de do naturel ve fa naturel perdelerinin isti'mâli aaleb olmasına mukâbil, Neveser'de do diyez ve fa diyez nîm sadâları ziyâde kullanılır.



Neveser Pîşrevi

Muhammes îkâ'ında

Teslîm

## DÜĞÂH PERDESİNDE KARÂR EDENLER

Hicâz.- Hicâz makâmı, Dügâh'ta karâr eder. İkinci fâsılasında si bemol, üçüncü fâsılasında do diyez nîm sadâları bulunmakla, sernâmesine si bemol do diyez işâret olunur.

Hicâz makâmının zemîni; medhalde Râst, Dügâh perdeleriyle (Dügâh-Muhayyer) miyânı; Evc perdesiyle Nevâ-Tîz Nevâ oktavlarında karârı dahî; Muhayyer-Yegâh perdeleri arasında icrâ edilir.

Hicâz Pîşrevi

Fahte îkâ'ında



Uşşâk, Beyâtî, Hüseyinî makâmı Dügâh karârgâhındadır. Esvat-ı tabîyyeden müteşekkil olduklarından, sernâmeleri tağyîr işaretini muhtevî değildir. Ancak bu makâmın menşei olan fihrist-ül elhânın ikinci fâsılasındaki Segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla Kürdi perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nîm Segâh komasındadır ki, notada Segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşâk makâmının zemîni; medhalde Râst, Dügâh perdeleriyle Gerdâniye, Râst veyâhud Gerdâniye Yegâh fâsılasında miyânı; Evc perdesi ile Nevâ Tîz Nevâ oktavında karârî dahî; Muhayyer ile Râst perdeleri arasındadır.

Uşşâk Pîşrevi Muhammes ikâ'ında





**Beyâtî.**– Beyâtî makâmı; Nevâ, Hüseyinî perdeleri ile başlar; zemîni; Muhayyer-Dügâh, miyânı; Nevâ-Tîz Nevâ fâsılalarında, karârı dahî; Tîz Çârgâh ile Dügâh arasındadır.

**Beyâtî Pîşrevi      Darb-ı Fetih ikâ'ında**



**Hüseyinî.**– Hüseyinî makâmı, Nevâ Hüseyinî perdeleriyle başlar, zemîni; Muhayyer-Dügâh, miyânı; Nevâ-Tîz Nevâ fâsılalarında karârı dahî; Tîz Çârgâh ile Dügâh arasındadır.

Hüseyinî Pîşrevi Hafif İkâ'ında

**Muhayyer.**— Muhayyer makâmı, Dügâh perdesinde karâr eder. Esvât-ı tabîyyeden müteşekkil olmakla, sernâmesinde tağyir işâreti bulunmaz. Muhayyer makâmı, Gerdaniye Muhay yer perdeleri ile başlar; zemîn ve miyânı Evc perdesiyle Nevâ Tîz Nevâ fâsılasında .arârı dahî; Acem savt-ı tabîyyesiyle Tîz Çârgâh-Dügâh perdeleri arasında icrâ edilir.

Muhayyer Pîşrevi Muhammes İkâ'ında

Teslîm

**Kârcıġâr.**— Kârcıġâr makâmı, Dügâh karârgâhındadır. Beşinci fâsılada mi bemol ve altıncı fâsılada fa diyez nîm sadâlarını muhtevî olmakla, sernâmesinde mi bemol ve fa diyez işâretleri bulunur.

Kârcıġâr makâmının mebbeî, Çârgâh Nevâ perdeleridir. Zemîn ile karârı; Muhayyer Râst, miyânı; Nevâ-Tiz Nevâ perdeleri arasında icrâ edilir.

**Kârcıġâr Pîşrevi**

**Muhammes ikâ'ında**

Teslîm



**Sabâ.**– Sabâ makâmı, Dügâh karârgâhındadır. Dördüncü fâsılasında re bemol nîm sadâsı bulunmakla, sernâmesine mezkûr sadâ işâret edilir. Bu re bemol notada şu (b) işâretiyle gösterildiği Uzzâl ile Nevâ'ya daha karîb diğer bir ses arasında tahavvül eder.

Sabâ makâmının mebdê; Dügâh, Segâh, Çârgâh perdeleridir. Zemîni; Muhayyer-Dügâh arasında, miyânı; Muhayyer perdesinden başlayıp Şehnâz nîm sadâsıyla, Tîz Çârgâh-Çârgâh fâsılasında, karârı dahî; Gerdaniye-Râst arasındadır.

### Sabâ Pîşrevi

### Devr-i Kebîr ikâ'ında



**Isfahân.**– Isfahân makâmı, Dügâh karârgâhındadır. Esvât-ı Tabîyyeden mütekevvin olmakla, sernâmesinde tağyîr işâreti bulunmaz. Mebdê; Segâh, Hicâz, Nevâ perdeleridir. Zemîni; Hicâz perdesiyle Gerdâniye-Dügâh arasında, miyânı; Evc, Ferahnâk, Yegâh miyanları gibi Nevâ-Tîz Nevâ oktavında, karârı dahî; Çârgâh savt-ı tabîyyesiyle Muhayyer-Râst fâsılasındadır.

## Isfahân Pîşrevi

## Fahte ikâ'ında

**Bûselik.**— Bûselik makâmı, Dügâh'ta kârar eder. Esvât-ı tabîyyeden müteşekkil olmakla, sernâmesinde tağyir işâreti bulunmaz. Fakat ikinci fâsılasındaki Segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla Çârgâh arasında vâka birinciye karîb olan (Bûselik) perdesidir. Savt-ı mezkûr, notada, Segâh tabîi gibi yazılır.

Bûselik makâmınının mebdeî; karârgâhı olan Dügâh ve Bûselik perdeleridir. Zemîni; Dügâh ve Gerdâniye, miyanı; Nevâ-Tîz Nevâ kararî dahî; Muhayyer ile Zengûle perdesi arasında icrâ olunur.

## Bûselik Pîşrevi

## Muhammes ikâ'ında



## SEGÂH PERDESİNDE KARÂR EDEN MÂKÂMÂT

**Segâh.**— Segâh makâmı, esvât-ı tabîyyeden mütekevvîn olduğundan, sernâme-sinde tağyîr işareti bulunmaz.

Segâh makâmı; Segâh, Kürdî, Râst perdeleriyle başlar, zemîni; Gerdâniye ile Râst arasında, miyânı; Gerdâniye-Segâh yâhud Tîz Segâh-Nevâ fâsıllarında, karârı dahî; pek az tîzleştirilmiş ya'ni koma haline getirilmiş Acem perdesiyle ve Hisâr'ın sadâsıyla, yine Gerdâniye-Râst fâsılasında icrâ olunur.

Segâh Pîşrevi

Muhammes İkâ'ında





**Hüzzâm.**– Hüzzâm makâmı, Segâh perdesinde karâr eder. Dördüncü fâsılasında mi bemol ve beşinci fâsılasında fa diyez nîm sadâları bulunmakla, sernâmesinde fa diyez ve mi bemol esvât-ı müteffiresi işâret edilir. Hüzzâm makâmı Segâh, Çârgâh, Nevâ perdeleriyle başlar; zemîn ve karârı, fakat karârda, Kürdî nîm sadâsı bulunmak üzere, Gerdâniye-Râst arasında, miyânı ya Tîz Segâh-Segâh veyâhud Nevâ-Tîz Nevâ fâsıllarındadır.

Hüzzâm Pîşrevi Fahte ikâ'ında

The image displays a musical score for the piece 'Hüzzâm Pîşrevi Fahte ikâ'ında'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is a single melodic line, likely for a vocal or instrumental performance. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece is in the Hüzzâm makâm, which is characterized by its specific intervallic structure and the presence of the 'fa diyez' and 'mi bemol' notes mentioned in the text. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.



**Müsteâr.**— Esvât-ı tabîyyeden müteşekkil olmakla, sernâmesinde tağyir işâreti bulunmayan Müsteâr makâmı dahî, biaynihî Segâh makâmı karârgâh ve seyrindedir. Farkları, Segâh makâmında Çargâh savt-ı tabîyyesine aaleb olmasına mukâbil Müsteâr'da bil'akis do diyez Hicâz perdesinin ziyâde kullanılmakta olmasından ibârettir. Segâh'ta, Hicâz perdesi, zemîn nağmelerinde, Müsteâr'da da, Çargâh perdesi karâr nağmelerinde, fakat nâdiren kullanılırlar.

Do diyez sadâsının aaleb olarak isti'mâli, Müsteâr'ın esvât-ı tabîyyeden mütekevvin makâmât miyânında, ta'dâdını mâni değildir.

**Müsteâr Pîşrevi**

**Devr-i Kebîr İkâ'ında**



## MÜTEFERRÎ MAKÂMLAR

### NIKRIZ

Hicâz, Nevâ perdeleriyle başlar; zemînde Hicâz, karârda Râst makâmlarından müteşekkildir. Nikriz, Râst makâmından müteferrî olmakla, notada Râst sernâmesiyle yazılır.

### PENCGÂH

Râst, Hicâz, Nevâ perdeleriyle ibtidâr eder, zemîni; Nevâ, Muhayyer fâsılasındaki esvât-ı tabîiyye üzerinde, karârı dahî; Hicâz, Segâh, Kürdî perdeleriyle Râst'ta icrâ olunur. Pencgâh, Râst makâmı fûrû'undan olmakla, notada makâm-ı mezkûr gibi yazılır.

### BÜZÜRG

Medhâl ve zemînde; Hüseyinî, karârında; Râst nağmelerinden tereküb eder. Bü-zürğ, Râst makâmının fûrû'u olmakla, notada aynı işâret-i tağyîriyyeyi muhtevîdir.

### PESENDİDE

Râst makâmı karârgâh ve uslûbundadır. Ancak, Pesendîde makâmında, Çârgâh ve Segâh esvât-ı tabîiyyesi yerine, Hicâz ve Kürdî nîm sadâlarının isti'mâli aglebdir. Notada, Râst sernâmesiyle yazılır.

### ZÂVİL

Notada, Mâhur sernâmesiyle yazılan bu makâm dahî, medhal ve zemînde Mâhur ve karârda, Nikriz uslûbunu muhtevîdir.

### GÜLİZÂR

Dügâh'ta karâr eder; medhal ve zemîni Muhayyer ve karâr ve intihâsı Hüseyinî nağmelerinden müteşekkildir. Notada, Hüseyinî makâmı gibi yazılır.

### GERDÂNIYE

Hüseyinî makâmının; Evc, Gerdâniye perdelerinden ibtidâ eder bir nev'i diğeridir.

## DÜĞÂH

Medhal ve zemîni Sabâ makâmı tarzında olup, yalnız intihâda Kürdî, Zengûle ve cem Aşîrân perdeleriyle bir tahavvül gösterdikten sonra, Düğâh'ta karâr eder. Notada, Sabâ akâmı gibi yazılır.

## SABÂ ZEMZEME

Sabâ makâmı intihâsının, Segâh yerine Kürdî nîm sadâsıyla icrâsından ibâret olup, notada, Beyâtî gibi yazılır.

## ACEM KÜRDÎ

Acem Aşîrân medhal ve zemîninde ve Beyâtî karârındadır. Notada, Beyâtî makâmı gibi yazılır.

## BEYÂTÎ ARABAN

Düğâh karârgâhındadır. Notada, Kârcığâr gibi yazılır. Medhal ve zemînde, Muhayyer ve karâr ve intihâda Kârcığâr makâmlarından müteşekkildir.

## NEVÂ

Esvât-ı tabîyye ile Nevâ-Tîz Nevâ fâsılasında seyreyledikten sonra, Isfahân uslûbuyla Düğâh mukarrîfe avdet eder. Notada, Isfahân makâmı sernâmesini muhtevîdir.

## TÂHİR

Karârgâh ve şîvece, Muhayyer makâmına benzer, farkları; Tâhir makâmı zemîninde Nevâ, Çârgâh, Segâh, Gerdâniye, Evc, Hüseyinî, Nevâ perdeleriyle icrâ edilen bir nağmeden bârettir.

## HÜMÂYÛN

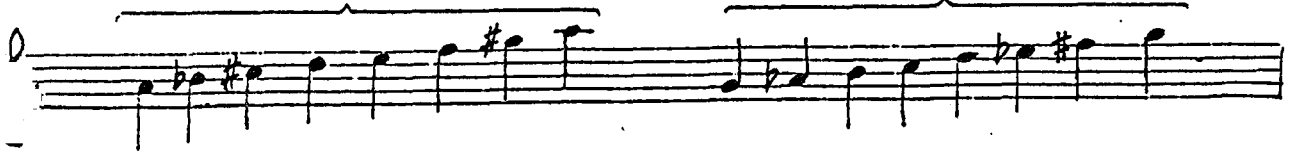
Düğâh perdesinde karâr eder. Notada, Hicâz makâmı gibi yazılır. Medhal ve zemîninde Isfahân ve karâr ve intihâda Hicâz nağmelerinden müteşekkildir.

## ŞEHNÂZ

Şehnâz, Muhayyer perdelerinden başlayıp, Hicâz, Kürdî Zengûle nîm sadâlarıyla Düğâh'ta karâr eder. Şehnâz, Hicâzkâr makâmının şu vechîle:

Şehnâz makâmı

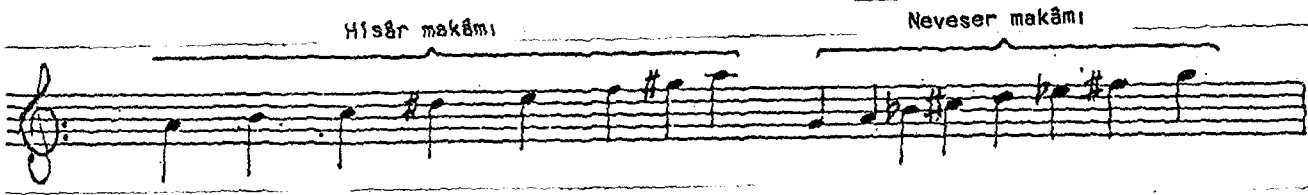
Hicâzkâr makâmı



Bir tam fâsıla ile şeddi demektir. Şehnâz makâmı notada Hicâz sernâmesiyle yazılır.

## HISÂR

Hisâr makâmı, Dügâh karârgâhındadır. Hisâr; Hüseyinî perdeleriyle ibtidâ ederek zemînde Şehnâz, karârda Zengûle nîm sadâlarıyla, Dügâh-Muhayyer zü'li küll üzerinde icrâ olunur. Hisâr, Neveser makâmının şöyle:



Bir tam fâsıla ile şeddi demektir. Hisâr, Sûzidîl makâmının zemîninden ibâret olmakla, notada, makâm-ı mezkûr gibi yazılır. Dügâh perdesinde karâr eden makâmâtın ekserîne esnâ-yı karârda Bûselik makâmı intihâ nağmesi olan şu:

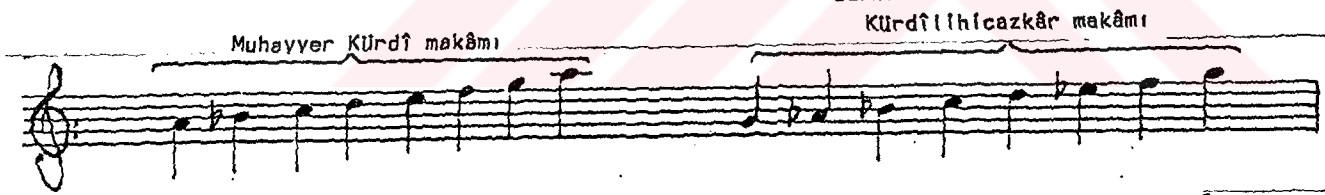


bir cümlelin ilâvesiyle bir takım makâm-ı mürekkebe teşkîl edilir:

Sabâ Bûselik, Nevâ Bûselik, Hisâr Bûselik, Acem Bûselik, Gerdâniye Bûselik, Tâhir Bûselik, Muhayyer Bûselik, Şehnâz Bûselik.

## MUHAYYER KÜRDÎ

Muhayyer makâmı intihâsında, Segâh yerine Kürdî kullanılmasından ibâret olup, şöyle ki:



Kürdîli Hicâzkâr'ın bir tam fâsıla ile şeddi demek olur. Muhayyer Kürdî makâmı, notada, Muhayyer gibi yazılır.

## BESTE ISFAHÂN

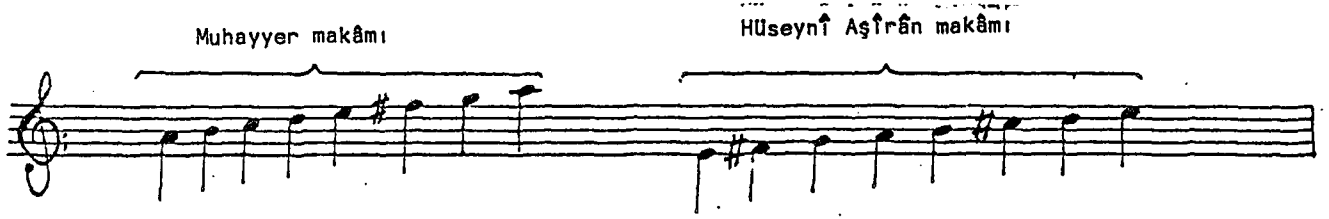
Medhal ve zemîni Isfahân, karârı dahî, Bestenîgâr uslûbundadır. Notada, fa diyez işâreti ile yazılır.

## DİLKEŞ HÂVERÂN

Medhal ve zemîni Hüseyinî, karârı dahî, Evc makâmlarından terekkiüb eder. Notada, fa diyez sernâmesiyle yazılır.

## HÜSEYNİ AŞİRÂN

Nevâ, Hüseyinî perdelerinden ibtidâr eyler ve Hüseyinî Aşîrân zü'II küll üzerinde icrâ olunur bir makâmıdır. Bu halde, Hüseyinî Aşîrân Muhayyer makâmının, şöylece dört perde fâsıla ile tenzîlinden hasıl olmuş olur:



Hüseyinî Aşîrân, notada, esvât-ı tabîyyeden müteşekkil makâmât gibi yazılır.

## BÜSELİK AŞİRÂN

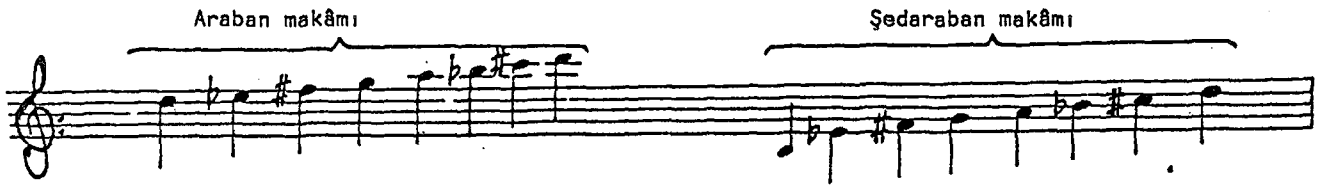
Dügâh, Büselik perdelerinden başlar ve Hüseyinî Aşîrân-Hüseyinî zü'II küll üzerinde icrâ olunur. Bu halde, Büselik Aşîrân, Hüseyinî makâmının, şöylece dört perde fâsıla ile tenzîlinden hasıl olmuş olur:



Büselik Aşîrân, notada, esvât-ı tabîyyeden müteşekkil makâmât gibi yazılır.

## ŞEDARABÂN

Hicâz, Kürdî, Irak, pest Hisâr nîm sadâlarıyla, Nevâ-Yegâh zü'II küll üzerinde icrâ edilir bir makâmıdır ki, aynı esvât-ı gayrı tabîyye ile Nevâ-Tîz Nevâ zü'II küll üzerinde icrâ edilen Arabân makâmının, sekiz perde fâsıla ile şeddi demektir.



## BÜYÜK İKÂ'LAR

Tevâzün îtibâriyle Sofyân ikâ'ının aynı olan evzân-ı cesîme, dörtlük veya sekizlik tempolardan yüzlercesini muhtevî olmak ve hesapça meselâ 176/4'lük 88/4'lük gibi aded ile azılamıyacakları tabîi bulunmakla, notada, Sofyân ikâ'ı adediyle yazılır. Büyük ikâ'ların müteşekkil olduğu darpların, nota imtidâdlarıyla münâsebeti bervech-i âtidir:

## DARB-I FETH

Kırkdört Sofyân usûle muâdildir.

DÜm	tek	tek	dÜm	tek	tek	
Te	kâ	dÜm	tek	tek	dÜm	
Tek	dÜm	tek	dÜm	te	kâ	
DÜm	tek	dÜm	te	kâ	te	kâ
DÜm	te	kâ	te	kâ	dÜm	
Tek	dÜm	dÜm	dÜm	te	kâ	te
Kâ	dÜm	te	kâ	dÜm	dÜm	tek
DÜm	tek	dÜm	dÜm			tek
Te	kâ	dÜm	tek			tek
DÜm	tek	tek	dÜm			tek
DÜm	dÜm	tâ	hek	te	kâ	
		te	kâ			

Beyâtî pîşrevinin her hanesi, ma'teslîm, bir Darb-ı Feth usûlünü muhtevîdir.

### SAKİL

Yirmidört Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.

tevîdir.

Benli Hasan Ağanın Râst Pîşrevi birinci hanesi, ma'teslîm, bir Sakîl usûlünü muhtevîdir.

Düm te kâ düm te kâ te kâ  
Düm te kâ düm tek tek düm düm  
Tek düm tek tek düm te kâ  
Düm düm tek te kâ düm tek  
Te kâ düm tâ hek te kâ  
te kâ

### ZENCİR

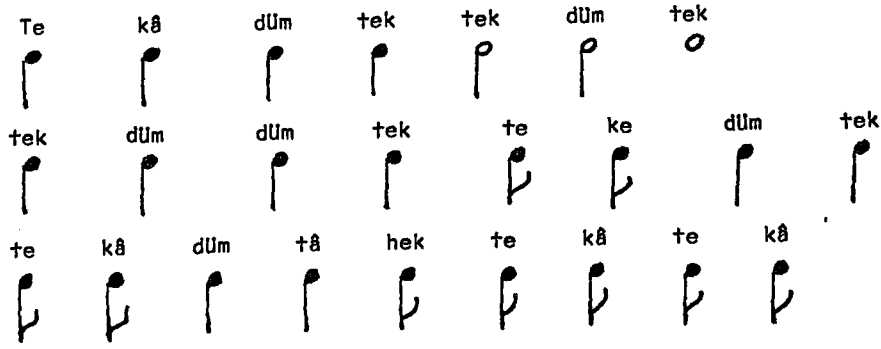
Zencîr usûlü; Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebîr, Bereşşân usûlâtından müteşekkil ve otuz Sofyân usûlüne muâdildir. Ferahnâk Pîşrevinin her hanesi, ma'teslîm, bir zencîr usûlünü muhtevîdir.

### HAFİF

Sekiz Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.

Düm tek tek düm tek tek düm

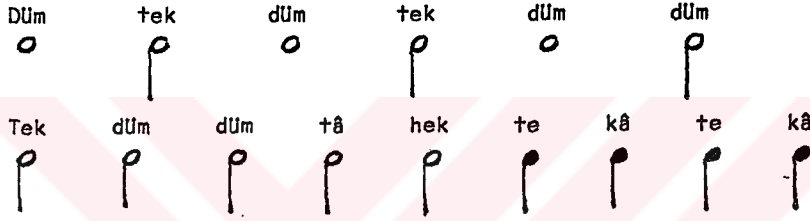




Hüseynî Pîşrevî, Hafîf usûlüdedir.

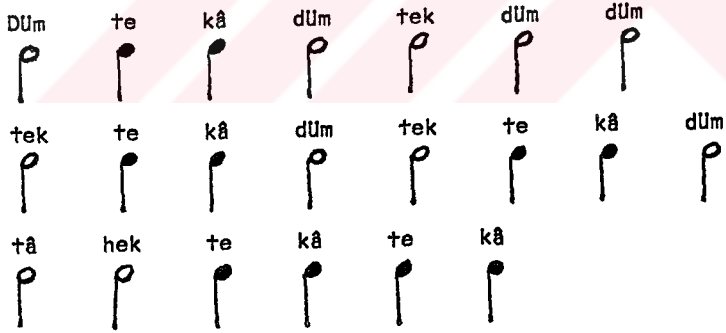
### BEREFSÂN

Sekiz Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.



### MUHAMMES

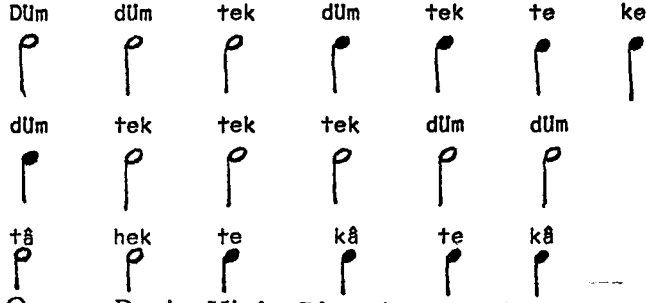
Sekiz Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.



Osman Beyin Uşşâk Pîşrevinin her hanesi, ma'teslîm, dört Muhammes usûlünü muhtevîdir.

## DEVİR-İ KEBİR

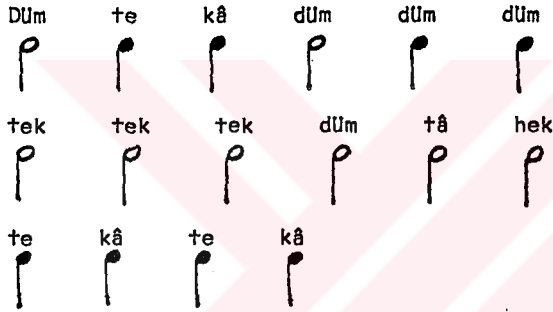
Yedi Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.



Osman Beyin Hicâz Pîşrevi haneleri, ma'teslîm, dörder Devr-i Kebîr usûlünü muhtevîdir.

## ÇENBER

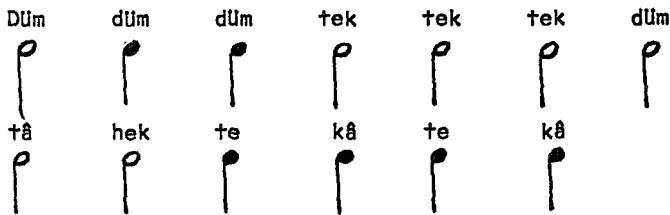
Altı Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.



Eski Sabâ Pîşrevi, Çenber usûlündedir.

## FÂHTE

Beş Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.

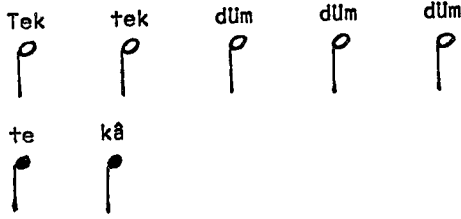


tevidir.

Sâlim Beyin Hicâz Pîşrevinin her hanesi, ma'teslîm, altı Fahte usûlünü muh-

### ÇIFTE DÜYEK

Dört Sofyân usûlüne muâdil imtidâddadır.



### HÂTİME VE HÛLÂSA

Hâtîme, Rehber-i Mûsıkîde münderc mübahsin, bervech-i âtî birer hülâsesiyle, muhtelif usûl ve makâmda on onbeş şarkıyı muhtevîdir.

1.

Mûsıkîde başlıca sesler, tîz ve pest cihetlere doğru ilânihâye ta'kîb eden ve notada re mi fa sol la si do nâmlarıyla yâd olunan yedi tabîi perdeden ibârettir. Bu perdelerin her biri diğer mukâbiliyle, sekiz perdelik fâsıla teşkîl edip bu sûretle husûle gelen makâma karârgâh olurlar.

Esvât-ı tabîyye arasında birer de yarım sadâ vardır ki, makâmâtı tenevvü ve teksîr ile hadla zemîne iblâğ ederler.

Sadânın nağme haline gelmesi, med ve kasr, terfî ve tenzîl ile olur. Nota denilen şekiller, sadânın med ve kasr, yine porte ise, terfî ve tenezzülüne delâlet ederler. Notaların en uzun vâhid kıyâs-ı îtibâr olunan ve dört saniye kadar imtidâd eden birlik'tir. İkilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik notalar dahî, yekdiğerinin nisfî derecesinde küçülürler.

Notaların bu nev'î iki ile kâbil-i taksîm olanlarıdır. Birde üç ile kâbil-i taksîm olan notalar vardır ki, evelkilerin kuvvetine yarım misli zâm ve önlerine birer nokta ilâvesiyle hâsıl olurlar.

Bu şekillere nota denildiği gibi, nağmât-ı mûsıkîyyeyi zabt ve tahrîre mahsûs olan yazıya, nota ıtlâk olunur. Porte, terfî ve tenezzül edecek esvât için, beş çizgi ile dört aralıktan ibâret kademeleri hâvîdir. Portenin üst tarafına çıkacak ve alt tarafına inecek sadâlar için, ilâve çizgileri kullanılır.

Sûznâk Şarkı Ağır Düyek İkâ'ında

Ağır Düyek usûlü, Düyek'in bir misli daha ağır olduğu için notada sekiz dörtlük aded ile yazılır ve sekiz dörtlük imtidâdına muâdil nağmeleri muhtevî bulunur. Bu halde:

Düm tek tek düm tek

Darblarından birincisine dörtlük, ikincisine ikilik, üçüncüsüne yine dörtlük, dördüncüsü ile beşincisine birer ikilik imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

Anahtar, muhtelif hiddet ve takallütte alât-ı mûsikîyye ve insan sadâlarının porteye sığacak sûrette mevkîni ta'yîn eder işâretlerdir. Meselâ; keman, Kaba Râst'tan Tîz Gerdâniye'ye kadar üç silsile-i esvâtı, ya'ni tîz sesleri muhtevî olduğundan, bu âletle çalmak üzere yazılacak bir notanın, portenin Kaba Râst'a kadar tenezzül ve Tîz Gerdâniyeye kadar tevâtür edecek sadâları ihâte edebilmesi için, altıncı çizginin sol îtibârıyla yazılması lâzım gelir.

Türk Mûsikîsi, nev'î mahdûd olan alet ile, armonisiz icrâ edildiğinden yalnız sol anahtarıyla yazılır. Sol anahtarı, makâm ve usûlü ta'yîn eden diğer işâretlerle beraber notanın birinci satırı başına vuzia olunur.

### Hicâzkâr Şarkı Ağır Aksak İkâ'ında

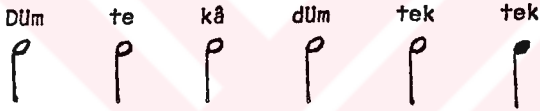
Pen be ilk le İm tî zâ c et  
mi ş te ni n  
sî meyâ kâ fû ra be n ze r  
ge r de ni n saz  
Saz payı Miyân  
bensî yehpi r lanta za n ne t  
Saz payı  
dî m te ni n  
gör medime m sâ lî ni dâ  
Râkar payı Aranağmesi se ni n  
Aranağme medhalî



### Güftesi

Penbelikle imtizâc etmiş tenin  
Sîme yâ kâfûra benzer gerdenin  
Ben siyah pırlanta zannettim benin  
Nakarat  
Görmedim emsâlini cânâ senin

Ağır Aksak îkâ'ı, Aksak'ın bir misli daha ağır olmakla, notada, 9/4'lük aded ile yazılır ve dokuz dörtlük imtidâdına muâdil tempoları muhtevî bulunur. O halde:



Darplarından birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncüye birer ikilik ve nihâyetekinin temposuna bir dörtlük imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

Orta Aksak usûlü dahî, dokuz dörtlük yazılır ise de, Ağır Aksak'tan biraz daha ser'îdir. Bu sür'at farkını göstermek için, notada, Orta Aksak şarkıların mebdeine (yürükce) kaydının ilâvesi lâzımdır.

### Uşşâk Şarkı

### Usûlü Orta Aksak îkâ'ında



Ağır ve Orta Aksak şarkılarda güfte, usûlün (tekâ) temposundan başladığından, birinci usûlü dâima nâtamamdır. Bu usûlü tamam eden şey ise, şarkının aranağmesi nihâyetinde, diğer şarkıya medhal olmak üzere çalınan karar nağmesindeki fâsıladır. Yekdiğerini telâfi eden bu noksan ile, fâsıla, bâlâdaki misallerde (yedi) rakamıyla gösterilmiştir.

### 3.

Yedi aded esvât-ı tabîyye arasında, beş de nîm aded vardır ki, esvât-ı tabîyye-nin ya diyez ile yarım ses tizleşmesinden veyâhud bemol ile o nisbette pestleşmesinden hâsıl olurlar. Diyez ile bemolün hizmeti, yalnız esvât-ı tabîyyenin yarım ses tağyîrinden ibâret olmayıp, bunlar yazılacak mûsikî parçasının hangi makâma ait olduğunu da gösterirler.

Çünkü, makâmı teşkîl eden zü'll küll içinde bir veyâ birkaç nîm sadâ mevcûd ise, esvât-ı müttefîre mezkûr diyez bemol ile notanın baş tarafına işâret edilir ve bunların delâletiyle nîm sesler ayrıca tağyîr işâretine hâcet kalmaksızın müttefîr olarak terennüm edilir. Esvât-ı mükevvin-i makâma dahil olan bu yarım sesler, nota derûnunda, ba'zen de ârizî olarak, ya'ni anahtara işâret edilmeksizin dahî gösterilebilirse de, bu külfet beyhûdedir.

Makâmı husûle getiren zü'll küll, esvât-ı tabîyyeden müterekkîb ise, anahtarında tağyîr işâreti bulunmaz.

Bekar, esvât-ı müttefîreyi hâl-i tabîyyeye ircâ için kullanılır bir işârettir. Gerek diyez, bemol ve gerek...

Bekar işâretleri, bir usûl dâhilindeki nağmelerde aynı perdeye âid olmak üzere tekrâr eder ise, işâret tekrâr edilmeyerek yalnız birinci sâvt-ı müttefir veyâhud tabîiyye konulur ve bu işâret, usûl imtidâd ettiği müddetçe diğerlerine de şâmil olur.

Aksak usûlü, notada, dokuz sekizlik aded ile yazılır ve dokuz sekizlik imtidâdına muâdil nağmeleri muhtevî bulunur. O halde:



Darplarından; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncüye bir dörtlük ve sondaki (tek) dahî, bir sekizlik imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

Aksak usûlündeki şarkıların ba'zısında, dokuz dörtlükte olduğu gibi, güfte usûlün ekâ'sından ve diğer ba'zılarında da son (tek tek) darplarından başladığından, bunlarda birinci usûl nâtamamdır.

Bu usûlde, şarkıların bir kısmında dahî, güfte, usûlün ibtidâsından başlar ki, bunarda usûl noksan değildir.

Misâller:

### Hüseynî Şarkı Aksak

Bir ya na eğ dir fe sin e y ne v ci

vâ na ma na ma n hal ka hal ka kâ kü lün o

Saz payı 1 2 Saz payı

su n a ya n

Miyân pa ra la yıp lâht ı cî ğer de n â şı

ka na ma na ma n â te şî â ş kın la da yan sı n

he r za ma na ma na ma n

Aranağmesi





### Güftesi

Bir yana eğdir fesin ey nevcivân  
Halka halka kâkülün olsun âyân  
Paralayıp lâht-ı ciğerden âşıkân

Nakarat

Ateş-i aşkınla da yansın her zamân

Kârcıgâr Şarkı Usûlü Yürük Aksak



### Güftesi

Pınarın başında güller açıldı  
Lâle midir sümbül müdür gül müdür

Nakarat

Kara gözlüm gül müdür

Sûznâk Şarkı Usûlü Aksak



ca n da ya n sı n gü ze l si n pek  
mü me ya n sın bu na na sı l ca n daya n  
sı n Aranağmes l

4.

Usûl; düm, tek, kâ tempolarından müteşekkil, muntazam ve mütekerrür bir takım imtidâdlardır ki, mûsikî esvât ve nağmâtının tevâzünü bununla mümkün olur. Bir vapur çarhının, dört nala giden bir hayvan hatevâtının, bir saat rık'asının, sür'at-ı muntazama ve mükerreresine dikkat olunursa, mûsikîde usûlü vücûda getiren ba'zı imtidâdların, tabîat-ı eşyâda dahî mevcûd olduğu anlaşılır. Kuvvetlice sadâ çıkaran bir duvar saati rık'asının, (tik tak) sûretindeki hareket-i dâimi ve mükerreresi, 2 ve 4 tempodan hâsıl olan Nîm Düyek ve Düyek usûllerinin imtidâdına müsâvî olduğundan, bu tik taklar ile bir polka yahud bir pîşrev çalınabilir.

Taksîmden ma'dâ, elhânın kâffesi usûle merbuttur. Usûlün müntehâsı, notada, amûdî çizgi ile de muhtevî olduğu derecât-ı imtidâd dahî, aded-i mahsûsuyla gösterilir. Bu aded, bir kesr halinde olup, mahreci usûlün ihtivâ ettiği imtidâdların hangi nev'iden olduğunu, sûreti ise bu imtidâdlardan usûl dâhilinde kaç aded bulunduğunu irâe eder.

Usûl terkîb eden (düm tek tekâ) tempolarının imtidâd ve sûret-i tekerrürü muhtelif olmakla, usûlde muhtelifdir. Bunlar, hem ism-i aslîleriyle hem de notada ism-i adedleriyle yâd olunurlar.

Notada, sadânın mevkîini ta'yîn eden anahtar ve makâmın muhtevî olduğu esvât-ı müttefire işaretleriyle usûl adedinin heyet-i mecmuâsına armatür denilir.

Hicâz Şarkı

Usûlü Sengîn Semâî

Şevkînle ha yâ lın le o lu r ne ş e be dî

dâr saz payı gün ler ce fa ka a ğ la dı ğı m  
 bu n ca gâ mı m var var saz payı  
 Mıyan â fet mi ne sin a h ne si n se n nesine y  
 yar saz payı â fet mi ne sin a h ne sin  
 se n ne sin e y yar saz payı saz payı  
 Aranağmesi

### Güftesi

Şu kanlı hayâlinle olur neş'e bedîdâr  
 Günlerce fakat ağladığım bunca gâmım var  
 Âfet mi nesin ah nesin sen nesin ey yâr  
 Nakarat  
 Her derdi unuttum da senin derdine düştüm

Sengîn Semâî usûlü, Yürük Semâî'nin bir misli daha ağır olmakla, notada, 6/4'lük ded ile yazılır ve altı dörtlük derece-i imtidâdına muâdil nağmeleri muhtevî bulunur. Bu halde:

Düm tek tek düm tek

Darplarından; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncüye bir dörtlük ve son (tek) tempasına dahî, bir ikilik imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

5.

Nağmenin usûl ve tevâzinine hâlel gelmeksizin vuk'u olan kesintilerine (es) denilir. Eslerin her biri, notaların beheriyle müsâvi imtidâdda bulunur. Ya'ni, nota sadânın ve es dahî tevkîfin derece-i imtidâdına delâlet ederler.

O halde es, mensûb olduğu notanın veyâhud düm tek tekâ tempolarından birinin, sadâ ile değil, vakfe ile imtidâdı demek olur.

### Râst Şarkı Usûlü Düyek

Bu gün hi ç ba k ma d in e y mâ h  
yü zü me ha râm o l du bu şe b  
u y ku gö zü me ge l i r s i n  
b i r g ü n o l u r e l b e t s ö z ü me  
ha râm o l du bu şe b u y ku  
gö zü me me Aranağmesi

#### Güftesi

Bugün hiç bakmadın ey mân yüzüme  
Harâm oldu bu şeb uyku gözüme  
Gelirsin bir gün elbet sözüme

#### Nakarât

Harâm oldu bu şeb uyku gözüme

Düyek usûlü, notada, 4/4 adedi veyâhud C işâreti ile yazılır ve dört dörtlük imtidâdına muâdil nağmeyi muhtevî bulunur. Bu halde:



Tempolarından birincisine sekizlik, ikincisine dörtlük, üçüncüsüne yine sekizlik ve son iki darba dahî, birer dörtlük imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

6.

Muhtelif mûsikî parçalarının, bir tertîb-i mahsûs ile icrâsına fasıl denilir. Fasil'in başlıca aksâmı, vech-i âtî üzere icrâ edilir. (1) Pîşrev (2) bir veya iki beste veya nakış, (3) muhtelif usûlde on oniki şarkı, (4) bir veya iki beste ve nakış semâîsi, (5) pîşrev semâîsi, pîşrevden evvel ve şarkı aralarında birkaç taksim.

Bunlardan ma'da, ağırlama vesâire gibi muhtelif usûllerde raks havalarıyla, mâni, koşma, dâstân, dîvân kabilinden olan şeylerde şarkıyât miyânına edilmekte ise de şark mûsikîsinin birer nefâseti olan ve azîm-i şuarâ-i sâlifenin, en latîf kıt'alarıyla müzeyyen bulunan beste, nakış ve semâî gibi âsârın, pîşrev ve saz semâîsi de dâhil olduğu halde ayrıca bir fasıl hâlinde icrâsı, muvâfık tertîb-i kadîm ve daha doğrusu zevk-i selîm olur.

### Râst Şarkı Usûlü Sofyân

Kar lı da ğı aş dım gel di m aşk o du  
na düş düm gel di m ben yâ re ka vuş dum ge l  
di m be n gön lü mü al dır dım



### Güftesi

Karlı dağı aştım geldim  
Aşk oduna düştüm geldim  
Ben yâre kavuştum geldim  
Ben gönlümü aldırdım  
Nakarat

Gül benzimi soldurdum  
Nazlıca yârdan ayrıldım  
Dađlara düştüm geldim

Sofyân usûlü dahî, Düyek gibi dört dörtlük imtidâdına muâdil olmakla 4/4'lük aded ile yazılır ise de, sûreti darbındaki farka nazaran muhtevî olduğu;

Düm  
p

tekâ  
p

Tempolarının her birine, birer ikilik imtidâdında nağme isâbet eder.

7.

Mûsikî, bir kere usûl ve makâm ile vucût bulduktan sonra zeylini icâbeder, çünkü, lisân-ı elhân-ı rûhun her türlü ihtizâzatına tercümân eden şey tezyîndir.

Sadânın icâbına göre teşdîd ve tahfîfine merbût veya mûnkatı bulunmasına delâlet eden fûrûk ile çarpma ve triller başlıca işâret-i tezyîneden olmak üzere notada kullanılabilir ise de, şark mûsikisinde bunları daha tabîî ve mütenevvî icrâ etmek için bir bestenin gerek semâen, gerek notadan hıfzedilmiş bulunması lâzımdır.

Bir şarkının usûlündeki imtidâda hâlel getirmeksizin daha zengin bir hale ifrâğı çin yapılacak nağmeler tezyîn edilecek perdenin yarım ve tam sadâ ile değil, bir koma nisbetinde fâsıla ile ve sür'atli tîz tarafına dokunmaktan ibaret olan ve perdesiz yaylı sazlarla, nây ve sadâ-i insanda tatbîk edilebilen triller, koma vesâir dakik fâsılalar notada gösterilemeyeceği için, bu kabilden olan tezyînât her san'atkârın hissine, zevk-i selîmine maharetine göre icrâ edilir.

### Ferahnâk Şarkı Usûlü

Hoş yaratmış bâri ezel hoşyâ ra t mî ş  
bâ ri e ze l p yâ râ nı dî l gâ yet gû zel  
tâ râ nı dî l gâ yet gû ze l f med hîn de çok  
şar kı ga zel f med hîn de ço k şa r kı ga ze l

#### Güftesi

Hoş yaratmış bâri ezel  
Sâran-ı dîl gâyet güzel  
Methinde çok şarkı gazel  
Nakarât  
Sâran-ı dîl gâyet güzel

Triyole, üç perdeden ibâret bir nağmedir ki, imtidâd-ı hakikiyyesinden biraz daha sür'atli, ya'ni, aynı kıymette iki perde imtidâdında icrâ olunur. Triyole halindeki perdeler, işaret-i mahsûsiyyesiyle yekdiğerine merbût ve (3) rakamını muhtevî bulunurlar. Âfideki misalde, triyoleli nağmeler mevcuttur.

### İsfahân Şarkı

### Usûlü Devr-i Hindî

Devr-i Hindî notada 7/4'lük ile yazılırlar ve yedi aded dördlük imtidâdına muâdil ağmeye muhtevî bulunur.

Bu:

Düm	tek	tek	düm	tek
♩	♩	♩	♩	♩

Tempolarından üç evvelkilere birer dördlük ve son ikisine dahî, birer ikilik imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.



Muhtelif âlât-ı mûsikîyyeyi, yekdiğerine mûsâvi tevâtürde bulundurmaya âheng denilir. Âlât-ı mûsikîyyede, Râst'tan Hüseyinî'ye kadar her tam perdenin diyapożon Dügâh'ı ile tevâhidinden muhtelif âhengler husûle gelmekte ise de, âhengin ta'dîd ve ihtilâfında tellerin elastikiyyet hasebiyle bir müddet matlûb olan ihtizâzı muhafaza edememeleri, burguların kesret-i isti'mâlden aşınımı vesâire gibi muhâzir mevcûd olduğundan, şimdilerde diyapożon Dügâh'ını âlât-ı mûsikîyyede, yalnız Çârgâh perdesiyle tevâhidinden ibâret âheng-i mûsâit ve mutavassıt isti'mâl edilmekte bulunmuştur.

Nihâvend Şarkı

Usûlü Türk Aksağı

Bir b0 yl ve fâ be k le ri ken  
s0 yl çe me n den  
a l dı m bo yu mu n b i cli su nu  
se r vü se me n de n  
den â za rı he zâ r e t  
se de vaz ge ç sede be n  
den karar Aranağmesli

### Güftesi

Bir bû-yi vefâ bekler iken sû-yi çemenden  
Aldım boyumun ölçüsünü serv-i semenden  
Âzâr-ı hezâr etsede vazgeçse benden

### Nakarat

Geçmez yine şeyda gönül o gonca-i dehenden

Türk Aksağı, notada, 5/8'lik aded ile yazılır ve beş sekizlik imtidâdına muâdil nağmeyi muhtevî bulunur. O halde;



Darplarından, birinci ve ikinciye birer dörtlük ve son tempoya da bir sekizlik imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

### 10.

Bir makâmın esâsını tekvîn eden sekiz sadâ arasındaki fâsılalar iki türlüdür: Birincisi, meselâ; re ile mi, mi ile fa, fa ile sol, sol ile la gibi yekdiğerini ta'kîb eden perdeler arasındaki müteâkîb, ikincisi; meselâ re ile fa, mi ile la, fa ile do, sol ile mi gibi yekdiğerine bâid bulunan münbâid fâsılalardır. Fâsılanın, böyle birden sekize kadar olanlarına basît denilir. Dokuzuncu, onuncu ve ilâahirihî fâsılalar ise, mürekkeb nâmını alır. Âtîdeki misalde, münbâid ve mürekkeb fâsılalar diğerlerinden tefrîk edilmiştir.

### Kürdîli Hicâzkâr

### Usûlü Katakoftî

Mah mû r bâ kî şî n â şî ka bî n  
İÖ + fa be de l dîr saz payı vâ l lâ  
hî gü ze l gö z le ri bî lâ hî gü ze l  
dîr saz payı dîr saz payı bî r ke re

re ni gâ h et me si ak sâ yı e me  
dir saz payı Aranağmesi

### Güftesi

Mahmûr bakışı âşığa bin lûfta bedeldir  
Vallâhi güzel gözleri billâhi güzeldir  
Bir kere nigâh etmesi aksâ-yı emeldir

### Nakarat

Vallâhi güzel gözleri billâhi güzeldir

Katakofti, notada, 8/8 aded ile yazılır ve sekiz sekizlik imtidâdına muâdil nağmeyi muhtevî bulunur.

Bu halde,

Düm düm tek

Tempolarından birinciyle, üçüncüye noktalı ve ikinciye dahî, noktasız birer dörtlük imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

### 11.

Usûller, derecât-ı imtidâd ile med ve kasr esvât-ı tanzîm eylediği gibi, makâmlar dahî birer karâr perdesiyle sadânın hareket-i terfiye ve tenzîliyesini tahdîd ederler. Makâmâtın esâsı, fihrist-i elhân nâmıyla, sekiz perdelik fâsıla-yı müteâkîbe-yi basîteden teşekkül etmiş iskalalardır. Bu iskalaların, makâm haline gelmek için tîz ve pest taraflarındaki mürekkep fâsılalarla tavsî'i ve hâvî olduğu basît fâsılaların dahî, hem müteâkîb hem de mütebâid olması lâzımdır.

## Kârcıgâr Şarkı

## Usûlü Yürük Semâî

The musical score is written in 6/8 time and consists of ten staves. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is adorned with numerous ornaments and slurs. The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Yürük Semâî usûlü, Sengin Semâî'nin bir misli daha serî olmak üzere, notada, 6/8 aded ile yazılır ve altı sekizlik imtidâdına muâdil bir nağmeyi muhtevî bulunur. O halde:

Düm	tek	tek	düm	tek

Tempolarından; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncüye birer sekizlik ve son teke dahî, bir dörtlük imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

12.

Bir besteyi, âid olduğu makâmın esvât-ı mükevvesini tebdîl ile gerek pest ve gerek tîz taraflardaki karârgâhların birinde terennüm etmek san'atına şed denilir.

Şed, âlât-ı mûsikîyyede akord değiştirilmeksizin hanende sadâsıyla tevâfuk edilebilecek bir âheng bulmak ve taksîm ederken, bir makâmdan diğerine geçmek için, ekseriyâ sâzendeler tarafından icrâ olunur.

Şed yollarının en ziyâde kullanılanları, karârgâh-ı aslîye nisbetle gerek tîz gerek pest cihetlerden, dördüncü veyâ beşinci fâsıla karârgâhlarında icrâ olunanlardır.

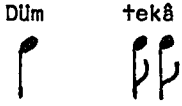
Âtîdeki Yegâh şarkı, karârgâh-ı aslîyesi olan Yegâh perdesine nisbetle dördüncü tîz fâsılada ve Râst karârında yazılmıştır.

Yegâh Şarkı Usûlü Nîm Düyek

The musical score is presented on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The melody is written in a style characteristic of Ottoman classical music, with a mix of eighth and sixteenth notes. The accompaniment is written in a similar style, often using a simplified notation. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Nîm Düyek, notada, 2/4 aded ile yazılır ve iki dörtlük imtidâda muâdil nağmeyi muhtevî bulunur.

O halde:



Tempolarından beherine, birer dörtlük imtidâdında nağme isâbet etmiş olur.

Bestenîgâr Şarkı      Usûlü Curcuna

İs te di n de gö n lü mü  
ve r di sa na saz payı  
her ne mü m kü n d şe ri sa na ke  
bîl me di ka n d şe ri sa na ke  
y dî m ve fâ dâ saz payı  
saz payı ah ne le r e t din ne le r  
so n şa ba na  
saz payı Aranağme

## Kutmânizâde Şamlı İskender

İstanbul, Beyazıt'ta sâbık mâliye karşısında numara 18 telefon:İstanbul 1836

Âsâr-ı muhtelifenin fiyatını ber-vech-i zîr cetvelden iktibas ediniz.

<u>Para kuruş</u>	<u>Cins</u>	<u>Para kuruş</u>	<u>Cins</u>
170	Müzeyyin Ciltli Nuhbet-ül Elhân pişrev ve sazsemâi mecmuası	150	Usûl-ü Tâlim-i Alaturka Abdülkâdir Beyin
150	Yumuşak kaplı Nuhbet-ül Elhân pişrev ve sazsemâi mecmuası	100	Keman-ı Muallimi Ala- turka, Eyüblü Kemânî Mustafa Beyin
30	1 numaradan 40 numaraya kadar ve beher faslın sâhifesi 40-50 olmak üzere muhtelif makâmattan fasıllar	10	Türk Müsiki Nazariyâtı (beher forma) Rauf Yekta Beyin 1-5
5	Perâkende pişrev ve sazsemâileri		
75	Mücellid mentehâbat mecmuası	15	Esâtiz-i Elhân 1-3 (beher forma) Rauf Yekta Beyin
220	Müntehâbat şarkı ve kanto ve sâire		
40	Muallim İsmail Hakkı Beyin Külli- yâtı beher cüz'ü numara 1-4	50	Ud dersleri Fahri Beyin
30	Bestekâr şehîr Bîmen Efendinin külli-yâtı, beher cüz'ü numara 1-15	20	16 parçadan mürekkepve muhtelif makâmattan Zey- bek oyun havaları Muallim İsmail Hakkı Beyin
20	Bestekâr şehîr Leyla Hanım Efendinin Külli-yâtı, beher cüz'ü numara 1-2	100	Solfej, usûlât, makâmat ve
40	Kanûnî şehîr merhum Nâzım Beyin Külli-yâtı		ilâveli nota dersleri, Muallim İsmâil Hakkı Beyin
25	Operet-Çare saz	100	Rehber-i Müsiki, Tanbûrî Cemîl Bey Merhûmun "İ- kinci tab'i"
20	Fasl-ı Lale ve Bahar , beheri		
25	Ferit Beyin on sazsemâi mecmuası		
40	Tanbûrî Refik Beyin Külli-yâtı	50	Tanbûrî Cemîl Bey merhû- mun külli-yâtı
25	Leblebici Horhor opereti "Keman için"		
40	Leblebici Horhor Opereti "Piyano için"		
75	İlâveli Ud Muallimi, Ali Salâhî Beyin		

Dar-ül Elhân'ın bilcümle neşriyâtı mağazamızda mevcuttur.

Bestekâr şehîr Bîmen Efendinin bir numaradan on numaraya kadar mecmua halinde 320  
sahifeli ve müzeyyin ciltli (Külli-yât-ı Âsâr) fiyatı 100 kuruştur.

Fasıllar ile mecmua ve külli-yâtlardan gayri her notadan bir defasında yüz kuruşa kadar  
mübâyatta bulunan muhterem müşterilerimize bir hizmet-i müttelâhîre olmak üzere  
yüzde yirmibeş tenzilat icra olunur.

Hakk-ı te'lîfi mahfûzdur. Mes'ud Cemîl mühr veya imzasını taşımayan nüshalar sahtedir.

## **KISALTILAR**

**a.g.e:** Adı geçen eserler

**Bkz:** Bakınız

**c:** Cilt

**Gebib:** Geniş bilgi için bakınız

**s:** Sayfa



## YORUM

Tanbûrî Cemîl Beyin yazmış olduğu "Rehber-i Mûsıkî" isimli kitabın incelenmesi sonucu ortaya çıkan aksaklıkları ve üstün yönleri gözönüne sermek için aşağıdaki gibi bir sınıflama ile yorumu oluşturma yönüne gidilmiştir.

Yorumda, kitabın;

A. Biçimsel incelenmesi

B. İçerik incelenmesi yapılmıştır.

A. Biçimsel inceleme

- Kitabın genel perspektifi

- Kitabın yazımında matbaa tarafından yapılan hatalar, imlâ hataları, cümle düşüklükleri

- Bilgilerin veriliş sırası

- Verilen eserlere ilişkin hatalar, olarak

B. İçerik olarak inceleme

- Bilgilerin doğru ya da yanlışlıkları, gerekli veya gereksizlikleri, genel müzik kurallarıyla karşılaştırılması

- Eksik bilgiler, olarak ifade edilebilecek alt başlıklara çözüm getirebilmek amacıyla yapılmıştır.

## A. BİÇİM

Rehber-i Mûsikî'nin ikinci baskısı 27 cm. boyunda ve 18 cm. eninde, el yazısıyla yazılmış ve daha sonra çoğaltılmış, 79 sayfa metin, 2 sayfa ön, 1 sayfa arka kapak olmak üzere 82 sayfadan oluşmuş bir fiziksel görünümde. Kitap; Kutmanizâde Şamlı İskender tarafından İstanbul'da Evkaf matbaasında, ilk baskısı 1321(1904) (1), ikinci baskısı, 1341(1924) de yapılmıştır.

Eserde, okunduktan sonra kesinlikle göze çarpan ilk yanlış, hiçbir şekilde noktalama işaretlerine uyulmamış olmasıdır. Burada iki şey akla gelmektedir. Birincisi; imlâ hataları metnini orijinalinde Tanbûrî Cemîl Beyden kaynaklanmış olabilir, ya da ikinci olarak metni yazan kişinin şahsından kaynaklanan hata olabilir. Her iki durumda da eser yazıldıktan sonra yazarı tarafından kontrol edilmeli ve ondan sonra yayınlanmalıdır. Bu eserin akıcılığını ortadan kaldırmakta, zaman zaman da anlam kargaşasına yol açmaktadır. Biz çeviriyazımızda bu tür imlâ hatalarını elimizden geldikçe düzeltmeye gayret ettik. Zaman zaman unutulmuş yazılmamış kelimelerin yerine de yenilerini koymaya çalıştık.

Verilen eserler içerisinde makâm ve usûle ilişkin bazı bilgiler verildikten sonra, konuya ait notalar da birlikte verilmiştir. Verilen notalarda sistematik olarak hiçbir düzen görmek mümkün değildir. Şöyle ki;

- Verilen eserler sözlü eserlerden seçilmiş olmalarına rağmen, bazılarında gelişigüzel olarak eserin adı yazılmış, bazılarında ise yazılmamıştır. (Örneğin: 74. sayfada verilen Nihâvend şarkının sözleri notaların altına yazılmış olup, 61. sayfadaki eserin sözlerinin hiç yazılmamış olması v.b)

- Bazı eserlerde besteci ve usûl , bazılarında makam ve eser ismi, bazılarında ise hiç kimlik verilmemiş olduğu, pek azında da besteci ve usûl isimleriyle eserin sözlerinin de tam olarak yazıldığı gözlenmiştir. Bu durum biçime ait hatalardan önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Kitap iki sayfa başlıktan sonra, hemen birinci sayfa ile metine başlamaktadır. Daha önce, kitabın içeriğini ifade eden içindekiler ya da ona eş bir başlıkla verilmiş bir bölüme gerek duyulmaktadır. Bunun olmayışı okuyucunun lokal bir araştırma için kitaba başvurması durumunda aranılan konuların hangi bölümde ya da hangi sayfada bulunduğunu ilk bakışta bulamaması zaman kaybına yol açacağı gibi, okuyucunun kitaptan faydalanmasının oldukça minimal düzeyde kalmasına neden olacaktır.

Kitapta, konuların sunulması da oldukça düzensiz bir biçimsel hata içerisinde görünmektedir. Şöyle ki;

- 2. sayfada verilmiş olan notaya ilişkin bilgiler gereksiz bir biçimde 61. sayfada "*Hatime ve Hülâsâ*" isimli başlıkla tekrar yinelenmiştir.

- 55. sayfaya kadar usûl tanımının ve uygulamasının tanımlanmasından başka usûle ait bilgiye rastlanmamış ve hemen büyük ikalar başlığıyla konuya girilmiş daha sonra yine "*Hatime ve Hülâsâ*" başlığı altında sayfa 61 ve 79 arasında küçük usûllerden bahsetmiştir.

- Usûller ifade edilirken ne büyükten küçüğe ne de küçükten büyüğe, sistematik bir öğretimi örnekleyecek biçimde sıralanmadığı gibi, usûller arasında başka konuları da vermeye çalışmıştır. Usûl konusunda araştırma yapacak bir kişinin, konuya ilişkin bir araştırma yapması halinde bilgilerin tümünü nereden bulacağı konusunda kesin bilgi edinmesi mümkün değildir. Bunun için kitabı baştan sonra incelemesi ve okuması gerekmektedir. Bu durum lokal bir araştırma yapacak olan şahsın zaman kaybetmesine yol açacaktır.

---

(1). Gebib; İlk baskısının 1321(1904) yılında yapıldığına ilişkin kritik, içerik başlığıyla incelenmiştir.

## B. İÇERİK

İçerik ile ilk yorumumuz kitabın ilk baskısındaki ön kapakta yer alan yazıya ilişkin olacaktır.

# رهبر موسیقی

مؤلفی ط . جمیل

معارف نیشنل جلیسہ سنک فی ۱۷ جمادی الآخرہ ۱۳۲۲ھ  
وفی ۷ اینول ۱۳۱۸ھ تاریخچه و ۲۶ نومبر ولور خصتنامہ سنیلہ  
طبع اولمشدر

ذات سنچا ایت

مؤلفی ط . جمیل

۱۳۲۱ھ

مؤلفک مہربانی ماری رلیان سنور ساغدر

"Rehber-i Mûsıkî" nin ilk basımına ait orijinal iç kapağı

"Rehber-i Mûsikî"  
Müellifi T.Cemîl

Maarif Nezaret-i Celilesinin fi 17 Cemaziyelahire sene 1320 ve  
17 Eylül sene 1318 tarihli ve 26/521 numaralı ruhsatnamesiyle tab olun-  
muştur.

Der Saadet

Sene 1321

Birinci baskısının ön kapağının orijinal fotokopisi ve transkripsiyonu yukarıda görüldüğü gibidir. Görüldüğü gibi kitabın ilk basım tarihi 1318 değildir. Burada yayınlanmasına ilişkin izin ruhsatının alındığı tarih 1318 olarak görülmektedir. Oysa yine büyük rakamlarla yazılması da basıldığı yıl hakkında bilgi vermektedir. Bu durumda birçok kaynakta ilk baskıya ait yılın 1318 yerine 1321 olarak değiştirilmesi gerekmektedir. İkinci baskısında kitabın başına yazılan "Birinci tab'ı 1318" yazısı, ilk baskısının kapağındaki yazıyla da çelişmektedir.

Hemen birinci sayfada verilen sesin özellikleri bahsinde; şiddet, irtifa', tunnet'e ek olarak süre, yani Tanbûrî Cemîl'in deyimiyle imtidâd'ında eklenmiş olması gerekmektedir. Çünkü sesin bu özelliği, müzik adına oldukça önemlidir.

Sayfa 3'de ifade ettiği asli sesler, batıda ve bizde aynı frekansları içermemektedir. Zaten si sesine Segâh ismini vermesi de si sesinin naturel olmayıp bir koma daha pest bir ses olduğu gerçeğini ortaya koyuyor. Gerçi, Rauf Yekta bu sesi zaten Türklere ait kabul etmiş, adeta naturel olarak yorumlamıştır. Dikleşmesi gerektiği yerde bir komalık diyey işaretinin konulmasının uygunluğunu savunmuştur. Tanbûrî Cemîl'de kitabındaki ses sistemine ilişkin bütün bilgileri Rauf Yekta Beyden almıştır. Si naturel sesine Segâh demesi, kullandığı bemol ve diyey işaretleri konunun en basit kanıtlarıdır.

Tanbûrî Cemîl, kitabın pek çok yerinde Çargâh, Dügâh, Segâh gibi isimleri Türkçe olarak nitelemesi de kesinlikle yanlıştır. Çünkü: Dügâh, Segâh, Çargâh birer Farsça isimdir.(2)

Yine aynı sayfada batı müziğinde kullanılan en ince en kalın ses sınırını ifade ederken kullandığı dizilerin hiçbiri ne sol ne de fa anahtarını içermemektedir. Bu da unutulmuş ya da gözden kaçmış önemli eksiklerden biridir.

Sayfa 3'de Tanbûrî Cemîl Beyin ifade ettiği Türk müziğinde kullanılan sesler irdelendiğinde, birinci oktav olarak belirttiği Kaba Kaba Rasttan başlayıp, Kaba Rast'a kadar olan kısımda bulunan pek çok ses bugün hiçbir ses ve saz eserinde kullanılmamıştır. Ancak, çok tabii ki, bu durum hiçbir şekilde besteciyi bağlamaz. Gerektiğinde bu seslerde çalgının durumuna uygun olarak kullanılabilir. Kezâ, kendisi de 4. sayfada "*Türk müziğinde kullanılan asli sesler*" cümlesiyle Kaba Rast'tan başlayan bir dizi kullanmıştır. 3. sayfada verdiği ilk oktavın kullanılmamasını kendisinin de onaylaması anlamına gelmektedir. Sonuç olarak kitabında bu ilk oktavı tanıtmaması oldukça tezatır.

Türk müziğinde kullanılan özel isimlerin kullanılmasının gerekliliği konusundaki görüşleri tamamiyle yerinde ve kullanışlıdır. Gerçekten de notaların özel isimlerinin kullanılması, o notanın zihnimize hemen oluşması nedeniyle oldukça faydalıdır.

(2). Bkz; "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat", Ferit Devellioğlu, Ankara,1990

5. sayfada seslerin inceltilip kalınlaştırılmasına ilişkin diyez ve bemol işaretleri verilmiştir. Bu kısımda; seslerin bir tam ses inceltilmesi için  $\sharp\sharp$  ve bir tam ses kalınlaştırılması için  $\flat\flat$  işaretlerinin kullanılması ve eski hallerine döndürülmesi için de  $\sharp\flat$  işaretinin kullanılmasının gerekliliği yazılmıştır. Burada çifte bemol işareti günümüzde de kullanılmaktadır. Ancak;  $\sharp\sharp$ ,  $\flat\flat$  işaretleri hakkında aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Bu konu için araştırmalarımızı sürdürdüğümüzde, ne Rauf Yekta'nın ne Dr. Suphi Ezgi'nin ne de Hüseyin Saadettin Arel'in böyle bir çifte diyez işaretini kullanmadıklarını görmekteyiz.(3) Bu işaret günümüzde de kullanılmamaktadır. Bunun yerine  $\times$  işaretinin kullanılması gerektiği yukarıdaki yazarlar ve günümüz yazarları tarafından da belirtilmektedir. Yine çifte diyez işaretini naturelleştirmek için de iki naturel işaretinin birden kullanılması da gereksizdir.

Daha sonra, Tanbûrî Cemîl Bey 6. sayfada Türk müziğinde kullanılan 24 eşit olmayan aralığı göstermiş ve ayrıca kullanılan isimlerini de altına yazmıştır. Fakat 24 ayrı sesin rakamla gösterilmesine karşın, 19 tane isim yazılması oldukça enteresandır. Acaba, böyle bariz bir hata nasıl gözden kaçabilmiştir? Bu durum, Yegah-Neva oktavında;

olarak, Neva-Tiz Neva oktavında ;

olarak göze çarpmaktadır. Neva-Tiz Neva aralığındaki yazılan ses sayısı ise 17 dir. Yegah -Neva oktavında  $\sharp$  re,  $\sharp$  mi,  $\sharp$  sol,  $\sharp$  sol,  $\sharp$  si,  $\sharp$  do, seslerine isim verilmiş, Neva-Tiz Neva oktavında ise  $\sharp$  re,  $\sharp$  mi,  $\sharp$  sol,  $\sharp$  sol,  $\sharp$  la,  $\sharp$  si,  $\sharp$  si,  $\sharp$  do seslerine herhangi bir isim konulmamıştır. Bu durumu açıklığa kavuşturmak için, aşağıdaki fotokopyi veriyoruz.

(3). Gebib; "Nazari ve Ameli Türk Müsıkîsi", Dr. Suphi Ezgi, c.I,s19; "Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri", Hüseyin Saadettin Arel, Yayına Hazırlayan; Onur Akdoğan, s.10; "Türk Müsıkîsi", Rauf Yekta, Çeviren; Orhan Nasuhioğlu, s.61

Sıra No.	Perde Bağlarının Yerleri (mm)	Pest Sekizlinin 24 Perdesinin Bugünkü İsimleri	Karşılığı Notalar	Sıra No.	Perde Bağlarının Yerleri (mm)	Tiz Sekizlinin 24 Perdesinin Bugünkü İsimleri	Karşılığı Notalar
1	1064,21	Yegâh	re	25	532	Neva	re
2	1009,97	Nim Pest Hisar	re #	26	504,99	Nim Hisar	re #
3	996,38	Pest Hisar	re #	27	498,19	Hisar	re #
4	958,69	Dik Pest Hisar	re #	28	479,35	Dik Hisar	re #
5	945,78	Hüseynişiran	mi	29	472,89	Hüseyni	mi
6	897,75	Acemaşiran	fa #	30	448,88	Acem	fa #
7	885,67	Dik Acemaşiran	fa #	31	442,84	Dik Acem	fa #
8	852,17	Arak	fa #	32	426,09	Eviç	fa #
9	840,70	Geveşt	fa #	33	420,35	Mahur	fa #
10	808,89	Dik Geveşt	fa #	34	404,45	Dik Mahur	fa #
11	798	Rast	sol	35	399	Gerdaniye	sol
12	757,48	Nim Zengüle	sol #	36	378,74	Nim Şehnaz	sol #
13	747,29	Zengüle	sol #	37	373,65	Şehnaz	sol #
14	719,02	Dik Zengüle	sol #	38	359,51	Dik Şehnaz	sol #
15	709,34	Dügâh	la	39	354,67	Muhayyer	la
16	673,32	Kürdi	la #	40	336,68	Sünbüle	la #
17	664,26	Dik Kürdi	la #	41	332,13	Dik Sünbüle	la #
18	639,13	Segâh	si	42	319,57	Tiz Segâh	si
19	630,52	Puselik	si #	43	315,26	Tiz Puselik	si #
20	608,67	Dik Puselik	si #	44	303,34	Dik Tiz Puselik	si #
21	598,5	Çargâh	do	45	299,25	Tiz Çargâh	do
22	568,11	Nim Hicaz	do #	46	284,06	Nim Tiz Hicaz	do #
23	560,47	Hicaz	do #	47	280,24	Tiz Hicaz	do #
24	539,26	Dik Hicaz	do #	48	269,63	Dik Tiz Hicaz	do #
25	532	Neva	re	49	266	Tiz Neva	re

Rauf Yekta Beyin, "Türk Müsîkisi" isimli kitabından pest ve tiz sekizliye ait 24 perdeyi ifade eden çizelge.

Görüldüğü gibi Tanbûrî Cemîl Bey verdiği bilgilerin genelini Rauf Yekta Beyin nazariyatından almıştır. Bu durumu ifade eden herhangi bir dip not ya da kaynak ismine kitapta rastlamak mümkün değildir.

Dikkati çeken bir diğer durum da verilen 24 perdeye isabet eden perdelerin bemol olarak karşılıklarının verilmemiş olmasıdır.

10. sayfada batıda kullanılan largo, adagio, andante v.b hız terimlerinin gereksizliği üzerinde durulmaktadır. Burada her ne kadar usûllerin isimlerinin hız hakkında bilgi verdiği belirtilmiş olsa da yine, metronom işaretlerinin konulması, bestecinin arzu ettiği gerçek ve kesin hız hakkında bizi eksiksiz biçimde aydınlatır. Çünkü, batıda largo, andante ya da adagio gibi hız terimlerinin isabet ettiği metronom aralığı bellidir.

Yine 10. sayfada tanımını yaptığı bazı nüans işaretleri , yine yukarıda açıkladığı hız işaretleri gibi batıdan alınmadır. Bunlar da çok tabii olarak eserlerde kullanılmalı ve kullanılması önerilmelidir. Tanbûrî Cemîl eserlerinde bu tür; decrescendo, crescendo, diminuendo, forte ya da piyano gibi nüans belirteçlerini kullanmadığını da konuyla alakalı olarak görüyoruz. Halbuki, bu kitabın yazarı olarak Tanbûrî Cemîl Beyin de bu tür belirteçleri kullanması gerekmektedir.Kaldı ki, eserlerde böyle işaretler, bizi, bestecinin ne düşündüğü hakkında kesin bilgilendirmesi adına oldukça önemlidir.

11. sayfada, Tanbûrî Cemîl, ud ve kanun için sonradan ithal edilen çalgılar olarak sözetmektedir. Bunun yanlışlığını şöyle ifade edebiliriz;

Ud'a ilişkin ilk önemli bilgiler, Farâbi (870-950) den alınmıştır. Sonra ondan 80 yıl ötede yaşamış İbni Sina ve XIV. yy. da yaşamış Mevlana Mübarek Şah, Şükrullah (1388-1470) ve Evliya Çelebi de bu çalgıdan söz etmiş onun boyutları şekli hakkında detaylı bilgiler vermiştir.Görüldüğü gibi ud çok eski çağlardan beri bize ait bir çalgıdır. Doğal olarak geçirdiği evrim sonucu birçok ülkeyi ve değişik kültürleri görmüş ve pek çok kültür onu kendi zevk ve anlayışına uygun olarak biçimlendirmiştir. Ud'un sonradan ithal edilen bir çalgı olarak nitelenmesi müzik tarihi adına oldukça önemli hatadır.(4)

12. sayfada, Tanbûrî Cemîl Bey, " Esvât-ı mezkûrenin mevkîi, perdeler vasıtasıyla muayyendir. Bu perdeler mandolin ve gitarda olduğu gibi sap üzerine tesbit edilmiş olmayıp,iki tarafa hareket edecek sûrette yağlandığından ve sapın tûli dahi müsait bulunduğundan, tanbûr'a her istenilen perde ilave edilebilir." şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Günümüzde sesinin sabitliği ile Türk müziği piyanosu olarak bilinen tanbûr sazının böyle bir bilinçle kesinlikle sabit sesler taşıyamıyacağı gerçeği ile karşı karşıya kalınabilir. Çünkü; bu durum, kişilerin kendi şahsi bilgi, görgü ,zevk, yetenek ve duyularıyla ilişkili olduğu için herkesde ayrı sonuçlar verebilir. Bunun sonucunda herkese göre değişebilen Türk müziği ses dizgelerinin oluşması kışınılmazdır.Bu da bizi ve müziğimizi içinden çıkılmaz bir kaosa götürür. Tanbûrdaki perdelerle sürekli oynanması hatadır.

Verilen çalgılara ait akord şekilleri bugün oldukça değişik olarak kullanılmaktadır.Ud akordu Hüseyin Saadettin Arel tarafından değiştirilmiş bugünkü şekline sokulmuştur. Aşağıdan yukarıya; Gerdaniye, Neva, Dügah, Hüseyini Aşiran, Yegah, Kaba Dügah olarak bilinen akord, bugün; Gerdaniye, Neva, Dügah, Hüseyini Aşiran, Kaba Buselik, Kaba Geveşt olarak kullanılmaktadır. Ayrıca Arel, Tırnak Kemençenin tel sayısını 3'den 4'e çıkarmış ve Neva, Rast, Yegah olan akordunu Hüseyini, Dügah, Yegah, Kaba Rast olarak değiştirmiştir.(5)

(4). Bkz; "Türk Müsıkîsi Ansiklopedisi", Yılmaz Öztuna, c.II,s.458,c.I s.24

(5). a.g.e; c.I s.442

14. sayfa sonunda "İka'ların tatbîki" isimli başlıkla usûller öğretilmeye başlanmıştır. Hemen "Nim Düyek" konu başlığı ile anlatıma girilmiştir. Usûllere ilişkin düm, tek, tekâ, teke, tâhek gibi vuruşların isimleri ise sadece aynı sayfada bir dip not olarak verilmiştir. Oysa Türk müziğini öğrenmeyi amaçlayan bir okuyucu bu kitapla kesinlikle usûl vuruşlarını kavrayamaz ve öğrenemez. Çünkü, bu isimler nedir, kuvvetli ya da zayıf olarak ifade ettiği kıymet nedir, nasıl vurulur? Maalesef bu sorulara yanıt bulmak imkansızdır. Bu durum kitabın bilgi eksikliklerinin bulunduğu kesin bir delildir. Ayrıca 20. yy başlarında verilen Nim Düyek ismi yanlıştır. Çünkü 2/4 lük bu usûl Düyek usûlünün değil Sofyan usûlünün yarı kıymetindedir.(6) Buna ek olarak bu usûlün vuruşu günümüzde de farklılık göstermektedir.

Tanbûrî Cemîl Bey, usûl konusunu anlatırken, katakofti isimli bir usûlden söz etmektedir. Bu tamamiyle yanlıştır. Bu usûlün gerçek adı Müsemmen'dir. Hacı Arif Bey tarafından bulunmuştur.Usûlün pek akışkan olmaması nedeniyle devrin azınlık Rum müzisyenleri tarafından takılmış, işe yaramaz, anlamına gelen katakofti lakabının kullanılmış olması akla gelmektedir.Bu usûl hakkında konuşulur, yazılır, bilgi aktarılırken kesinlikle Müsemmen olarak söz edilmesi gerekir.(7)

Curcuna usûlü aynen;

Bi	r	i	ki
Düü	üm	te	kaaa
♩	♩	♩	♩

şeklinde ifade edilmiştir. 10/8 olarak belirtilmesi gerektiğini savunan Tanbûrî Cemîl Beyin böyle bir çizelgeyle Curcuna usûlünü anlatması anlaşılır gibi değildir. Bir kere kesinlikle Curcuna usûlü iki zamanlı değildir. Kendisinin de belirttiği gibi 10 zamanlıdır. Ayrıca usûlün gidişi gereği usûl vuruşları da yukarıdaki gibi olmaması gerekmektedir. Yine Curcuna usûlünü Aksak semai usûlünün bir merteye daha hızlısı olarak değerlendirmek en isabetli karar olacağı kanısındayız. Bunun yanında 20. sayfada Aksak semai usûlünü anlatırken notada 5/4'lük olarak yazılması gerektiğini bildirmektedir. Oysa hemen altında verdiği Aksak semai usûlünün 10 zamanlı olduğunu görmekteyiz. Bu da kitaba ait bariz hatalardan biridir.

24. sayfada "Faslın Aksâmı" başlığıyla şöyle bir paragrafa tanık olmaktadır. "Pîşrev, taksimden sonra faslın en evvel çalınan notasıdır ki notada dört dörtlük usûl ile yazılır." Bu sözlerin kabul edilebilir yanı yoktur.Herkes tarafından da bilindiği gibi, pîşrevlerin birinci özellikleri büyük usûllerle bestelenmeleridir.Burada 4/4 'lük yazılmasının nedeninin notanın kolayca çözümlenmesi amacıyla olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Böyle bir hatırlatma yazısına rastlanamamıştır. Bu durumda bu kitabı okuyan, Türk müziğini öğrenmek isteyen bir kişinin Peşrevler hakkında yanlış bilgi edinmesi tehlikesi bulunmaktadır. Bu durum, kitabın eğitici olarak da hatalı olduğunun bir delilidir.

Tanbûrî Cemîl, bazı makamların (Uşşak, Beyati, Hüseyini, Muhayyer, Buselik, Karcıgar,Beyati Araban, Tahir-Ferahnak, Evc, Irak- Segah,Müstear,Hüzzam) aynı aralıkları içermelerine rağmen, şive, renk, ifade ve te'sir itibariyle farklı olduklarını yazmıştır. Görüldüğü gibi hakikaten farklı olan bu makamların birkaçının birbirine çok yakın olmaları düşünülebilirse de aynı aralıkları içerdikleri kesinlikle söylenemez.Örneğin; verdiği dizide, Buselik makamının elde edilmesi imkansızdır. Bunun gibi kritikleri çoğaltmak mümkündür.

(6). Bkz; "Türk Müsıkîsi Ansiklopedisi", Yılmaz Öztuna, c.II, s.126

(7). Bu usûle katakofti dendiğini ama yabancı bir ismin kullanılmaması gerektiğini H.Saadeddin Arel'de söylemiş ama anlamını ifade etmemiştir. Bkz;"Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri",H.Saadeddin Arel, Yayına Hazırlayan; Onur Akdoğu, s.97



Makamları sınıflarken, önce karar perdelerine göre ayırmış, daha sonra "*Müteferri' Makamlar*" başlığı altında birçok makam tanımı yapmıştır. Toplam 52 makamın tanımını yapan Tanbûrî Cemîl Beyin sınıflama yaparken nasıl bir yol izlediğini anlamak mümkün değildir. Sınıflamanın içeriğine anlam verebilmek için , neden müteferri' makamları ayrı tanımladığının ifade edilmesi gerekmektedir. Ama bu konuda hiçbir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Ayrıca, müteferri' makamların sıralanışında da belli bir sistem görülmemektedir.

Suzidil makamı anlatılırken, bu makamda kullanılan si sesinin Segah olmayıp daha tiz olan Buselik koması olduğu verilmektedir. Ancak Tanbûrî Cemîl kitabın başında verdiği Türk müziği ses dizgesinde bu sestem söz etmemiştir. Hatta ismi dahi yazılı değildir. Oysa yaptığımız incelemeler sonucunda, bu dizgeyi tamamiyle Rauf Yekta Beyden aldığımızı bildiğimizden, onun kitabına bakınca Buselik sesinin ismini, hatta frekansını bile görebiliyoruz. Doğrusu böyle bir eksikliği atlaması anlaşılır gibi değildir. Aynı Buselik perdesi, Mahur ve Buselik makamlarının anlatımında da geçmektedir.

Şevkefza makamının donanımı günümüzde, Tanbûrî Cemîl'in anlattığı gibi tek 5 koma si bemol ile değil, 5 koma si bemol ve 4 koma re bemol ile gösterilmektedir.

Evcara makamı donanımında fa,do,sol için 4 koma diyez işaretlerini alırken, günümüzde bunlara ek olarak 4 koma la diyez işareti ile 1 koma si bemol işareti de konulmaktadır.

Yine Hicazkar makamı anlatılırken, mi için 4 koma bemol, fa için 4 koma diyez işareti konulup, 4 koma la bemol işaretinin nota içinde gösterilmesi gerektiği yazılmaktadır. Günümüzde bu değiştirme işaretlerinin tümü eser başına yazılmaktadır.

Neveser makamı donanımı günümüzde sadece si ve mi için 4 komalık bemol ile gösterilmeyip, bunlara ek olarak fa ve do için 4 koma diyez işaretleri de konulmaktadır.

Uşşak, Beyati makamlarında donanıma hiç bir arıza konulmamasının sebebinin Segah sesinin tabii ses olarak kabul edilmesinden kaynaklandığını biliyoruz. Ancak Hüseyini makamındaki fa diyez eser içerisinde gösterilmesi oldukça gereksizdir. Kezâ, Tanbûrî Cemîl Bey vermiş olduğu örnek Hüseyini peşrevinin her ölçüsünde fa diyez işareti gösterilmek mecburiyetinde kalınmıştır. O halde bu ses makamın temel s eslerindedir. Bu nedenle de donanıma yazılması gerekmektedir.

Yine Muhayyer makamı anlatıldıktan sonra, verilen Muhayyer peşrevinde, donanıma fa diyez ve mi bemol işaretleri konulmuştur. Buradaki mi bemol işareti tamamiyle yanlış ve gereksizdir. Yine donanıma fa diyez işareti konduktan sonra yine eser içinde tekrar fa diyez işaretini kullanmakta bariz olarak hatalıdır. Bu tür tashihlerin gözden kaçması mümkün değildir.

Tanbûrî Cemîl Bey, Segah makamının tabii seslerden oluştuğunu "*esvat-ı tabii yeden mütekevvin*" sözleriyle ifade etmektedir. Segah makamının tabii seslerden oluşmadığı, donanımına 1 komalık si ve mi ile 4 komalık fa diyez işaretlerinin konulduğu hepimiz tarafından bilinmektedir.

Nikriz makamı günümüzde Rast makamı donanımında notalanmamaktadır.

Tanbûrî Cemîl Bey, küçük usûlleri kitabının başında verdikten sonra makamları, daha sonra da büyük usûlleri anlatmak yoluna gitmiştir. Öğretilen usûllerin toplamı 23'tür.(8) Bütün büyük usûlleri Sofyan usûlüne bölerek açıklamıştır. Büyük usûllerin vurulması ve ezberlenmesi oldukça zor olduğundan, bu tür büyük usûllerle bestelenmiş olan eserlerin bir çırpıda okunup çalınabilmesi için eski notalarda Sofyan usûlüne bölümlendiği görülmektedir. Bu durum gözönüne alınarak, Tanbûrî Cemîl Beyin de büyük usûlleri Sofyan adediyle belirtmiş olduğu sonucuna varmak mümkündür.

(8). Bkz; Usûller dizini. s.102

Tanbûri Cemîl, Darb-ı Feth usûlünü "44 Sofyan usûlüne muadildir" biçiminde anlatmaktadır. Buradan bu usûlün 176 zamanlı olduğu sonucuna varılmaktadır. Oysa pek çok nazariyat kitaplarında (9) Darb-ı Feth usûlünün 88 zamanlı olduğu ifade edilmektedir.

Sakîl usûlünü de "24 Sofyan usûlüne muadildir" diye açıklamaktadır. Oysa Sakîl usûlü 48 zamanlıdır.(10)

Tanbûri Cemîl Bey son olarak "*Hatime ve Hülâsa*" başlığıyla bir özet vermektedir. Verilen özet anlatılmış bilgilerin aşağı yukarı aynısıdır. Kitabın başında anlatılan konuların tekrar yeniden anlatılması gerçekten çok anlamsız görünmektedir. "*Hatime ve Hülâsa*" bölümü 12 maddeden oluşturulmuş olmasına karşın 8. ve 9. maddelerin unutulmuş ya da gözden kaçarak yazılmamış olduğu görülmektedir.



---

(9). Gebib; "Türk Müsîkîsi", Rauf Yekta Bey, Çeviren; Orhan Nasuhioğlu, s.133;  
"Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri", İsmail Hakkı Özkan, s.567;  
"Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi", Yılmaz Öztuna, s.267; "Nazari ve Ameli Türk Müsîkîsi", Dr. Suphi Ezgi, c.IV s.294

(10). Bkz; a.g.e

## SONUC

Tanbûrî Cemîl Beyin "*Rehber-i Mûsıkî*" isimli kitabı günümüz yazısına çevrilip yorumlandıktan sonra aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

1. Kitabın birinci baskısı 1318'de (1901) değil 1318 yılında alınan izinle 1321 (1904) yılında yapılmıştır.
2. Kitapta bir çok imla hataları ve cümle düşüklükleri bulunmaktadır.
3. Yazılan eserde, kitabın içeriğini ifade edecek içindekiler veya kaynakça gibi bölümler bulunmamaktadır.
4. Kitabın işlenişi oldukça karmaşık ve belli bir düzenden uzaktır. Aranacak konunun kitabın neresinde ya da hangi bölümünde bulunacağı bilinmemektedir.
5. Kitapta 29 adet peşrev, 17 adet şarkı notası verilmiş, bunlara ilişkin besteci, usûl ve makam adları gelişigüzel ifade edilmiştir.
6. Kitapta 23 değişik usûl, gerek vuruluş gerekse zaman birimleri olarak oldukça yanlış bir biçimde anlatılmıştır.
7. Kitapta 52 değişik makam anlatılmıştır. Bu makamların anlatımı bugünkü anlatımla çok farklıdır.
8. Makam anlatımında mutlaka güçlü seslerinin ifade edilmesi gerekmektedir.
9. Türk müziğine ait verilen ses dizgesi tamamiyle Rauf Yekta Beyden alınmıştır.
10. Kitabın yazıldığı tarihte yazarın 30 yaşlarında olduğunu anlıyoruz. Kitabın okunması sonucu varılan sonuçla Tanbûrî Cemîl Beyin Müzik Tarihi ve Nazariyatına ilişkin bilgilerinin oldukça yetersiz ve eksik olduğu anlaşılmaktadır.
11. Usullere ait bilgiler verilirken usullerin nasıl vurulacağına ilişkin hiçbir detaya rastlamak mümkün değildir.
12. Kitaptaki bariz hataların çokluğu sanki yazarı tarafından hiç kontrol edilmiş izlenimi vermektedir.
13. Kitapta verilen bilgilerin tekrarından oluşan "*Hatime ve Hülâsa*" isimli bir bölüm bulunmaktadır. Buradaki bilgiler verilenlerin bir tekrarıdır. Ancak değişik notalar verildiği böylece eserin genişletilmeye çalışıldığı izlenimi edinilmektedir.

Müzik rehberi olarak yazılan bu kitabın gerçekten bu müziği öğrenmek isteyenlere ışık tutması gerekmektedir. Edinilen sonuçla verilen bilgilerin yanlış, eksik ve oldukça karmaşık bir biçimde sunulduğu anlaşılmaktadır.

Yine de günümüze göre hiçbir sistem, pedagojik, metodolojik, didaktik yapı içermese de, Tanbûrî Cemîl Beyin bu çalışmasını taktirle karşılıyor, kendisini şükranla anıyoruz. Nûr içinde yatsın.

## ÖĞRETİM DİZİNİ

### Sahife no

Müziğin genel bir tanımı .....	1
Sesin şiddeti .....	1
Sesin irtifa'ı .....	2
Sesin tınneti .....	2
Nota'nın kısa bir tarihi, porte'nin tanımı .....	2
Naturel sesler ve bu seslerin Türk müziğindeki özel isimleri.....	3
Anahtarların tanıtımı .....	3
Türk Müziğinde kullanılan seslerin porte üzerindeki gösterimi...	4
Fer'î sesler .....	5
Türk ve Batı müziği ses sisteminin karşılaştırılması .....	5
Diyez, bemol,naturel işaretlerin tanımı .....	5
Mûsikîmizde vezn-i ikâ .....	7
Noktalı nota öğretimi .....	8
Sukût işaretleri .....	9
Puandorg, p,pp,f,ff, cress, decress, bağ, skaccato'lu çalma .....	10
Çarpma, tril, senyo tanıtımı .....	11
Âheng, akord .....	11
Tanbûr, kemençe, ud, kanun, keman akordları ve notaların teller üzerindeki yeri .....	12
ikâ'ların tatbîki .....	14
Fâsılalar .....	22
Fasl'ın aksâmı .....	24
Makâmat .....	25
Tasnif-i makâmat .....	26
Müteferi' makâmlar .....	52
Büyük ikâ'lar .....	55
Hâtime ve hülâsiye .....	60
1. Nota, porte, Ağır Düyek kavramlarının kısa bir özeti .....	61
2. Anahtarlar ve Türk müziği için uygun anahtar seçimi, Ağır Aksak usûlü .....	62
3. Diyez, bemol ve bekar işaretlerinin gereksinimi ve Aksak usûlü .....	65
4. Usûl kalıpları,Sengin Semâî usûlü .....	67
5. "Es" kavramı, Düyek usûlü .....	69
6. Fasl, Sofyân usûlü .....	70
7. Tezyîn, Sofyân usûlü .....	72
8. Fâsılalar, Katakofti usûlü .....	75
9. Yürük Semâî usûlü .....	76
10. Şed, Nîm Düyek usûlü .....	78

## NOTA DİZİNİ

### Sahife no

Acem Aşîrân Pîşrevi .....	32
Bestenîgâr Pîşrevi .....	33
Bestenîgâr Şarkı İstedin de gönlümü .....	79
Beyâtf Pîşrevi .....	44
Bûselik Pîşrevi .....	48
Evc Pîşrevi .....	34
Evcâra Pîşrevi .....	35
Ferahfezâ Pîşrevi .....	28
Ferahnâk Pîşrevi .....	33
Ferahnâk Şarkı Hoş yaratmış .....	72
Hicâz Şarkı Şevkînle hayâlinle .....	18
Hicâz Pîşrevi .....	42
Hicâz Şarkı Şu kanlı hayâlinle .....	68
Hicâzkâr Pîşrevi .....	39
Hicâzkâr Şarkı Pembelikle imtizâc etmiş ..	62
Hüseynî Pîşrevi .....	45
Hüseynî Şarkı Bir yana eğdir fesin .....	65
Hüzzâm Pîşrevi .....	50
İsfahân Şarkı ? .....	73
İsfahân Pîşrevi .....	48
Karcıgâr Şarkı Vâh me'yus visâlidir .....	17
Karcıgâr Pîşrevi .....	46
Karcıgâr Şarkı Pınarın başında .....	66
Karcıgâr Şarkı ? .....	77
Kürdîli Hicâzkâr Pîşrevi .....	40
Kürdîli Hicâzkâr Şarkı Mahmûr bakışlı .....	75
Mâhur Pîşrevi .....	37
Muhayyer Pîşrevi .....	45
Müstear Pîşrevi .....	51
Neveser Pîşrevi .....	42
Nihâvend Pîşrevi .....	41
Nihâvend Şarkı Bir bu-yi vefâ .....	74
Nühüft Pîşrevi .....	29
Râst Pîşrevi .....	36
Râst Şarkı Bugün hiç bakmadın .....	15,69
Râst Şarkı Karlı dağı aşım geldim ....	16,70
Sabâ Pîşrevi .....	47
Segâh Pîşrevi .....	49
Sûznâk Pîşrevi .....	38
Sûznâk Şarkı Gel ey tavr-ı melek .....	16

Sûznâk Şarkı                      Hiç eşin yok ..... 18,66

Sûznâk Şarkı                      ? ..... 61

Sûzidîl Pîşrevi ..... 30

Şevkefzâ Pîşrevi ..... 31

Uşşâk Pîşrevi ..... 43

Uşşâk Şarkı                      ? ..... 63

Yegâh Pîşrevi ..... 27

Yegâh Şarkı                      ? ..... 78



## MAKÂM DİZİNİ

	<u>Sahife no</u>
Acem	53
Acem Aşîrân	31
Acem Kürdî	53
Beste Isfahân	54
Bestenîgâr	32
Beyâtî	43
Beyâtî Araban	53
Bûselik	48
Bûselik Aşîrân	55
Büzürg	52
Dilkeşhâverân	54
Dügâh	53
Evcârâ	35
Evc	34
Ferahfezâ	27
Ferahnâk	33
Gerdâniye	52
Gülizâr	52
Hicâz	42
Hicâzkâr	39
Hisâr	54
Hümâyun	53
Hüseynî	43
Hüseynî Aşîrân	55
Hüzzâm	50
Isfahân	47
Karcıgâr	46
Kürdîli Hicâzkâr	40
Mâhur	37
Muhayyer	45
Muhayyer Kürdî	54
Müstear	
Nevâ	53
Neveser	41
Nihâvend	41
Nikriz	52
Nühüft	28
Pencgâh	52
Pesendîde	52

Râst	36
Sabâ	47
Sabâ Zemzeme	53
Segâh	49
Sûzidîl	29
Sûznâk	38
Şedarabân	55
Şehnâz	53
Şevkefzâ	30
Tâhir	53
Uşşâk	43
Yegâh	26
Zâvil	52



## USÛL DİZİNİ

	<u>Sahife no</u>
Ağır Aksak .....	19,63
Ağır Düyek.....	16,61,15
Ağır Evfer .....	19
Aksak .....	18,65
Aksak Semâf .....	20
Berefşân .....	58
Curcuna.....	21
Çenber .....	59
Çifte Düyek.....	60
Darb-ı Feth.....	56
Devr-i Hindî.....	20,73
Devr-i Kebîr .....	59
Düyek.....	15,70
Evfer.....	19
Fahte.....	59
Hafîf .....	57
Katakofti .....	21,76
Muhammes.....	58
Nîm Düyek.....	14,79
Orta Aksak .....	19,63
Sakîl .....	57
Sengîn Semâf .....	18,68
Sofyân .....	16,71,15
Türk Aksağı .....	19,75
Vals .....	17
Yürük Semâf .....	17,77
Zencîr .....	57

## ÖZET

Tanbûrî Cemîl Bey (1871-1916), yaşamı boyunca Türk müziği adına çeşitli etkinliklerde bulunan güzîde sanatçılarımızdan biridir. Pek çok çalgı aleti, Onun elinde ayrı bir kişiliğe, ayrı bir renge bürünmüştür. Yaptığı eserler, günümüzde, çok büyük ilgi görmektedir.

Tanbûrî Cemîl'in bir başka yanı da -sadece tek bir denemeyle yetindiği-yazarlık yönüdür.

"Rehber-i Mûsikî" isimli kitabı, 30 yaşındayken 1904 (1321) yılında yayınlandı. Daha sonra ikinci baskısı , 1924 (1341) yılında, ölümünden sekiz yıl sonra oğlu Mes'ûd Cemîl ( 1902-1963) tarafından yapıldı.

"Rehber-i Mûsikî", içerik olarak; genel müzik kuralları, makamlar usûller ve bunlara ilişkin notaları içermektedir. Kitapta; 29 peşrev, 17 şarkı notası verilmiş, 53 değişik makam, 23 değişik usûl tanımı yapılmıştır.Kitap; sesin yüksekliği, tınısı, yüksekliği, notanın kısa bir tarihçesi, anahtarların tanıtımı, Türk müziğinde kullanılan sesler, arızalı sesler, Türk ve batı müziklerinin kısa bir karşılaştırılması, diyez ve bemol işaretleri, sus işaretleri,puandorg,p,f,pp,ff, cress, decress, bağ staccato, çarpma, tril, senyo kavramlarının tanıtımı, çeşitli aletlerin akord biçimleri ve içerdikleri ses sınırları, usûller ve uygulanışı, fasıl, makamlar ve sınıflanması ile anlatılanların küçük bir tekrarından oluşan "Hatime ve Hülâsa" isimli bir bölümle son bulmuştur.

Tanbûrî Cemîl Bey, kitabında bahsettiği Türk müziği perdelerini Rauf Yekta Beyden (1871-1935) almıştır. İçerik olarak oldukça düzensiz bir yapıyla sunulmuş kitapta; istenilen bilgilerin bir çırpıda bulunamaması, makam ve usûl sınıflamalarının didaktik yapı ve müzik bilimi adına yanlışlıkları, sürekli eksik cümle ve imla hataları, oldukça yanlış bilgiler bulunmakta, bu haliyle oldukça yetersiz izlenimi bırakmaktadır.

Tanbûrî Cemîl'in kaleme aldığı bu kitap incelendiğinde; bestecilik ve icracılık yanında yazarlık yönünün oldukça zayıf kaldığı sonucuna varılmaktadır.

## **M.Hakan CEVHER**

1962 yılında Samsun 'un Havza kazasında doğdu. İlk, orta, lise eğitimini Eskişehir'de tamamladı. Daha sonra, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Maden Bölümü'nü birincilikle, ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünü üçüncülükle tamamladı. Aynı yıl mezun olduğu konservatuvara Araştırma görevlisi olarak atandı. Halen Yüksek Lisans Eğitimini sürdürmekte olan M. Hakan CEVHER evli ve bir kız çocuk babası olup, iyi derecede İngilizce bilmektedir.



**EKLER**

راہپری موصیقی

موسیقی

مرحوم طننبوری جمیل بک

برجی طیبی ۱۳۱۸

کچی طیبی ۱۳۴۱

موسیقی منزلی مستعدی جیل مرزا علی صاحبی صاحب مدرسہ سائبر

طابع و ناسری

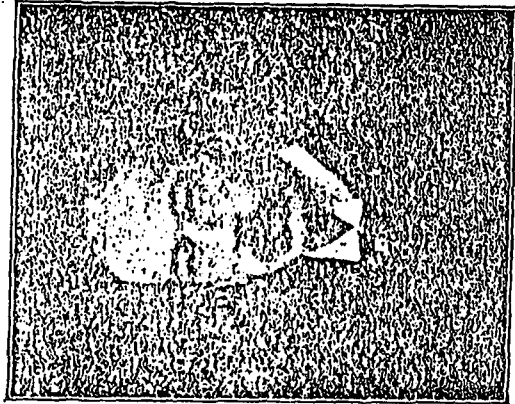
فضلاً زادہ شامی اسکندر

استانبول، ایازہ ماہ فورسٹہ نوسر ۱۸

تلفون استانبول ۱۸۳۶

راہپری موصیقی

RAHPERI MOUSSIKI



مرحوم طننبوری جمیل بک  
TAMBOURI DJEMIL BEY

مقالی

طابع و ناسری : فضلاً زادہ شامی اسکندر

EDITION : CHAMLI ISKENDER

تلفون استانبول : ۱۸۳۶

Telephone : Stamboul 1836

استانبول، ایازہ ماہ فورسٹہ نوسر ۱۸

Stamboul, Bayzal N 18



موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :

موسیقی در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :  
 در مقام اول (دو) :







کتابخانه آریه : پیشرو فرهنگستان است و از آنجا که اصل کتابخانه از آنجا آمده و در آنجا باقی  
 مستحق این موسیقی ، نقل کرده اند ، و در کتابخانه آریه ، در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 هر نوازنده که آریه بکشد ، از آنجا که اصل کتابخانه از آنجا آمده و در آنجا باقی مانده


استاد ارمانداز که در آنجا نقل شده است و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 هر دو نفر که در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده

موسیقی در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 هر دو نفر که در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده

موسیقی در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 هر دو نفر که در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده

استاد ارمانداز که در آنجا نقل شده است و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 هر دو نفر که در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده  
 و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده و در آنجا باقی مانده





بیم دودیک اصولک نولر لایه شینی سوبوردر :

دودیک - بارسول دوت در نلک در بولاننده سادو اولوب نولده با  $\frac{1}{2}$  دیاغور C ایشا بیلد  
کوشنر بورد . دودیک اصولک نولر لایه شینی سوبوردر :

دودوت  
کی کی اویچ  
نک نک دوم  
آ آ

نظیبتی : ( بزرگون صیغ بآفونک ) راست سزنی

بیم دودیک اصولک آفوردور لایه شینی نظیره صوبانه زانیه دودیک نانی لایه شینی  
سزنی صلیبت -  $\frac{1}{2}$  نلک اولایه مالده صوبانده اصولک نولر لایه شینی بولم  $\frac{1}{2}$  نلک اولایه بیم دودیک  
اولایه سوبوردر . دم نلک تهرولان فینا بولم دیکر دوت در نلک اولایه دودیک اصولک نولر لایه شینی بولم .

موردان اصولک نولر لایه شینی سوبوردر :

کی کی  
دودوم زلف  
آ آ

نظیبتی : ( تارلی صغی آسقم کللم ) راست سزنی

دودیک اصولک نولر لایه شینی صلیبتنده دوت در نلک اولایه مالده آفوردودیک اصولک نولر لایه شینی بولم  
اولایه سوبوردر  $\frac{1}{2}$  نلک اولایه مالده صوبانده اصولک نولر لایه شینی بولم :

دوت  
کی کی اویچ  
نک نک دوم  
آ آ

نظیبتی : ( کللی اصولک ) سزنی سزنی

نک نک  
دودیک نک نک  
دودیک نک نک

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$

اصولی

۳. باغچه و راسن اصولی اربع در ناک در بران شده مساوی  
نوطه نیوار برستی برده آید :

ایک  
دوم  
زک  
ایک

نوک برستی اربع در ناک اصولی آورده و نوطه فاشان در ناک (  $\frac{1}{2}$  برودل سما ) (  $\frac{1}{4}$  شکر سما )  
اصولی در ناک چون آواز برستی بر نوطه در  
برودل سما نوطه در  $\frac{1}{2}$  نوطه در برستی : در بران شده ناک مساوی نوطه نیوار برستی  
شود چه در :

دوم  
زک  
ایک  
دوم  
زک  
ایک

نظیفی : داده ما برسن و ساکنه نون ( ناهجنا - شرفی )

شکر سما  
دوم اشاری کشوری بر نوطه :

در انوار برستی برده آید :

ایک  
دوم  
زک  
ایک  
دوم  
زک  
ایک

نظیفی ( سترنگه فاشانکله ) شرفی مجاز

آفتاب اصولی

آفتاب باغچه آورده نوطه در  $\frac{1}{2}$  مساوی باغچه : نوطه در ناک اشاره مساوی در ناک  
شور ناک نوطه در اشاری برستی شکر سما :

ایک  
دوم  
زک  
ایک  
دوم  
زک  
ایک

نظیفی ( دیم شکر سما نوطه فاشانکله ) سترنگه شرفی



بوجه اولیه ۱/۲ گنده دینه برشا اولرور . و انجا هرینه زک سرت میننیزب بوزن ابله زبده زده و ده سکز کفک  
فصلی اولده ۱/۲ سره واز سه ده برک اولدا اصول ساخته و تکلیله و جهک فذیت در اوله غنیزب شخا رونه لیس اولور  
ایرتا اولور می کند و بیا تاز اولیک باسه لرین ( برورک ) انجا تازک المابله ۱/۲ صدیک سبهار لریمده .  
بر حالده جور جهه اصولی نوز اولدا اولر بر می کوی شی کوسند . :

ای کی  
دوم زده .

صالحه کرم زتتا اولدی هم ده برور زده که سرتد ب کوسند بر هم خا اصله و مشقه . خا اصله اولر بیسی  
صالحه کرم بیسی ده نیما ش اولور .  
خا اصله صلیب شته اولر ( اوله ) یا ( دو ) اید ( می ) بی ( می ) اید ( فا ) یا ( آ ) اولر اولر  
ایرتورده . خا اصله نیما ش اولر ایسکجه ده اولر اولر خا اصله صلیب شته ده شکل اولر . شته اولر اولر  
( می ) خا اصله ( دو ) نه جهات اولر خا اصله صلیب شته اولر ( دو - دو ) اولر اولر بر خا اصله نیما ش اولر  
ایرتورده . خا اصله اولر بر جهاتی کسدری اولرور . :

دور کلندی نازی پدی کنگ اولرده پایله . مثال :

نابینونی . . . چ صد بر یاز بیه و سکز اولر زده نیمه مسا اولر اولر اولر نوز اولر اولر بر می کوی شی کوسند .

ایم  
دوم دوم  
زده کل

جور جهه . . . انجا بعضه انالری زفتن اولر اولر نوز اولر اولر بر اصول . بز اولر اولر کلور قطعی بر سر اولر  
ایرتورده . برور کل سما اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر  
اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر  
نیمه کل جورده سزتله بر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر  
جورده کل اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر اولر .





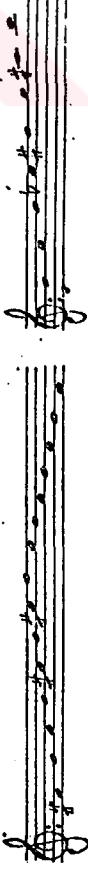
مقامات

مقام مهوری بوده است. در گذشته هرگز به آن «مقام کنگره» نامیده نمی‌شدند. با افزودن «کنگره» به آن نام، آن مقام به مقام مهوری تبدیل شد. در مقام مهوری، در مقام مهوری، در مقام مهوری... (متن تکراری و نامفهوم)

اولان (کنگه) اسهاده از نوزده وقوع بودند. بر پایه نگاه تقدیمی، دهان باره عمل بر مفصل قدرت است. این مقام از نوزده بزرگ مورد استفاده است. کما یسوس، در مقام مهوری... (متن تکراری و نامفهوم)



مقام مهوری، سنسار، هرام، اوج، عارض



[ \* ] در مقام مهوری، در مقام مهوری... (متن تکراری و نامفهوم)

مقامات



مقام مهوری، در مقام مهوری، در مقام مهوری... (متن تکراری و نامفهوم)

مقام مهوری، در مقام مهوری، در مقام مهوری... (متن تکراری و نامفهوم)

مصنف مقامات

نگاره قرار در مقامات

کتاب مقامات، در مقامات، در مقامات... (متن تکراری و نامفهوم)

[ ۱ ] در مقامات، در مقامات، در مقامات... (متن تکراری و نامفهوم)



# سوز دل پیشروی

دور کس ایفانده

A musical score for the piece 'Suz-e Del Pishrooy' by 'Dor Kess Ayfandeh'. The score consists of eight staves of music written in a traditional Persian style, likely for a stringed instrument like a tar. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

## عجم عشیرانه و قرانیر ناله

شورای ناله عجم عشیرانه در سه فرایزیه . در دینی فاصله سه می بول و دینی فاصله سه .  
در بول نیم سلالی بودی زایید ده . سرانرا شاخا زایید به باکتی و بول صوت شنبیره . می بول ایفانده  
سلا و سببی و زنگی بول از ایس سبیه طولی که در زنگه کوسه سلالی .  
شورای ناله عجم عجم ، که در ایز بر در لری به باشوی و در ستر بازی نیم سلالی و اخلا در لینی حاله و سینه حاله . که  
که سه کوبه در لوده ، سیاه سبکی ( کینه - دوا ) با نمود زعفرانی ( نوا - نیز نوا ) او قاندر نه ، قاندری نه  
عجم - سیاه آره سه کوبه در لوده و زنگه و ایفانده . شورای ناله ناله ، که سبیه نکر لری سه . دوا ، بر سینه  
می بول بر دوه می کوه نالیده .

# صفه سیر روی ده کیه ایفانده

A musical score for the piece 'Vaf-e Seer-uy-e Deh-keh Ayfandeh'. The score consists of eight staves of music written in a traditional Persian style, likely for a stringed instrument like a tar. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

شورای ناله عجم عشیرانه در سه فرایزیه . در دینی فاصله سه می بول و دینی فاصله سه .  
در بول نیم سلالی بودی زایید ده . سرانرا شاخا زایید به باکتی و بول صوت شنبیره . می بول ایفانده  
سلا و سببی و زنگی بول از ایس سبیه طولی که در زنگه کوسه سلالی .  
شورای ناله عجم عجم ، که در ایز بر در لری به باشوی و در ستر بازی نیم سلالی و اخلا در لینی حاله و سینه حاله . که  
که سه کوبه در لوده ، سیاه سبکی ( کینه - دوا ) با نمود زعفرانی ( نوا - نیز نوا ) او قاندر نه ، قاندری نه  
عجم - سیاه آره سه کوبه در لوده و زنگه و ایفانده . شورای ناله ناله ، که سبیه نکر لری سه . دوا ، بر سینه  
می بول بر دوه می کوه نالیده .



بینه نظایر یزدی در کیر ایضا منده

فرهناک . . . فرهناک منک زار کاگی دورده فاصله دره دور به نیم مزلر ای محسوسه زانله شکر منده  
 فایده در دورده زانله ی بر لوزر .  
 فرهناک منک منک زین فراموشی ایوم برده لر بر باشو برده (بینه یاز کاوه - دو کاوه) آهه منده کوره رده سیاهی  
 (فره - بینه ترا) اوفشارده . فراری زنی (مخبره - یاه) برده لر فاصله منده زینم اوتوزر .

فرهناک یزدی زین ایضا منده

ایوم . . . ایوم منک منک زینیه ، سیاه فراری فرهناک سینه زینیه دره ایوم به یاز کاوه ، فرهناک به یاز برده ورنه  
 زیاده فرودنکی برانکی منک آهه منده خینی زنی بر لوزر .  
 یاز علیه ایوم منک منک زینیه دره در یاز کاوه فایده یاز کاوه فایده یاز کاوه فریضا زینیه .

ایوم یزدی دور کیر ایضا منده

اروج آرا (Aruz)

اروج آرا شاعری، نزاری نامی در دوره خاندان زری بزرگ است. خاندان زری بزرگ از سینه ششمی ناصبه در دوره زری بزرگ ناصبه در دوره زری بزرگ است. خاندان زری بزرگ از سینه ششمی ناصبه در دوره زری بزرگ ناصبه در دوره زری بزرگ است. خاندان زری بزرگ از سینه ششمی ناصبه در دوره زری بزرگ ناصبه در دوره زری بزرگ است.

اروج آرایزی نخل بفاصله

اروج آرایزی نخل بفاصله

اروج آرایزی نخل بفاصله، نزاری نامی در دوره خاندان زری بزرگ است. خاندان زری بزرگ از سینه ششمی ناصبه در دوره زری بزرگ ناصبه در دوره زری بزرگ است. خاندان زری بزرگ از سینه ششمی ناصبه در دوره زری بزرگ ناصبه در دوره زری بزرگ است.

اروج آرایزی نخل بفاصله

سوز ناک - سوز ناک داشت بر ده منده و زاریه . ایچی ناملدنه کی ببول و بیچی ناملدنه و نادیه نیم  
 هلداری مکتوبی و نقل آفاقتاره کی ببول و نادیه ز اشک برتری بر لوره .  
 سوز ناک سنجان زینی ، جابرگاه و نباری و لریم باشویب جابرگاه - تیز جابرگاه و ملال قار و سنده و سیاده  
 بقیه سنبله ز خندان بر و لریم بقیه و سنجانک اموات کور سنبله و ولانه کی ببول و نادیه زانو نوا - تیز نوا  
 ارتقار نه و نباری و طی که رایتی داشت ناملدنه و اجا اولور .

سوز ناک پیروی دو کبریا بیاضنه

ماهور - ماهور صفکی داشت بر ده منده و نباری . بیچی ناملدنه و ماهور و بیلیمه نوا بر لوره کور ایلیم کورایه  
 آه منده و بر بختن ده ها بنییه بر منده . ماهور صفکی لوری کرانایه و نباری نباری ایزیر ایزیر و منده و قدیفیه  
 نیکور و نباری لوره زده نادیه زیره و سنکه قوما جانانه اجراسی الوند . یعنی (نور) شاکر بک کریم شکیلی عجاباید  
 ماهور صفخانه و سکابه و سنکه و نباری و لریم بقیه و سنجانک اموات کور سنبله و ولانه کی ببول و نادیه زانو نوا - تیز نوا  
 ماهور کور و سنبله ناملدنه و ماهور ذکر رایتی بر و لریم تیز جابرگاه - نوا آه منده و نباری و طی نیم  
 صیق عیشانه ناملدنه و اجا اولور .

ماهور پیروی هفت بیاضنه



مجاز کار - مجاز کار مغانه زار کاهی راستی در سید - کجی فاصله در ببول ، ایمنی فاصله در می ببول  
 و بیجی فاصله در فایر نیم و زاری بولور . بچم سراندا با شادانه پیله صوت شنیده ، با ندر فایر زله می ببول  
 اولونه مغانه تیر کزده ، لانا تونر خیزر ده سنانک استعمال اولند ببول نوله در وقت و ایا ایزیر .  
 مجاز کارک زینا دوج شتاز که رایر برده رایر با مکتوب خیزر و مجاز کاره ، سنه و کوسله دره ، جانا زینا مجاز کاره  
 جاز کاره ، و اگر اولت موسیقی ساداس که رایر - نیز که رایر اولت اولند زنده ، زاری و عجب بولور نیم بچم  
 برده می فایر سید که رایر با فاصله جاز ایزیر .

مجاز کار پیتر وی دور کیر فغانه

Musical notation for 'مجاز کار پیتر وی دور کیر فغانه' consisting of ten staves of music in a single system.

کر دلی مجاز کار

کر دلی مجاز کار مغانی راستی زار کاهی در - کجی فاصله در ببول اولمی فاصله در می ببول  
 ایمنی فاصله در می ببول نیم و زاری مکتوب اولند آفاقا زه در ببول ، می ببول ، می ببول اصوات  
 شنیده ، می انشاز اولتور . ببول صوت شنیده یک سراندا با شادانه بولور نوله در وقت بولور  
 جاز کار -  
 اولونه مغانه تیر کزده ، لانا تونر خیزر ده سنانک استعمال اولند ببول نوله در وقت و ایا ایزیر .  
 مجاز کارک زینا دوج شتاز که رایر برده رایر با مکتوب خیزر و مجاز کاره ، سنه و کوسله دره ، جانا زینا مجاز کاره  
 جاز کاره ، و اگر اولت موسیقی ساداس که رایر - نیز که رایر اولت اولند زنده ، زاری و عجب بولور نیم بچم  
 برده می فایر سید که رایر با فاصله جاز ایزیر .

کر دلی مجاز کار پیتر وی

دوبله بنفایه

Musical notation for 'کر دلی مجاز کار پیتر وی' consisting of seven staves of music in a single system.

نواز سیروی محصل بقاضه

دو لاه برده نشه نواز سیر

مجاز - مجاز عشقی و کلاهه نواز سیر . اینجی نامله نشه سی بول ، اینجی نامله نشه و دردیاز  
 نیم ساری بر نشله سزاره نشه سی بول دردیاز اشارت سازتور .  
 مجاز عشاقه زینی سرنده رشت و کلاه برده لریم (دو لاه - بخیر) ، میان او بر دره سبله نواز -  
 نیز نواز اوقادار نشه نزاری دمی بخیر - پلاه برده لریم نشه ابرای بکور .

مجاز سیروی

نافته بقاضه

خاندان - - نواز عشقی دست برده نشه نواز سیر . اینجی نامله نشه سی بول و اینجی سیر  
 سی بول نیم ساری بر نشله نافته نشه سی بول و سی بول اشارت نشه سی بول .

نواز عشقی بر نشله کلاه نواز برده لریم ابرای بکور نواز دست اوقادار نشه ، میان او بر دره سی بول  
 و پانزده مه سار ک توماسی و نیز نواز سیر بقاضه ی بگی نواز - نیز نواز نامله نشه ، نزاری دمی کردانه  
 - پلاه برده نشه ابرای اوتور .

مجاز سیروی دو کیک بقاضه

نواز - - نواز عشقی دست برده نشه نواز سیر . اینجی ، دردیاز ، اینجی و اینجی نامله نشه سی بول  
 دو دردیاز دمی بول نادره نیم ساری بر نشله نواز دره نواز سیر ، پانزده سی بول دمی بول  
 ابرای بکور .  
 نواز ک مجاز نواز معیار برده لریم با سنده نازه زینی پده سیاه نزاری نواز سیر نشه دور ؛ اینجه نواز دره  
 دو نواز ک و نواز نول برده لریم ک ستمالی قلب و نشه نضای نواز دره دور دیاز نواز به نازیم ساری  
 نواز دره نواز سیر .

یایق - مین خاندی مینا، مین برده لر بره باندور، زینی کیم - درگاه، ایسلا نوا - نین نوا  
 فاصلدرسه، زیزی دی مین نینجار، لاله درگاه، آره سنده در...  
 ساقی بریزدی مریخ افغانی - /

یایق - مین خاندی مینا، مین برده لر بره باندور، زینی کیم - درگاه، ایسلا نوا - نین نوا  
 فاصلدرسه، زیزی دی مین نینجار، لاله درگاه، آره سنده در...  
 ساقی بریزدی مریخ افغانی - /

مینتی - مینتی خاندی نوا مینتی برده لر بره باندور، زینی کیم - درگاه، ایسلا نوا - نین نوا فاصلدرسه زیزی دی  
 مین نینجار، لاله درگاه، آره سنده در...

مینیاتروری مینفایانانک

Musical score for 'Minaiatrori Minfayanank' consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A 'سپیم' (Seyim) symbol is present at the end of the eighth staff.

مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک

Musical score for 'Minaiatrori Minfayanank' consisting of two staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Musical score for 'Minaiatrori Minfayanank' consisting of five staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A 'سپیم' (Seyim) symbol is present at the end of the second staff.

مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک  
 مینیاتروری مینفایانانک

Musical score for 'Minaiatrori Minfayanank' consisting of five staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. A 'سپیم' (Seyim) symbol is present at the end of the fifth staff.

اصغر پان پیری فاصحنافاشه

First system of musical notation for 'Favshanafash', consisting of five staves with notes and rests.

برسیک --- برسیک شنگی در راه، نزارید . اموات طیبیه در شنگل در فلد سزاره شه قنیه اشراق  
 برسیک . فقط یکی فاصحنافاشه که ساره روی سلاطینی را بیاید . برنگه بار باره ، سنده ، دانیم در بیخندنیز  
 اولده ( برسیک ) پرده میر . صوت شکر نزاره ، سلاطینی کی با زیبر .  
 برسیک شنگی ساری نزاره اولده در راه ، برسیک پرده لریه . زینی در راه ، کوزنیه ، بیاض نزاره  
 نزاره ، نزاره کی بیخندنیز ، نزاره برده سلاطینی ، اولده نزاره .

برسیک پیری حسن نفاشه

Second system of musical notation for 'Favshanafash', consisting of five staves with notes and rests.

First system of musical notation for 'Havshanafash', consisting of five staves with notes and rests.

اصغر پان پیری  
 در برسیک نفاشه

اصغر پان پیری  
 در برسیک نفاشه

اصغر پان پیری --- اصغر پان پیری در راه نزاره در راه ، اموات طیبیه در شنگل در فلد سزاره شه قنیه اشراق .  
 ساری سلاطینی ، نزاره در راه ، نزاره کی بیخندنیز ، نزاره برده سلاطینی ، اولده نزاره .  
 نزاره ، نزاره کی بیخندنیز ، نزاره برده سلاطینی ، اولده نزاره .

سلام برده شد و فرادایه ضحاکا

سلام ضحاک صوانت بسیر در مشکند در لیفند و سزایند و نغیر ساراز بولند .  
 سلام ضحاک ، سلام کردی داشت برده بر لبم با سزود ؛ زبیه کردی داشت از سر شده ، میان کردایه  
 سلام با نمودن بزند سلام - فرادایه سزود ، کردی و می یک از بیزش بسید منی فرما حاکم کز بسید هم برده شد

و صدایک صایه بر کردی دایه - داشت فاصده شد و فرادایه بولند

سلام برده شد  
فاصله ایفا شده

هزیم - هزیم ضحاک سلام برده شد و فرادایه . در یکی فاصده شد و می بولند یعنی فاصده شد  
 قادر به نیم سزای بر مشکند سزایند و فایده روی بولند اصوات مشغول می سازد بولند . هزیم مشاک  
 سلام چاداه ، فرادایه بر لبم با سزود ؛ زبیه کردی ، فظلا کردی کردی نیم سزای بر لبم با سزود که کردایه  
 - داشت برده شد ، میان ایضا شده - سلام و با نمودن فرادایه - نیز فاصده شد و فرادایه

هزیم برده شد  
فاصله ایفا شده

سفا... اموات لیبیرون و فله سترانه سینه و تیرا سارا بولیا سفا و فله رمی بیسه  
 سفا فله تزاراه و سینه در . فزلی . سفا ففاشه و ماراه صوت لیبیران اعلیا و لسته ففا سفا  
 بالکس و دوبره مجاز و سفا زیاد و فله اولسه و عیانه در . سفا مجاز و رمی زینه تزاراه  
 سفا . در مجاز و رمی تزاراه زینه فقط نارا فوه نولدر .  
 در دوبره سفا فله اولدر و سفا لیبیرون و سفا ففان جاتده ففا و ربه  
 مانع و فله .

سفا بیروی دور کیر ففا





مبني عسبران

تو اميني برود لرزه ايتار بر ميخي ميشيد - مبني ذوالکفل زوزه اوتار بر رخساره . بو حاله  
 مبني ميشيد به نجف عشاق کبريدم درت برده ناهله توتيد به حاله اولسه لور :

مبني ميشيد عشاق

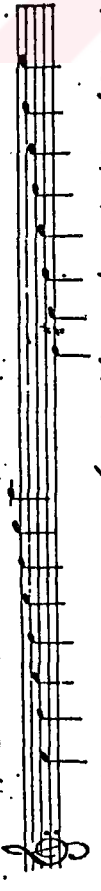


مبني ميشيد لرزه اموات لبيبه دره عشاق مقامات کي بازيه .

بوسلک عسبران

درد لور بوسلک برده لرزه با سندر . مبني ذوالکفل زوزه اوتار لور . بو حاله بوسلک ميشيد  
 مبني عشاق کبريدم درت برده ناهله توتيد به حاله اولسه لور :

بوسلک ميشيد عشاق

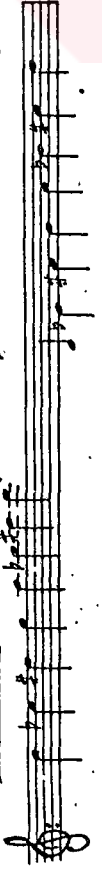


بوسلک عسبران لرزه اموات لبيبه دره عشاق مقامات کي بازيه .

مشعر عسبران

مجاز ، کرده ، ملاه . بست مصراعيم لير لير ترا - بلاه ذوالکفل زوزه اوتار لير . بر رخساره کبريدم لور  
 قيدي لبيبه لور ترا - نيز لور ذوالکفل زوزه اوتار ليريه ميايه عشاق صکر برده ناهله توتيد به حاله اولسه لور :

مشعر باه عشاق



بوسلک ايضاعلم

توانده فساد بوسلک ايضاعلم عجا درده لرزه لبيبه دره عشاق ذوالکفل کبريدم لور بر لور بوش کمنه لرزه . بو حاله  
 سندر ۱۳۱ لاله ۱۳۱ لاله کي اولسه اوتار بازيه بر ميخي لبيبه بر نشله لرزه . بو حاله ايضاعلم عسبران  
 بوسلک ايضاعلم عشاق لرزه اموات لبيبه دره عشاق مقامات کي بازيه .

Handwritten musical notation consisting of multiple staves of notes and rests, arranged in a grid-like pattern. The notes are small circles with stems, and the rests are horizontal lines. The notation is dense and covers most of the page.

باید بیشتر نکه هر فایه یکی مع تسلیم بر مفسد - مخ اموالی کمبود - - - -  
تفتیل

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود

پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

بانی حسد غایب است بیشتر در برخی فایه یکی مع تسلیم بر مفسد اموالی کمبود

تفتیل امولادان - تفتیل بیشتر نکه هر فایه یکی مع تسلیم بر مفسد اموالی کمبود - - -

تفتیل

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود

پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود

تفتیل

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود

پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

تفتیل

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود

پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ	پ
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن

بیکدی در مینویساید امولادان را بنام خود



سوناه سرتنی

Handwritten musical score for 'Sonah Sertani'. The score consists of ten staves of music. The notation includes notes, rests, and bar lines. There are several annotations and markings throughout the piece, including 'سازبان' (Sazban) above the second staff, 'سازبان' above the third staff, 'سازبان' above the fourth staff, and 'سازبان' above the fifth staff. There are also some smaller markings like '1', '2', and '3' near the end of the score.

آفرودیک اصولی رودیک پیشی افرازدیشی چون نورد و سندر دیک مبدی با نورد و سندر دیک  
 اش تری سعادتی شکرهای مکتوبی بولور . بومالده

م ن ک د م ن ک

سیریزده برچینه رودیک ، کچینه بنیکه ، کچینه بنه رودیک و کچینه کچینه بر کچینه رودیک  
 اش تری سعادتی شکرهای مکتوبی بولور .

۲  
 آثار مختلف هست و نقلند ، آنکه موسیقی دانشانه ملایک بود و مستغربه بود و موسیقی  
 قبیله زنا بود . شکاکه نباشد نه بزرگ زانیه نه دارم سلاصوانی بین نژادها و مکتوبی و زنا  
 نواند حاصل روزی از برهن بر نواند ، بود نکه با نواند نواند و نواند زانیه نواند . نواند  
 طرادا طرادا یکیم بود ، کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک  
 نواند کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک  
 آثار ، مقام و امر استینه بره و کچینه نواند بر نواند کچینه میریک کچینه میریک کچینه میریک  
 مجازا سرتنی      افرازدیشی

Handwritten musical score for 'Sonahe Sertani'. The score consists of ten staves of music. The notation includes notes, rests, and bar lines. There are several annotations and markings throughout the piece, including 'سازبان' (Sazban) above the first staff, 'سازبان' above the second staff, 'سازبان' above the third staff, and 'سازبان' above the fourth staff. There are also some smaller markings like '1', '2', and '3' near the end of the score.



نقشه بندی  
بر خط آنگ فلك و نوبرانه  
ملقه ملقه لافلان لوسته بان  
بار يوب لنت جدره شاهانه  
آ تبه شفقكه بالنور هر زانه

قافه بنادر ترقی

امول بود اوله نفعه  
ده نده آ زار دله  
دور دوزدو  
ننیزه

بگاره باشده گلدر آملدی  
دار یوب - سنایبیر - کالیور  
نقاره

سنایک سنئی  
بر سه راه

مهمه بنده  
نظ نم تکه تکه  
آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

مهمه بنده  
نظ نم تکه تکه  
آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ

آ آ آ آ آ  
آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ



مقدمه ریتمی کبکی از پیچ و دردی بر درنگ (نک) نیز در پی ریتمیک سازند زنده  
اصالتاً تجسید کرد .

تغییرات ریتمی در نوازندگی سازند زنده (اس) در پیچ . اسرار هر پی ریتمیک  
بهر ساز سازند زنده پیچ . پس از نوازندگی ریتمیک در پیچ سازند زنده .  
او حاله اس ، شویب ریتمی ریتمیک و با نمود دم نک تا نیز در پیچ ملایم ریتم

دانشنامه ریتمی اصولی دو ریتم

دانشنامه ریتمی اصولی دو ریتم

این بخش شامل شش خط نوازی است که ریتمیک و ملودی را نشان می‌دهد. خط اول با یک علامت ریتمی شروع می‌شود. خطوط بعدی شامل نت‌های ریتمیک و ملودی هستند که در یک سیستم قرار گرفته‌اند.

کفندی  
بر کوبه هیچ با نوازندگی به پیچ  
و از اولی بویب ریتمیک کوبه  
کلیسای کوبه ریتمیک کوبه

مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه  
دو ریتم اصولی نوازندگی ریتمیک و با نمود  
اصالتاً تجسید کرد .  
بر حاله :

م نک  
م نک  
م نک

تغییرات ریتمیک در نوازندگی ریتمیک و با نمود (اس) در پیچ . اسرار هر پی ریتمیک  
اصالتاً تجسید کرد .

۶

تغییرات ریتمیک در نوازندگی ریتمیک و با نمود (اس) در پیچ . اسرار هر پی ریتمیک  
اصالتاً تجسید کرد .  
مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه (۳) تغلیف اصولی او نه اولی  
مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه (۴) ریتمیک و با نمود (۵) ریتمیک کوبه اول ریتمیک  
اصالتاً تجسید کرد .  
مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه ریتمیک و با نمود ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه  
اصالتاً تجسید کرد .  
مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه ریتمیک و با نمود ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه  
اصالتاً تجسید کرد .  
مقدم اولی بویب ریتمیک کوبه ریتمیک و با نمود ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه ریتمیک کوبه  
اصالتاً تجسید کرد .

دانشنامه ریتمی اصولی دو ریتم

این بخش شامل سه خط نوازی است که ریتمیک و ملودی را نشان می‌دهد. خط اول با یک علامت ریتمی شروع می‌شود. خطوط بعدی شامل نت‌های ریتمیک و ملودی هستند که در یک سیستم قرار گرفته‌اند.



هر دو سه و چهارم است  
 اما در زیر دو و اولی و در زیر سه و دومین سه و سومین هر چهارمی و هفتمی و نهمی  
 اجازت می دهد در زیر آن که هشتام آن که نهم آن که در زیر آن می نویسد پس از آن هر دو  
 در فضا ک سوله که از آن در فضا که ک می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند  
 بر دو ایام و نام و در آن می کشند و در فضا که ک می کشند به ظاهر آن می کشند  
 به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند  
 به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند  
 به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند به ظاهر آن می کشند

فونک سونی اصولی

فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی

فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی

فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی

فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی

فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی  
 فونک سونی اصولی

مختلفه اوله موسيقیه بیکرکینه ساوی تونده بولرسته آهنگه و بیلهور . اوله موسیقیه ده رسته  
 هسینی ندره نام برده ناک دیار اوده دو لهله توبه ندره مختلفه آهنگه مصری آهنگه و ایسه ده  
 آهنگه ندره و اینده ندره آهنگه آویستیف هسیده رسته طلوبا رزاق آهنگه ای مازلا به و مانه ی ،  
 بر خوراک کوزنه هسئاله نه آهنگه و سارو بکی مازو بر موبور اولدوب نه مکیله ده و دیار اوده  
 دو کاهنگه اوله موسیقیه ده باکن بهار لاه برده سله توبه ندره عیارنه آهنگه ساعده و موزیک  
 هسئال بر لکسه بولرسته .

نواز نبرنی اصولی زانا آهنگه

Handwritten musical notation for 'Nawaz Nabrni' consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. There are some annotations in Persian script interspersed with the staves, such as 'که' and 'از قوس'.

نواز اوله موسیقیه بیکرکینه ساوی تونده بولرسته آهنگه و بیلهور . اوله موسیقیه ده رسته  
 هسینی ندره نام برده ناک دیار اوده دو لهله توبه ندره مختلفه آهنگه مصری آهنگه و ایسه ده  
 آهنگه ندره و اینده ندره آهنگه آویستیف هسیده رسته طلوبا رزاق آهنگه ای مازلا به و مانه ی ،  
 بر خوراک کوزنه هسئاله نه آهنگه و سارو بکی مازو بر موبور اولدوب نه مکیله ده و دیار اوده  
 دو کاهنگه اوله موسیقیه ده باکن بهار لاه برده سله توبه ندره عیارنه آهنگه ساعده و موزیک  
 هسئال بر لکسه بولرسته .

اصغر ان سرتنی اصولی در قیده

Handwritten musical notation for 'Asghar An Serteni' consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. There are some annotations in Persian script interspersed with the staves, such as 'که' and 'از قوس'.

در عهدی زلر ده  $\frac{3}{4}$  آهنگه بیزیم ویری عدد و در ناکه سارو اوله موسیقی مکتوبی بولرسته .  
 بر موصافیه  
 دم نه نه دم نه  
 م م م م م م م م

توبه ندره نام برده ناک دیار اوده دو لهله توبه ندره مختلفه آهنگه مصری آهنگه و ایسه ده

گفتنه پنجم

بر روی دقا بکار گیده سون چنده  
السم بوبولک اولوسنی سر و سندنه  
انار هضایا شه دوه دازیکه زوبیه

نقارت

گنیزه شیه کولک اوشور هضده

ترک انقاصی نطرده  $\frac{1}{2}$  عد و بد با زوبیه و سینه شندلاک شانزه معادل نمو با مکتوبی بولور.

ادعالمه :

ده . تک

۱ ۱ ۱ ۱

خبر نه برنجی دایمیی برور درونک . و سون تنبوره . بر سندهلاک شانزه معادل نمو با مکتوبی بولور .

( ۱۰ )

بر سندهلاک تنی نوبه یزده شندول آهسته که فاعل را یکی در کرد . : بر کبکی سله ده ایلی ،  
می انونا ، فایه سول ، سول بولوی کیکیری تعقیب یزده بر و لاره سته که سغافب تنبسی  
شده ره دونا ، می بول ، فایه بول ، سول بوی کیکیری سب بولانه سغافب فاعل را در فاعل را  
بر بیزده شندول فیه اولوزینه سبیل دیلور . لغوزنی ، انجی دایمیه فاعل را بر سغافب تنی انور .  
آیه که سغافب و سغافب در کت فاعل را دیکر نه نه تغزیه یاشده .

کر بوی مجاز نام

اصول بانجوتنی

گفتنه ششم

مخوبه شکی غاشغه بیکه لطفه برک

داهه کوزول کوزلری باه کوزلک

بر که نلاه ایتمی انقاصی سندنه

نقارت

داهه کوزول کوزلری باه کوزلک

فانجوتنی نطرده  $\frac{1}{2}$  عد و بد با زوبیه و سینه شندلاک شانزه معادل نمو با مکتوبی بولور .

ادعالمه

ده . تک

۱ ۱ ۱ ۱

خبر نه برنجی دایمیی نطرده ایتمی بر روی نطرده برور درونک شانزه معادل نمو با مکتوبی بولور .

( ۱۱ )

اصول ده جان شانه سید و یهضه سولای تنبیم ایتمی کبکی معافده روی بر تر زور و سبیل معادل را  
حولات تغزیه و تغزیه ای کدی بیه بر . فاعل را که ایسم فیه سغافب فاعل را سینه شندول و دلاک فاعل را  
سغافب سبیل و ده سغافب سینه سغافب ایسم . بول سغافب لراک مقام معادل را که عجبیه تغزیه سغافب ایتمی  
کر کبک سغافب لراک ایسمی و عادل را بلی سبیل فاعل را که روی هم سغافب هم ده سغافب ایتمی بولور .

برشته بر اعلا و لریمی مقامك اسوانه مكنونى تىلا كرك بىست درك تىز طر نور و ناز لاهك  
 رسته ز ترم بلك صفتت شد و بلبو .

مست ، آذنه موسيقیه ده آخورد و كرسد بگرسنه موانتیه و طرسيد توافقه بيه بلبلك بالهك  
 بوشى تقسيم بزرگه بر مقامان و بگيرد كجلك بجهاد بازنه و لر تىز نه بجهاد اولوز .

مشد بود بيزك اك زاده نموده نيند نرى ناز نا اصلى بشتل كرك تىز درك بىست جهنم نده  
 ذرد بى رايتمى فاصله ناز لاهك نه بجهاد اولوز .

آينه كه بلا سزنى ناز لاهك بىست اولوز .

نارنده ياز لاهك  
 بلا سزنى  
 اصولى بزم دوبك

فانجه سزنى  
 اصولى بود درك سملى

پورد سملى صولى ، سلكيه سما سملك بيشى دهاسر بيز لر تىز نوزده 7/8 عدبده

باز بيزه والى سزلك اشاده صداره تىز بگوى بولوز . او مهاله :

م نك نك دم نك  
 م م م م م م

تبول نده بىنى ، كىنى ، اوشنى دورد بجهاد بر سزلك و صول كرك بى بوز نك اشاده  
 نقره صابنه بجهاد لوز .

کتابخانه موسیقی ایران



کتابخانه موسیقی ایران  
موسیقی ایران  
آوازها  
تلفظ

بیت نظر سرفی  
اصولاً بهر زمینه

Handwritten musical notation on staff paper, consisting of eight lines of music with Persian lyrics underneath. The notation includes various musical symbols and clefs.

استانبرگ و باینده ماهه مایه نارینهسه نوسره ۱۸ تنبره : استانبرگ ۱۳۲۶

آثار مشافه نیک فانی بر وجه زیر جدولین اقتباس ایدیکز

باس	پایه شروش	پایه شروش	
۱۷۰	سرن جلد نخج المان پیرو وسازیهی	۱۰۰	اسول نغم کان الازوره جدا افتادیکن
۱۰۰	عوضاق تالی نخج المان پیرو وسازیهی	۱۰۰	کمان مسی الازوره اولی کان مسان بیک
۳۰	آب کشوردن ۱۰۰ نوسره لدریه شهک	۱۰	دوک موسیق تالیزئی ۳۰۱ (به نوسره)
۳۰	محمده مسی ۱۰۰۰ اوق اوزره مختلف	۱۰	رؤف بیکنا بیک ۱۰۰
۰	مقامتلم لاسر	۱۰	شوق موسیق تالیزئی ۳۰۱ (به نوسره)
۰	یراکتده پیرو وساز سامیلری	۱۰	رؤف بیکنا بیک
۷۰	عبله دستیان عجمه سی	۱۰	لارینج الال ۳۰۱ (به نوسره)
۲۲۰	منتخبات سرن دقدار وساز	۰	بیکنا بیک
۱۰	ملم اسامیل حل بیک کتای بهر جزوی	۰	مرد دوسری نسری بیک
۳۰	پستاکو چهیم اندیکه کتای بهر جزوی	۲۰	۱۶ پاره اول سرب و مختلف مشافین
۲۰	نوسره ۱۰۰۰	۱۰۰	زبک اوزره اولی سام اسامیل حل بیک
۲۰	پستاکو تریج لای نام اندیکه کتای	۱۰۰	سوزن ، اسولان ، مقامات وملاول
۲۰	پس جزوی نوسره ۲۰۱	۱۰۰	رؤف دوسری مسلم اسامیل حل بیک
۲۰	تالون دیبر مسوم نام بیک کتای	۱۰۰	رؤف موسیق شوری تالی عجمه کتای
۲۰	اوپرت - چاروساز	۰	و ایدیکس شیب
۲۰	مصل لاه وپار بهری	۰	مشوری جیل به سره بیک کتای
۲۰	ترب بیک اول مسای عجمه سی	۰	دارالاسانیه پایه تبریز ناز نوسره موجوده
۲۰	مشوری رؤف بیک کتای	۰	پستاکو کبهیم اندیکه نوسره اول نوسره
۲۰	لهیمی شورخورد اوپرت دکان بیرون	۰	لدر عجمه حالت ۲۲۰ عجمیل وسرن جیل کتای
۲۰	لهیمی شورخورد اوپرت دیاوا بیرون	۰	مشوری جیل به سره بیک کتای
۷۰	ملاول مرد مسای علی ملاس بیک	۰	آزوری آ زینان ۱۰۰ شرونده

۱۵۶۷

حق باقی محفوظه : نوسره کبیل  
مهورا ادناسی طالبان نسختار ساخته دور

## **KAYNAKÇA**

- AKAN, Emin ; "Tanbûr Metodu", İzmir,1989
- AKDOĞU, Onur; "Türk Müziği Bibliyografyası", Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları No:89 , İzmir,1989
- AKDOĞU, Onur; " Ud metodu" 5. Baskı,İzmir,1992
- AREL, Hüseyin Saadeddin; "Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri", Yayına Hazırlayan Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları No:1347, Ankara,1991
- ARMAĞAN, İbrahim; "Bilimsel Yöntem", Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1983
- DEMİRBAŞ, Ufuk; "Tanbûrî Cemîl Bey, Yaşamı, Eserleri", Lisans Bitirme Tezi, İzmir,1990
- DEVELLİOĞLU, Ferit; "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat" , Ankara,1990
- DOĞRUSÖZ, Nilgün; "Haşim Bey, Yaşamı, Eserleri", Lisans Bitirme Tezi, İzmir, 1989
- EZGİ, Dr. Suphi;" Türk Musikisi ,I,II,III,IV,V, İstanbul, 1933
- ÖGEL, Prof. Dr. Şerafettin; "Türk Kültür Tarihine Giriş", Kültür Bakanlığı Yayınları No:638, Cilt VIII,IX, Ankara 1991
- ÖZALP, Dr. Mehmet Nazmi;"Türk Musikisi Tarihi I-II Derleme", Ankara, 1986
- ÖZKAN, İsmail Hakkı; "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri", İstanbul, 1987
- ÖZTUNA, Yılmaz; "Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II", Kültür Bakanlığı Yayınları No:149, Ankara, 1990
- ÖZTUNA, Yılmaz; "Hüseyin Saadeddin Arel", Kültür Bakanlığı Yayınları No:668, Ankara, 1986
- RAUF YEKTA BEY; "Türk Musikisi", Çeviren: Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, 1986
- SAÇAR, Birol; "Dr. Suphi Ezgi, Yaşamı ve Eserleri", Lisans Bitirme Tezi, İzmir,1990
- SADIK, Muhiddin;" Musiki Nazariyatı", İstanbul
- SAY, Ahmet;"Müzik Ansiklopedisi", Ankara, 1989
- SEZEN, Armağan;"Ali Rıfat Çağatay Yaşamı ve Eserleri", Linans Bitirme Tezi, İzmir, 1989
- SÖZER, Vural;"Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi", İstanbul, 1986

SÜER, Arzu;"Rauf Yekta Bey Yaşamı ve Eserleri", Lisans Bitirme Tezi,İzmir,1989

TURAN, Şerafettin;"Türk Kültür Tarihi", İstanbul,1990

ÜNGÖR, Ethem Ruhi;"Güfteler Antolojisi", İstanbul

YILMAZ, Zeki;"Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri",İstanbul, 1983



**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**