

**T.C.**  
**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**“BİZANS DİNİ MÜZİĞİNDE ‘İSTANBUL TAVRI’:  
FENER PATRİKHANESİ İLAHİLERİNİN MELODİK,  
RİTMİK VE MODAL YÖNDEN ANALİZİ”**

**HAZIRLAYAN**

Diğdem Gezek

**DANIŞMAN**

Dr. Lütfü Erol

ANKARA-2006

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. KAVRAM VE TERİMLER.....	3
2. ARAŞTIRMA EVRENİ VE ÖRNEKLEM.....	4
3. SINIRLILIKLAR VE YÖNTEM.....	7
4. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE FENER PATRİKHANESİ.....	10
5. BİZANS MÜZİĞİ COĞRAFYASI.....	12
6. GÜNÜMÜZDE BİZANS MÜZİĞİNİN DAYANDIRILDIĞI ESASLAR .....	13
7. BİZANS DİNİ MÜZİĞİNİN YAPISI .....	16
7.1 Bizans Dinsel Tören Müzikleri' nin Gruplandırılarak İncelenmesi.....	16
7.2 Bizans Müziğinde Melodik Notasyonun Önemi.....	17
7.3 Sekiz Mod Sistemi (oktōechos).....	18
7.4 Kalıplaşmış Nağmeler.....	19
7.5 Hecesel İlahi Besteleri: <i>Troparion, Kontakion, Kanon, Sticheron</i> .....	19
7.6 Gösterişli, Post-Klasik Üsluplar: <i>Kalofonik üslup</i> ve Kişisel üslupların ortaya çıkması.....	21
7.7 Paralitürjik ve Enstrümantal Müzik.....	23
8. BİZANS KİLİSE MÜZİĞİNDE NOTA YAZMA SİSTEMİ.....	24
8.1 Nota Yazımının Tarih İçindeki Gelişimi.....	24
8.2 Modern Nota Yazımı Kuramı.....	28
8.2.1 Müziği Yazmada Kullanılan İşaretler ve Türleri.....	29
9. İHOSLAR.....	37
9.1 İhosların Porteli Sisteme Göre Yazılması.....	38
9.2 Arıza (Ftora) ve Notaları Temsil Eden İşaretler (Martiriyes).....	41

9.3 Değiştirici İşaretlerin Kullanılması.....	44
9.3.1 Diyatonic Türdeki İhoslar.....	47
9.3.2 Kromatik Türdeki İhoslar.....	48
9.3.3 Anarmonik Türdeki İhoslar.....	49
10. BİZANS KİLİSESİ MÜZİĞİ VE TEOLOJİ.....	52
11. BİZANS İLAHİ ÖRNEKLERİ.....	53
12. BİZANS MÜZİĞİNİN OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜ İLE İLİŞKİSİ.....	85
12.1 Bizans Müziğinde İstanbul Tavrı.....	86
12.2 Bizans ve Osmanlı' nın Kesiştiği Süreçte Müzik Ortamı.....	88
13. DEĞERLENDİRME.....	91
EKLER.....	94
KAYNAKLAR.....	98

## ÖZET

Bizans müziği konulu araştırmaların azlığından hareketle yola çıkılan ve konusu Bizans dini müziği ile sınırlandırılan bu çalışmanın amacı, Bizans dini müziğini günümüzde İstanbul Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi' nde icra edilen müziğin tanınması biçiminde ele almak ve böylelikle, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi' nde yaşatılan müzik ortamının Bizans dini müziğinde bir İstanbul Tavrı olarak belirlediğinin altını çizmektir.

Bu amaçla çalışmada, İstanbul Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi' nde söylenen ilahilerden türlerine göre gruplandırılmış önemli örnekler modern Bizans notasyonundan alınarak, Batı' nın porteli sistemine göre yazılmış ve melodik, ritmik ve modal yönden analizleri yapılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Bizans dini müziği, Bizans müziğinde İstanbul Tavrı, Fener Rum Ortodoks Kilisesi müziği, Leonidas Asteris.

## SUMMARY

The scarcity of studies on Byzantine music in Turkish language, despite the importance of the topic for the culture of Turkey has been the chief motivation for this research, whose subject is limited to Byzantine religious music. The aim of the research is to examine the “Istanbul Style” in Byzantine religious music by focusing on the music performed at the Fener Rum Orthodox Patriarchate in Istanbul.

In order to do this, significant examples classified among the hymns performed at the Fener Rum Orthodox Patriarchate in Istanbul were transcribed to Western stave system of notation from modern Byzantine notation, and analyzed in aspects of melody, rhythm and mode.

KEY WORDS: Byzantine religious music, Istanbul Style in Byzantine religious music, Music of the Fener Rum Orthodox Patriarchate, Leonidas Asteris.

*Saygıdeğer Hocam Leonidas Asteris' e...*

## ŞEKİLLER

	<u>Sayfa No</u>
Şekil-1: Bizans Müziğinde Seslerin İsimleri.....	27
Şekil-2: İnsan Sesinin Ortalama Sınırları.....	29
Şekil-3: Sesin Hareketini belirleyen İşaretler.....	34
Şekil-4: Zaman Birimini Belirleyen İşaretler.....	35
Şekil-5: Tizlik-Peslik İşaretlerinin Çoklu Kullanımı.....	36
Şekil-6: İhos Protos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	39
Şekil-7: İhos Thefteros' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	39
Şekil-8: İhos Tritos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	39
Şekil-9: İhos Tetartos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	40
Şekil-10: İhos Plagios Protos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	40
Şekil-11: İhos Plagios Thefteros' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	40
Şekil-12: İhos Plagios Tritos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	41
Şekil-13: İhos Plagios Tetartos' un Sol Anahtarında Yazılışı.....	41
Şekil-14: Rast Makamında Aralıklar .....	43
Şekil-15: Bizans Müziğinde Değişiricilerin, Diyatonic, Kromatik ve Anarmonik Türde Yazılışları.....	44
Şekil-16: Diyez ve bemollerin yazılışı.....	45
Şekil-17:Değişiricilerin Martiriye Olarak, Diyatonic, Kromatik ve Anarmonik Türde Yazılışları.....	46
Şekil-18: Seslerin Tekerlek Sistemine Göre Düzenlenmesi.....	51
Şekil-19: İlahi 1.....	56
Şekil-20: İlahi 2.....	57
Şekil-21: İlahi 3.....	58
Şekil-22: İlahi 4.....	59
Şekil-23: İlahi 5.....	60
Şekil-24: İlahi 6.....	61
Şekil-25: İlahi 7.....	62

Şekil-26: İlahi 8.....	63
Şekil-27: İlahi 9.....	65
Şekil-28: İlahi 10.....	68
Şekil-29: İlahi 11.....	71
Şekil-30: İlahi 12.....	74
Şekil-31: İlahi 13.....	77
Şekil-32: İlahi 14.....	80
Şekil-33: İlahi 15.....	82
Şekil-34: İlahi 16.....	85



*Bizans Dini Müziğinde “İstanbul Tavrı” : Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi* konulu yüksek lisans tezi çalışmamı yürüttüğüm süreçteki

bilgi ve emek paylaşımları için;

tezimin konusunu belirlememde etken olan değerli tez danışmanı hocam

Sayın Dr. Lütfü EROL’ a;

tez konusuyla ilgili kaynak kişi olması dolayısıyla kendisini tanıma imkanı bulduğum

değerli hocam

Sayın Leonidas ASTERİS’ e;

tezimin konusunu Müzik Bilimi alanı için önemli bulan ve destekleyen

Sayın Dr. Erdoğan OKYAY’ a;

konunun sınırlandırılması yönündeki işbirlikleri için

Öğr. Gör. Nilüfer PEKER’ e ve Ar. Gör. H. Emir ÜLGER’ e; araştırma çalışmalarımın ilk

önemli adımlarında yola birlikte çıktığım arkadaşım Cenk GÜRAY’ a; çalışmamın tüm

aşamalarında teknik desteği ile yanımda olan Zeynep HELVACI’ ya; nota örneklerinin

bilgisayar ortamında yazılmasındaki katkıları için Onur ŞENEL’ e;

İstanbul’ da ikamet edip Ankara’ da yüksek lisans öğrenimi sürdürmenin güçlüklerini,

benimle paylaşan aileme

Teşekkür Ederim.

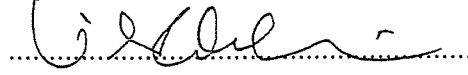
Diğdem GEZEK

Aralık, 2006

T.C  
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMİ DALINDA  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

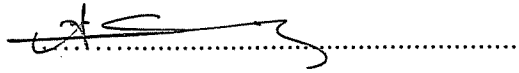
“BİZANS DİNİ MÜZİĞİNDE “İSTANBUL TAVRI”:FENER PATRİKHANESİ  
İLAHİLERİNİN MELODİK, RİTMİK VE MODAL YÖNDEN ANALİZİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
TEZ DANIŞMANI: DR. LÜTFÜ EROL

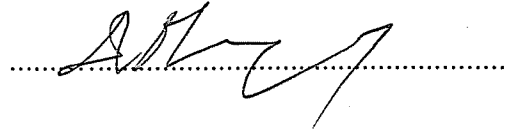


TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

PROF. ALİ SEVGİ



DR. ERDOĞAN OKYAY



DİĞDEM GEZEK

TEZ KABUL (SINAV) TARİHİ: 20.12.2006

## GİRİŞ

Tarih sahnesinde bin yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde varlığını sürdüren Bizans İmparatorluğu' nun, günümüz kültür ve sanat ortamında gittikçe önem kazanan bir araştırma konusu olduğu bilinmektedir. Günümüzde müzik kültürünün önemli köklerinin Anadolu topraklarında aranmaya başladığı dikkate alındığında Bizans kültürünün tanınmasının ve bu kültür içinde üretilen müzik sanatının araştırılıp incelenmeye değer olduğunun farkına varılır.

Toplumların yaşayışında müzik, kültürün yeterince iyi tanınabilmesi; çözümlenebilmesi için gereken önemli ipuçlarını içermektedir. Bu nedenle Anadolu üzerinden dünya kültürüne yaptığı katkılar gereği Bizans İmparatorluğu bir odak noktası sayılabilmekte ve bunda müziğin önemli rolü olduğunun altını çizmek gerekmektedir.

4.yy' dan 15.yy' a kadar yaşadığı bilinen Bizans, Batı' da Tunus ve İtalya' dan, Filistin' e; Doğu' da Suriye ve Mezopotamya' ya; Güney' de Mısır' a; Kuzey' de Nougorod' a kadar uzanan coğrafyada, günümüze kalabilmiş anıtlarında kendini hatırlatmaktadır (Antmen, 1998). Kaldı ki Anadolu insanları olarak, günümüz İstanbul' unun bu imparatorluğun başlangıcından sonuna dek başkenti olarak kaldığının farkına varılmasının bu tür bir araştırmayı başlatabilmek için yeterince önemli olduğu düşünülebilir. İstanbul' un önemi, bu kültürün müziğinde de ön plandadır. Nitekim Bizans müziğinde “İstanbul Tavrı”, Fener Patrikhanesi merkezinde biçimlenen özel bir tavır olarak dikkat çeker<sup>1</sup>. Kendinden önce yaşayan bir çok kültürün özelliklerini üzerinde toplayan Bizans' ın, kendinden sonra yaşanan dönemlere olan etkileri göz önünde bulundurularak, Bizans müziğinin dünya ve ülkemiz kültürel mirası için önemli bir yerde oluşu araştırmaya yön verecektir.

---

<sup>1</sup> Leonidas Asteris (Fener Patrikhanesi müzik yöneticisi) ile yapılan kişisel görüşmeler, 2003, İstanbul.

Diğer yandan, Bizans İmparatorluğu' nun Anadolu toprakları üzerinde varlığını yaklaşık 1200 yıl korumuş olmasına rağmen müzik bilimi alanında bu kültürün müziğini konu edinen çalışmaların yeterli sayıda olmadığı görülür. Bizans müzik kimliğinin, günümüzde müzik bilimi alanında birçok araştırmaya ışık tutabilecek ve yön verebilecekken, ne denli ihmal edildiği araştırmanın çıkış noktası olarak belirtilebilir.

Bugün Anadolu coğrafyası üzerinde yaşayan insanlar olarak, kültürel kimliğin sorgulanması bağlamında Bizans' ı yok saymamak gerektiği varsayımı ile bu çalışma, Anadolu müzik mirasının, bu yönüyle de tanınmasında görev üstlenme amacını taşımaktadır.

#### *Bizans Müziği' nin Dönüm Noktaları: Konsiller*

Bizans müzik kültürüne ait kimliğin oluşmasının, Bizans İmparatorluğu tarihi içinde gerçekleşen konsillerle ilgili olduğuna değinmek, tez konusunun zaman kavramıyla ilişkilendirilmesi boyutunda önem taşımaktadır. İstanbul, Büyük Konstantin döneminin, (324 - 337) ardından, Bizans müziğinin de başkenti olur. Bizans kültürü ve buna paralel olarak müzik sanatı için her biri bir dönüm noktası sayılan önemli tarihler ve konsillerde alınan kararlar şu şekilde sıralanmaktadır:

325: Laodicee Konsili: Konstantin' in, Hıristiyanlığı devlet dini olarak ilan etmesi.

330: Konstantin' in, başkenti Konstantinopolis (İstanbul) olarak ilan etmesi.

395: Bizans (Doğu Roma) İmparatorluğu' nun kurulması.

530-534: Justinian yasaları dönemi.

1054: İki kilisenin (Doğu – Batı) kesin olarak ayrılması.

1204: Haçlıların İstanbul' u fethi.

1261-1453: Paleolog hanedanı ve son dönemlerinde Osmanlı İmparatorluğu' nun İstanbul' u alması

## 1. KAVRAM VE TERİMLER

Bizans müzikçilerinin kilise müziğinde kullandıkları makamsal yapılar, günümüz Anadolu toplumu tarafından icra edilen makam müziği ile benzerlik içermektedir. Günümüzde de bu topraklarda kullanılan Uşşak, Hüzam, Çargah ve Segah gibi makamlar Bizans kilise müziğinde en sık kullanılan makamlardır.

Çalışma kapsamında Bizans müziğinin bu anlamda ele alınabilirliğini destekleyen bir görüş, Fener Rum-Ortodoks<sup>2</sup> Patrikanesi' nin günümüz başmugannisi<sup>3</sup> Leonidas Asteris tarafından şöyle ifade edilmektedir:

“Bizans müziği, Doğu müziği sınıfına ait modal müziktir. Armoni, kontrpuan gibi stil ve tekniklerden istifade etmez. Nedeni; dini ilahilerin azizler tarafından yazılan, güfteleri yüksek değerde eserler oluşudur. Buna bağlı olarak, Bizans kilise müziğinde ön planda olan sözdür. Müzik de sözün basit bir eşliğidir. İnsan sesi kutsaldır, hiçbir şekilde müzik, bestesiyle, makamıyla, ritmiyle sözün önüne geçmez; kilisenin müziği, sözü öne çıkaran modal müzik, yani makam müziğidir”<sup>4</sup>.

Ortodoks Kilisesi ilahi melodileri Doğu Yahudileri' nin dualarıyla yakın bir benzerlik gösterir.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ortodoksluk terimi; doğru inanç, doğru doktrin anlamına gelir. Kilisede terim anlamından çok, doğru ibadet, doğru iman ikrarı ve papalık kilisesinde ortaya çıkarak, günümüze kesintisiz devam eden hiyerarşi ile mukaddes ayin iştirakinin tümünü ifade eder (Joseph L. Hromadka, “Doğu Ortodoksluğu”, Çev: Günay Tümer, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 17. Sf: 240)

<sup>3</sup> Patrikhanede müziği yöneten kişi. Ortodoks kiliselerinde müziğin icrası, karşılıklı söyleyen, sağ ve sol düzende yerleşik iki koro tarafından gerçekleştirilmektedir ve başmuganni sağ taraftaki koroda, bir platform üzerinde durarak tüm koristlerin yöneteni konumunda söylemektedir.

<sup>4</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>5</sup> Curt Sachs, Kısa Dünya Müzik Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, İst.1965, S:32

Tez çalışmasında sıklıkla yer alan Doğulu kimlik tanımlamasının Suriye, Kıpti, Arap, Ermeni, Gürcü ve Slav ülkelerinin kültürlerine karşılık geldiğini belirtmek, tez konusunun işlenişindeki akıcılığı sağlamak bakımından önemlidir.

Doğu tarzı icra biçimi, bir notadan diğerine kayarak geçisi esas almaktadır. Bu söyleme biçimi Batı müziğine göre açıklanacak olursa; ancak çeyrek sesler kullanılarak yapılabildiği hissini vermektedir. Ayrıca Doğu tarzı icranın ne zaman oluştuğuna dair de kesin kanıtlar olmadığını; ancak kaynakların genel olarak 19. yy' da Akdeniz' in doğusundaki gezginlerin 'nazal' söyleme üslubuna dayandığını belirtebiliriz<sup>6</sup>

## 2. ARAŞTIRMA EVRENİ VE ÖRNEKLEM

Günümüzde, Bizans müziğini konu alan araştırmalara göre Bizans' taki kilise müziğinin, köklerinin Suriye-Filistin' deki kilise müziğine dayandığı; Suriye ve Filistin' deki kilise müziğinin de sinagogların mirasçısı olduğu düşünülmektedir. Bizans' ın, yakın Doğuda yaygın olan, gelenekten gelen birkaç motiften yararlanarak ezgi yapma ilkesini Batı kilise müziğine oranla daha çok sahiplendiği bilinmektedir. Bu nedenle bu araştırma çalışması kapsamında, Bizans müziğinin tamamıyla Antik Yunan müziğinden yararlandığı tezinden değil, bu müziğin aslında Doğulu bir kimlik taşıdığı varsayımından hareket edilmiştir.

Araştırma kapsamında Bizans müziğinin alt kimliği konusunda müzik tarihi araştırmacılarının farklı görüşlerine yer verilmektedir. Yaygın kanıya göre Bizans

---

<sup>6</sup> H. J. W. Tillyard Medieval Byzantine Music, 1937

dini müziği iki değişik müzikle benzerlik gösterir. Melodik açıdan eski Suriye ve Yakubi kiliseleri gibi semitik Hıristiyanların kilise ezgilerine; monofon (tek sesli) ve enstrüman eşsiksiz olması, makam sistemi ve genellikle diyatonik diziler kullanıp, sıkı ritmik kurallardan uzak kalması bakımından da Gregoryen<sup>7</sup> müziğine benzemektedir (Tanyel, 2002: 242).

Bizans kilisesinin tarih içinde icra ettiği müzik, Gregoryantik gibi, tek sesli, çizgisel ve eşsiksiz müzik olarak ifade edilebilir. İlk zamanların ardından, bu müziğe, ison ve bordun gibi sürekli sesler dahil edilerek, ilkel olarak nitelendirilebilecek bir çokseslilik getirildiği de bilinir ve bu geleneğe göre şarkıcılar çoğu kez iki koroya bölünerek antifonal söylemektedirler.

A. Say, Müzik Sözlüğü adını alan eserinde Bizans müziğinin günümüze yalnızca bir ses müziği ses müziği olarak kalmasını Bizans müziğinin olumsuz yönü, Yunan Antik Yunan müzik mirasını korumasını ise olumlu yönü olarak değerlendirmektedir. Say, aynı eserinde konuyla ilgili görüşlerine şöyle devam etmektedir:

“Antik Yunan makamlarına gösterilen yakınlık ve bunların kilise müziğine doğru biçimde aktarılması kaygısı aslında, Bizans İmparatorluğu’ nun eski Doğu sanatının görkemliliği ve yüceliğinden Hıristiyanlık adına yararlanmaya yönelik bir amaçtır.” (Say, 2002:78)

Wellesz, Tillyard, A. Gastoue<sup>8</sup>, Bizans müziğinin 14. yy’ dan sonra asıl yapısından nasıl uzaklaştığını; 18. yy’ da bütünüyle Türk müziğinin etkisine girdiklerini iddia etmektedirler. Curt Sachs, birçok müzikologun, Yunan müziğinin

<sup>7</sup> Gregoryen müzik: Halk melodilerinin kiliseye girmesi üzerine Papa Gregorius’ un (540-604) kiliselerdeki musiki repertuarını düzenleyen bir esas kurmasıyla ortaya çıkan melodilere verilen isimdir. Ortaçağ’ da Avrupa’ da dini müziğin esasını teşkil etmiştir.

<sup>8</sup> Prof. Dr. İlhan Tekeli (vakıf adına hazırlayan) “Bizans Musikisi”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi 5. Cilt, s.521, Kültür Bakanlığı ve Türk tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994

Hıristiyan müziğini şekillendirmede çok kesin bir etki yapmadığını savunduğu görüşündedir (Sachs, 1965:32).

Türkiye’ de Bizans müziği konulu ilk tez çalışmasını yazan Çiğdem Öndül, (1969:12) tarihli çalışmasında; Bizans müziğinin Grek kültürün tam bir uzantısı olamayacağına değinmektedir:

“Bizans müziğinin klasik Grek müziğinin devamı olduğunu savunanların, görüşlerini neye dayandırdıkları incelendiğinde; bu yanlış fikri meydana getiren unsurların şunlar olduğu görülür:

- 1) Şarkıların Grekçe söylenmesi
- 2) Bizans modlarının Grek modlarından oluştuğu düşüncesi
- 3) Görüşlerini, Grek filozoflarının; özellikle Platon ve ekolüne bağlayan erken Hıristiyanların ve Bizans teorisyenlerinin estetik kavramlarıdır.”

Fener Patrikhanesi müzisyenleri, Bizans müziğinin daha çok Yunan müziğinden kaynaklı olmakla birlikte, herhangi bir müzik kültüründen tam olarak etkilenmediği görüşündedirler. Diğer yandan tez çalışmasının değindiği bir başka konu, Türk geleneksel müziği ile Bizans dini müziği arasında benzerlik olgusunun var olup olmadığıdır. Fener Patrikhanesi’ ne göre iki kültürün müziği arasındaki benzerlik, bu müzik geleneklerinin Anadolu’ da şekillenmesi sonucudur ve Bizans müziği terminolojisinde Hüseyini, Hüzzam, Hicaz, Neva gibi Türk müziğine ait makamların kullanılmasındaki amaç, Bizans ihoslarını<sup>9</sup> öğretmede Türk müziğindeki karşılıkları kullanarak kolaylık sağlamaktır. Bizans Kilise müziğinin, günlük ibadet programlarında, her gün belli vakitlerde olmak üzere 3 ana türe göre seçilen ilahiler seslendirilmektedir. Seslendirilecek günlük ilahiler, haftadan haftaya değişen ihos düzenlemesine göre, aynı ihostan seçilmektedir.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> İhos: Bizans müziğinde, makam benzeri olarak değerlendirilebilen, ses dizileri.

<sup>10</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.



### 3. SINIRLILIKLAR VE YÖNTEM

Tarihte Bizans, Hıristiyanlık geleneğini devlet sistemine oturtan büyük bir imparatorluk olarak yer alır. Bizans Müziği' ni konu alan bir araştırma kapsamında öncelikle bu müzik kültürünün ortaya çıkışındaki ilk kimliğinin 'dini' olduğu hatırlatılmalıdır. Bizans müziğinin, kökünü eski Anadolu ve Ön Asya makamlarından ve bu kültürel yapılardan temellenmiş doğu müzik teorisinden aldığı kabul edilir. Bizans müziğinin ilk topraklarının, Suriye - Antakya - Şam yöresi ve daha sonra (6. - 7. yy) Filistin - Kudüs olduğu ve ilk müzikal uygulamaların bu dönemlerde, Tevrat' tan, İncil' den seçilen metinlerin konuşma sesiyle (recitative) okunmasıyla gerçekleştiği bilinir.<sup>11</sup>

Bu müzik kültürü aslında zaman içinde, Ortodoks kilise müziği ve Bizans Saray Müziği olmak üzere iki temel üstüne kurulu bir kimliğe bürünür. Ancak, Bizans Müziği' nin tarih içinde korunabilen ve imparatorluğun son dönemlerinde kalıcı olarak yazılan müzik örnekleri büyük ölçüde dini olanlardır. Sözlü (Yunanca güfteli) ve enstrümantal olarak, saraylarda ya da gündelik hayatın hemen her yerinde üretildiği bilinen Bizans dindışı müziğine ait olan çalgıların; yeterli sayıda olmayan Bizans resim ve mimarisine ait örneklerden, yazılı kaynaklardan öğrenilebilmektedir. Bizans müziğinde kullanılan çalgıların tanınması bakımından, bu müzik kültüründe kökleri Antik döneme dayanan çalgıların geliştirilip kullanıldığını bilmek önem taşır. Bu çalgılar içinde Bizans dindışı müziğinin başlıca çalgısının org olduğu bilinir (Öndül, 1969: 29). Farklı çalgı kullanımlarının gerçekleştirildiği; Noel gecesi törenlerinde, çalgıcıların koroya eşlik ettiği, imparatorluk bandosunda trompet, zil ve diğer nefesli çalgıları çalan müzisyenler bulunduğu dair kayıtlardan öğrenilebilmektedir (Işıklar, 2003: 21).

---

<sup>11</sup> Prof. Dr. İlhan Tekeli, a. g. e., s.521

Müziğin toplum yaşamındaki yeri ve önemi seremoni kitaplarında bulunabilmektedir, buna göre Saray müziğinden günümüze, yalnızca birkaç Aklamasyon (karşılama) şarkısı ile az sayıda Polychroni (kutlama) şarkısı kaldığı bilinir. Bu türdeki kaynakların en önemlisi, kral 7. Konstantin döneminde yazılan *Porphyrogenetos* adlı eserdir. Buna göre gündelik müziğin; antifonal, çalgı eşlikli ya da ara çalgı bölümleri olan biçimlerde icra edildiğini bilmekteyiz. Aklamasyonlar, imparatora övgü anlamındadır. Aklamasyonlar, törenin dini ya da dindışı oluşuna bağlı olarak, farklı iki koro tarafından okunurlardı. İmparator ve yakınları için yapılan törenlerde aklamasyonlar *kraktae korosu*; kilise büyükleri için yapılan törenlerde ise *psaltai korosu* tarafından icra edilirdi. İmparatoru selamlama (karşılama) şarkılarına *polykhronion*, din büyüklerini selamlama şarkılarına ise *euphemia* denilirdi. Bizans İmparatorluğu' nun yıkıldığı 1453' ten sonra polykhronion ve euphemia türlerinin her ikisi de dini törenlerde icra edilmeye başlanır, günümüz Ortodoks kiliselerindeki uygulama da bu şekildedir (Işıklar, 2003: 21).

Bununla birlikte, günümüzde Rum folklorik müziğinin olmadığını söyleyemeyiz. Yüzyıllar öncesinden günümüze gelen bazı Rum folklorik ezgilerinin, kesintisiz süregelen sözlü geleneğe bağlı olarak varlıklarını korudukları düşünülmektedir (Tanyel, 2002: 242).

Ne var ki bu çalışmada, din dışı müziği değerlendirmeye alabilmek söz konusu olduğunda, günümüze Bizans müziğinin 'sesli' örneklerinden hemen hiç kalmamış olması, çalışmayı sınırlandırmaktadır. Bu nedenle, bu araştırma kapsamında büyük ölçüde, çalgı kabul etmeyen ve yalnız erkekler tarafından vokal olarak icra edilen makam müziği biçiminde tanımlanabilen Bizans dini müziği incelenecektir. Bizans dini müziğine ait repertuvar, geçmişte kilise ve hiçbir zaman kiliseden tam bağımsız olmadığı bilinen imparatorluk törenlerinde söylenen az sayıdaki parçanın yanı sıra, yalnızca ses için bestelenmiş dini eserlerden oluşur.

Konunun genişliği nedeniyle ve bir yüksek lisans tezi kapsamında Bizans dini müziğini bütünüyle ele almak mümkün olmadığından, araştırma evreni Bizans dini müziğinde önemli bir yeri olan İstanbul Tavrı ile sınırlandırılmıştır.

Devletin temelini Hıristiyanlık inancını oturtan Bizans' ın, sanatının da din çatısı altında şekillendiğini vurgulamak gerekir. Bu bağlamda Bizans' ın dini müziğini incelemek önem kazanır. Bizans tarihi hakkındaki bilgilere dayanarak, geniş bir coğrafyaya yayılan Bizans müziği içinde bir de 'İstanbul Tavrı' olgusunun yer aldığı kabul edilmektedir. Bizans' ın simgesi haline gelen Konstantinopolis' te icra edilen dini müziğin, zamanla bir "İstanbul Tavrı" olarak biçimlenmesinin, böyle bir araştırmanın doğmasına da rahatlıkla olanak tanıdığı düşünülebilir. Bizans dini müziğinde İstanbul Tavrı, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasının temel veri kaynakları ise kaynak kişi Fener Patrikhanesi Başmugannisi<sup>12</sup> Leonidas Asteris<sup>13</sup> ve kendisinin desteği ile temin edilebilen patrikhane kütüphanesinin yazılı kaynakları, müzik örnekleri, ayrıca literatürde yer alan çalışmalardır. Ağırlıklı olarak 1800' den sonraki yıllarda, Fener Patrikhanesi' nin günümüzde de kullanmakta olduğu sisteme göre yazıya alınmış olan ilahi örnekleri (Ekfonetik, Neum ve Modern olmak üzere üç ana döneme ayrılan Bizans nota sisteminin son dönemine ait eserler), üzerlerinde gerekli çözümlenmeler yapılmak amacıyla; günümüzde hemen her türden yazılı müzik için kullanılmakta olan dizekli (porteli) sisteme aktarılmıştır. Bu çalışma kapsamında incelenmek üzere, Bizans dini müziğinin üç temel formu olan Hirmoloikon, Stihirarikon ve Papadikon türleri içinden Hirmoloik ve Stihirarik tarzda ilahi örnekleri seçilmiştir. Örnek ilahilerin bu iki türden seçilmesinin nedeni, Hirmolokon ve Stihirarikon türündeki eserlerin ritüel ağırlığının daha fazla olduğu yaklaşımıdır.

---

<sup>13</sup> Leonias Asteris, Fener Patrikhanesi' nde sürdürdüğü başmugannilik statüsünün yanı sıra, İstanbul Devlet Opera ve Balesi' nin emekli sanatçısıdır. Asteris, müzik bilimi alanında hem Doğu hem de Batı müziğini ustalıkla yorumlayabilmesi yönüyle ilgi çekmektedir. Türkiye' de ve Yunanistan' da birçok ses ve saz sanatçısına destek veren Asteris ayrıca, Yunanistan' daki çeşitli müzik okullarının ve üniversitelerin Bizans müziği alanında eğitim veren öğretim üyelerindedir.

“Bizans dini müziğinde İstanbul Tavrı” konusunu işleyen bu araştırmanın temel yöntemi, müziğin üretildiği ortamın oldukça önem taşıması bakımından, İstanbul Tavrı’ nın merkezi olan Fener Patrikhanesi’ nde icra edilen ilahilerin analizi olacaktır. Böylelikle, İstanbul’ da Bizans kilise müziği geleneğini sürdürdüğü kabul edilen Fener Patrikhanesi repertuvarının ışığında, Bizans dini müziğinin yapısının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

#### 4. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE FENER PATRİKhanESİ

Konstantinopolis’ in en geç 9. yy’ da Bizans müziğinin en önemli merkezi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde İstanbul Rum Ortodoks Patrikhanesi’ nde icra edilen müziğin Rum Ortodoks kilise müziği olgusu içinde ‘İstanbul Tavrı’ adı altında değerlendirilebileceği dikkati çeker. Ortodoks dünyasında bağımsız birim olarak - dördü tarihi olmak üzere - toplam on beş kilisenin mevcut olması ve Fener Patrikhanesi’ nin tarihi patrikhaneler içinde ilk sırada yer alması da, bu kilisede icra edilen müziğin başlı başına bir üslup oluşturduğu görüşünü desteklemektedir<sup>14</sup>.

Patrikhanenin tarihsel bağlamına değinmeden önce, tarihi patrikhanelerin kent adlarıyla, diğer bağımsız kiliselerin ülke adlarıyla anıldığıının altını çizmek; günümüzde, İstanbul’ da Fener’ de bulunan İstanbul Rum Ortodoks Patrikhanesi’ nin kısaca Fener Patrikhanesi adıyla anıldığına değinmek yerinde olur. Patrikhane, bu semte yerleştiği 1601 yılına dek, 38 - 144 yılları arasında Fındıklı’ da; 148 - 166 yılları arasında günümüzde Karaköy’ de bulunan Salı Pazarı mevkiinde; 272 yılına kadar Galata’ da; 398’ e kadar Aya İrini’ de; 398 - 537 yılları arasında Küçük Aya

---

<sup>14</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

Sofya' da; 537 - 1204 arası dönemde Aya Sofya' da; 1204 - 1261 yılları arasında İznik' te; 1261' den 1453' e kadar Aya Sofya' da bulunur. Fetihden sonra ise; 1456' ya kadar On iki Havari Kilisesi' nde (günümüzde Fatih Camii yerleşkesidir); 1456-1587 arasında Pammakaristos Kilisesi' nde (günümüzde Fethiye Camii' dir); 1587-1597 arasında Fener' deki, Eflak Beyleri' ne ait olan, Eflak Sarayı' nın kilisesinde; 1597' den 1600' e kadar Ayvansaray' da yer almıştır<sup>15</sup>.

Patrikhanenin, değişen tüm adreslerinin günümüz İstanbul' u içinde ve yakınlarında oluşu göz önünde bulundurulduğunda; İstanbul' un Hıristiyanlık tarihinde büyük önem taşıdığı düşünülür. Kaldı ki; (Hıristiyanlık öğretisinde birliği koruma ve idari bölgeleri belirleme amacıyla yapılan) ilk yedi konsilden Kadıköy Konsili' nde alınan Pentarhi Sistemi kararına göre de İstanbul, Hıristiyanlık' ın beş tarihi merkezinden biridir.

İstanbul' un bu önemli konumu Bizans dini müziğini araştırmadan yola çıkan böylesi bir çalışmayı, İstanbul Rum Ortodoks Kilisesi' nde icra edilen müziğin, Bizans dini müziğinin günümüze uzantısını oluşturduğu yaklaşımına götürmektedir. Bu nedendir ki Fener Patrikhanesi müzik ortamı tanınmaya; repertuarındaki eserler melodik, ritmik ve modal yönden incelenmeye değerdir.

---

<sup>15</sup> Fr. John Chryssavgis, The Ecumenical Patriarchate, 2004, İstanbul, s: 25

## 5. BİZANS MÜZİĞİ COĞRAFYASI

Bizans Müziği günümüzde, Ortodoks kilisesinin var oluşundan bu yana icra ettiği müzik olarak açıklanabilir. Bu müziğin merkezi, 4. yy' da kurulmuş olan Konstantinopolis şehridir. Bu tarihten sonra Konstantinopolis Ortodokslar' ın hem dininin, hem de müziğinin en büyük merkezi olmuştur. Doğu Roma İmparatorluğu' nun coğrafi sınırları geliştikçe, müziği de farklı bölgelere ulaşır.

Thessaloniki (Selanik), Antiyohiya (Antakya), Aleksandria (İskenderiye), Smirni (İzmir) gibi bölgeler Bizans müziğinin, Konstantinopolis' in yanı sıra sayılabilecek merkezleri haline gelir. İstanbul' un fethinden sonra, bu kez Osmanlı İmparatorluğu' nun çatısı altında, yine başta İstanbul olmak üzere diğer merkezlerde de gelişmeye devam eder. 10. yy' a dek tüm Hıristiyan dünyasının, Bizans müziğinin etkisinde bir icra gerçekleştirdiği bilinir<sup>16</sup>.

Günümüzde ise Ortodoks kiliselerinin çoğunda Bizans müziği, İstanbul üslubuyla icra edilmektedir<sup>17</sup>. Bizans ayin biçimi günümüzde, ana dili Yunanca olan Doğu Ortodoks Hıristiyanları' nın ayinlerine çok benzer. Ermenice, Gürcüce, Süryanice, Kıptice, Hıristiyan Slavcası, Arapça gibi çeşitli dillerdeki çevirileri arasından son 1500 yıldır Doğu Hıristiyanları' nın en hakim litürjisi olarak kalır. Etkisi, çeşitli zamanlarda batıda İspanya' ya kadar uzağa (6. yüzyılda), kuzeydoğu ve güney İtalya' ya (bu bölgelerde hala izole gruplar bulunmaktadır) kadar ulaşır Kuzeydoğu Afrika (İskenderiye Patrikliği), Rusya, Yunanistan, Filistin (Kudüs Patrikliği), neredeyse doğuya yakın Hıristiyanlıklar' ın tamamında ve Büyük Rusya' nın batısındaki ve güneyindeki Slav ırklarının bazılarında hakim olduğu bilinir<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>17</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>18</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

Bütün doğu ayinlerinden sadece Yunan - Bizans ayinlerinin ilahi repertuarı, eski el yazmalarında, müzikal notasyon sistemlerinde varlığını korumuştur. Bu durumda, Bizans ilahilerinin Batıdaki Roma ve Milano kiliselerinin repertuarlarıyla farklı olduğu kabul edilir<sup>19</sup>. Yapılan Grek ve eski Rus müzikal yazısının karşılaştırılarak incelenmesi sonucuna göre de; Slavlar' ın müzikal geleneklerini 10.yy' da Bizans' tan aldıkları ve bu yazı biçiminin (Damascien) Konstantinopolis' te kullanılan müzik yazısı olduğu bilinir (Işıklar, 2003: 23) Araştırmaların ortaya çıkardığı bu tür sonuçlar, Bizans müziğinin başta Anadolu toprakları üzerinden dünya müzik kültürüne yaptığı etkilerdir.

## 6. GÜNÜMÜZDE BİZANS MÜZİĞİNİN DAYANDIRILDIĞI ESASLAR

Günümüzde Bizans Müziği teriminin yalnız dini müziğe karşılık geldiği bir gerçektir. İstanbul' un fethinden öncesine kadar müziğin din dışı uygulanışına dair az sayıda da olsa belgeler mevcuttur.

Diğer yandan dünyevi boyutunu konu edinmenin neredeyse imkansız olduğu Bizans müziğine ait nota yazısını çözümlmek de kolay değildir. Bu nedenle Bizans müziğinde nota yazımı sistemi, bu müziğin tarihi içinde sürekli geliştirilip değiştirilmiş olmasına rağmen, günümüzde Bizans müziği deşifresini yapabilen sınırlı sayıda müzisyen oluşuna dikkati çekmek gerekmektedir. Bizans müziği hakkındaki araştırmaların nelere dayandırıldığı sorusunun cevabı ise, tarihin derinliklerine inildiğinde Bizans müziğine ait el yazmalarında, konsillerde, bu müziğin diğer sanat eserleri üzerindeki yansımalarında saklıdır. Günümüze

---

<sup>19</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

gelindiğinde ise; yapılan araştırmaların yanısıra, bu konunun sınırlarını çizmek için dünyanın çeşitli merkezlerinde toplanan konferanslar dikkati çeker.

Yunan müzik metinleri, genellikle; İskenderiye, Kudüs, Yunanistan, Anadolu, Athos Dağı<sup>20</sup>, Konstantinopolis gibi bir çok çeşitli yerden olmasına rağmen, Batı Avrupa’ da yayılmış olan Gregoryen ilahi metinlerinde görülen aynı melodik geleneğin birliğini göstermektedir. Hakim müziksel ve ibadetsel merkezler önceleri Antakya, daha sonra Filistin (6. ve 7. yy’ da) oldu. 9. yüzyılda melodik geleneklerin hakimiyeti İstanbul bölgesine, sonunda ise Athos Dağı ve Selanik tarafına geçer, diğer merkezlerin önemi böylelikle büyük ölçüde azalır<sup>21</sup>.

Öncesindeki müzik notasyonlarına ulaşamadığından, bütün müziksel kanıtlar 9. ve 15. yüzyıl arasındaki döneme dayanır. 12. yüzyılın sonlarına doğru kullanılan melodik notasyon tamamen diastematiktir<sup>22</sup> ve bu notasyon ilahilerin uyarlamalarını yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu durumun da, imparatorluğun son yüzyıllarındaki Bizans Litürji ve Kilise Yetkili Kurulu’ nun müziklerinin ortaya çıkarılabilmesine olanak verdiği görülür. İmparatorluğun çöküşünden öncesine uzanan 12000-15000 Yunan el yazmasından, tahminen %10 kadarı notasyon türü olarak melodik notasyonu kullandığı bilinir. Ayrıca, Yeni ve Eski Ahitte de *ekfonetik* notasyonun yardımcı müzik işaretleriyle donanmış olan, ilahilerin müzik tonlarını belirten yüzlerce bölüm bulunmaktadır<sup>23</sup>.

Kilise, 4.yy’ dan itibaren ekümenik (ulusal) toplantılarda alınan kararlar gereği, kilise içinde çalgı kullanımını; kilise ilahilerinin yer aldığı kitaplara göre icra gerçekleştirmek üzere kilisenin seçtiği kişinin dışında bir müzisyeni, kadın müzisyenleri ve polifoniye yasaklamıştır. Çünkü Ortodoks kilisesi, bu tür

<sup>20</sup> Yunanistan’ da bulunan, Ortodoks rahiplerinin yaşadığı kutsal dağ.

<sup>21</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

<sup>22</sup> Yarım ses, bölünmeyen aralık.

<sup>23</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London



uygulamaların ibadet ortamını korumak için gerekli olan dini ve mistik atmosferi bozduğuna inanmaktadır. Kilise bu uygulamalardan özellikle müzikte çalgıların kullanılmasını, Pagan inancına dayandığı gerekçesiyle reddetmektedir.

İlk Hıristiyanlar' dan kaynaklanan, psalmelerin kadın ve erkek tarafından okunması geleneği 379' da, uygulamadan kalkmış ve yalnız erkekler tarafından okunmasına karar verilmiştir. (Sachs, 1965:41)

381' de 2. İznik Konsili toplanmış, toplantı konusunu; değişik kiliselerdeki melodi sorununa çözüm bulmak oluşturmuştur.

481' de toplanan Laodicee konsilinde kilisede müziğin sadece kanonik şarkıcılar (rahipler) tarafından icra edileceğine karar verilmiştir. Kilise müziği törenlerine çalgıcuların ve halkın katılması yasaklanmıştır. (Sachs, 1965:41)

1931' de Ortaçağ Bizans müziğinin kurallarını ana konu olarak işleyen Kopenhag Konferansı düzenlenmiş ve Batı Avrupa akademisyenlerince Ortaçağ Bizans müziğinin kuralları yayınlanıp, kabul edilmiştir. Buna göre; aralık işaretlerine göre düzenlenmiş Bizans müziği nota yazısında, her ilahinin ilk notası, eserin moduna göre değişen bir işaretle gösterilmektedir. Bazen esere entonasyon kazandıran bu işaretler, konferansta uygun sayılarla açıklanmıştır. Ezginin kalan kısmı aralık işaretleriyle gösterilir ve bu çizginin sonunda *finalis* (final) kısmına gelinir. Bu sistem, söylemede denetimi sağlamak içindir. Bu konferansta bir yayın listesi belirlenir; Viyana' da yayınlanan 1217 tarihli bir müzik el yazmasının orijinale uygun basımı bu yönde önemli bir adım olur. Bu çalışma *Monumenta Musicae Byzantine* adlı eserin ilk cildir. Dünya Akademiler Birliği' nin yardımıyla Danimarka Akademisi tarafından gün ışığına çıkartılır. Bu eser *Sticherarium* (yıl

içindeki sabit ve değişen tatil günleri için asıl ilahilerden oluşan koleksiyon) türünde bir el yazmasıdır.<sup>24</sup>

Yine de gelenekler zaman içinde fazla değişim göstermemiş olduğundan, daha önceki yüzyıllardaki müzik hakkında da anlamlar çıkarılıp yorumlar yapılabilir. Fener Patrikanesi başmugannisi Leonidas Asteris' e göre<sup>25</sup>; Bizans müziğine ait ilk eserlerin kaynağı Aynaroz Manastırı' nın müzik geleneğidir.

## 7. BİZANS DİNİ MÜZİĞİNİN YAPISI

### 7.1. Bizans Dinsel Tören Müzikleri' nin Gruplandırılarak İncelenmesi

Bizans melodi repertuarını oluşturan litürjik<sup>26</sup> ibadet müziklerini, üslup bakımından üç grupta toplamak mümkündür:

1) Hirmolojik Tür : Melodinin hecesel olduğu, oldukça canlı tempoda icra edilen eserlerdir.

2) Sticherarik Tür : Orta tempoda, düşünceli, sakin tarzda dua eder ifadeyle icra edilen eserlerdir. Bir olayı, birkaç kelimeyle anlatır.

<sup>24</sup> Galler Cardiff' teki Eastmen Müzik Okulu yetkilisi Gomer 41. Jones tarafından 16 Mayıs 1936' da Amerikan Müzikoloji Derneği - Western Newyork Bölümü' nde sunulan bir çalışmadır. Bu çalışmaya H. J. W. Tillyard "Medieval Byzantine Music" adlı 1937' de yazdığı makalesinde yer verir.

<sup>25</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>26</sup> Katolik kilisesince Tanrı' ya karşı yerine getirilen herkese açık ibadet. Doğu kilisesi Hıristiyanlarının dilinde litürji her zaman, ayinlerin ayini sayılan missa anlamına gelir. XVI. yy' dan beri, Batı' da, bu terim, daha genel bir anlam kazandı ve her türlü ibadet şekline uygulandı: Kutsamalar, kutsama törenleri, topluca dualar, ayin usulleri hakkındaki kitaplar... Birkaç yıldan beri, bu terim anlamca derinleşmiştir ve doğrudan doğruya, bütün müminlerin katıldığı kilise hayatını anlatmaktadır.

3) Asmatik ya da Papadikon Tür: Yavaş, ağır tempodaki, hüzünlü eserler bu gruba girer.

Bizans melodileri, notasyonda çeşitli özelliklerde karakterize edilmiştir. Melodilerdeki karakteristik başlıca özellikler, ritimler ve modlardır. Bizans hymnografyası dini ruh hallerinin müzikle ifadesidir.<sup>27</sup>

Bu müziği, gelişme gösterdiği türlere göre üç dönemde incelemek mümkündür:

1. 5. yy' da Troparion adlı kısa şiirler, dualar arasına yerleştirilir. Bunların ezgileri giderek uzarken, Psalmlar (dua metinleri) giderek kısılır. Troparionlar giderek hymne karakteri kazanır.

2. Hymne şiir ve şarkıları, 6.-7. yy' da en parlak dönemlerini yaşamaktadırlar. Bu dönemde ana tür kontakion olarak öne çıkar. Bu türde, aynı yapıda 20-30 kıta bulunur. Sadece girişteki 1-3 kıtanın yapısı farklıdır. En ünlü Kontakion şair-bestecileri Kuduslü Sophronios, İstanbul Patriği Sergios, Suriyeli Romanos ve Keşiş Anastasios' tur.

3. Kanon dönemi: (7.-8.yy) Kanon 9 'od' tan oluşur. Her od 4 kıtalıdır. Kanon, odların Cantier' lerin arasına (İncil metinlerinden düzenlemiş övgü) konması biçimindeki ilk uygulamalardan doğar. İlk büyük kanon bestecisi, Giritli Andreas (650-730)' tır. Ardından Hymne dönemi başlar. 850' den sonra şair-besteci ayrımı başlar.

## 7.2. Bizans Müziğinde Melodik Notasyonun Önemi

Bu notasyonun, 10. yüzyılda geniş çeşitlilikteki düzgün melodik ilahilerde kullanıldığı bilinir. Beş başlıca el yazması koleksiyonu, çoğunlukla bu melodileri içermektedir: *Heirmologion*, *Asmatikon* (Konstantinopolitan, göstərişli ilahi koro

<sup>27</sup> E.Wellesz, *Byzantine Music*, 1916, s:157-159

kitabı), *Psaltikon* (bir Konstantinopolitan solistin kitabı), *Akolouthai* (-müzikli ayin kuralları- 1300lü yıllarda ortaya çıkan Ordinary Chant<sup>28</sup> bestelerini içerdiği kadar önceki repertuvarlardan da elementler içeren bir antoloji). Bizans dini törenlerinin gerçekleştirilmesi için gereken çok sayıda basit ancak gösterişli ilahilerin, melodik notasyonda varlığını koruduğu ve bu nedenle tam olarak uyarlanabildikleri belirtilebilir<sup>29</sup>.

Gregoryen nağmelerinde bulunan, ortaçağda kullanılan *neuma* adlı nota işaretlerinden türetildiği bilinen Batı porte notasyonu, yükselen ya da grafik notasyon olarak da tanımlanabilirken, Bizans melodik notasyonu esasında bir “sayısal” notasyon olarak tarif edilebilir: İşaretler, notalar arasındaki ton sisteminde yukarı ya da aşağı basamakları belirtirler. Bir kaç basamak yukarı çıkmak ya da aşağı inmek, perdeyi tekrarlamak ve benzeri uygulamalar için işaretler bulunur.

Perde bilgileriyle beraber Bizans melodik notasyonu, zengin ritmik ve dinamik nüans dağarcığı içermektedir.

### 7. 3. Sekiz Mod Sistemi (oktōēchos)

Resitatif üsluptaki basit, yalın ezgiler Bizans mod sisteminin belirgin özelliklerinin dışında kalmaktadır. 8. yüzyıldan sonra Bizans’ ta bestelenecek nağmeler, Bizans’ ın melodik uygulamasının yapısal düzenini sağlayan sekiz mod sistemi içinde gerçekleştirilir. Sekiz mod bölünümünün kökeninin Bizans’ tan öteye, Yakın Doğu antik müzik uygulamalarına kadar uzandığı görülebilmektedir. Bizans genel modlarının sekiz - hafta rotasyonlarının, Samilere ait kalıntılar taşıdığına dair

<sup>28</sup> Değişmez İlahiler. Her ayinde söylenen, melodileri çeşitlilik göstermesine rağmen metinleri değişmeyen sadece bazı benzetmeler eklenmiş olan ilahiler. (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, and Ite Missa Est*)

<sup>29</sup>The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

belirtiler bulunmaktadır; ancak bunlar değerlendirilmesi güç bilgilerdir. Yaygın kanı ise bu sistemin, Bizans nağme sisteminin bütününe 8. yüzyılda eklendiğidir<sup>30</sup>.

Bu bağlamda, Bizans müziği araştırmacısı Çiğdem Öndül de, sekiz perde sisteminin Yunan klasik nazariyatına denk gelmediğini; bu sistemin Bizans' a Suriye' deki mevcut sistemden geldiğini vurgulamakta, sistemin kaynağının cihanşümül (evrensel) fikirler olduğuna kaynaklık etmektedir (1969: 12).

#### 7. 4. Kalıplaşmış Nağmeler

Bir nağmeyi, moduna uygun kalıpla (formülle) derleme işlemi sözlü bestelenen repertuvarlar için oldukça yaygındır. Bizanslıların, müzik teorisinde kalıplaşmış besteleri öğrenmeye ve tanımaya daha yatkın oldukları bilinir<sup>31</sup>. İlk Bizans müziği incelemesi, 10. yüzyıla ait notasyon işaretlerinden oluşan bir katalogdur. Bu notasyon işaretler, melismatik<sup>32</sup> grupları temsil eden ya da geleneksel repertuvarda kalıplar yapan işaretlerdir. 11. yy' da, Konstantinopolisli usta Joannes Koukouzeles, düzinelerce olan bu kalıpları aralıksız, didaktik (öğretici) bir nağmeye birleştirmek için uğraş verir<sup>33</sup>.

#### 7. 5. Hecesel İlahi Besteleri: *Troparion, Kontakion, Kanon, Sticheron*

---

<sup>30</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

<sup>31</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

<sup>32</sup> Heceleri söylemek için kullanılan en az 5 ya da 6 nota içeren notalar grubu.

<sup>33</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

Çoğu Doğu ilahileri, genellikle metindeki her hecenin bir tonunun bulunması prensibine dayanan müziklere sahiptirler. Müzikteki bu yalınlık da, eserleri topluca söylenilmeye uygun kılar. *Troparia* diye bilinen ilk tek dörtlüklü (monostrofik) ilahiler sınıfı, bazı 4. yüzyıl örneklerine kadar uzanır. Melodilerine yeterince aşına olunduğu için bunlara ait yazılı müzik bulunmamaktadır.

İlk önemli Bizans ilahi yazım şekli *kontakion*' dur. Kontakionun 5. yüzyıl ya da 6. yüzyılın başlarında Süryanice örneklerinden açıkça daha sonra geliştirilmiş bir çeşit uzun vezinli vaaz olduğu varsayılır. Kontakionlar, 20 ya da 30 uzun kıtadan oluşan, İncil' e ilişkin metinlerin şiirsel anlatı şeklinde müziksel işlemleridir. Önde gelen kontakion bestecisi; Süryani Museviliği' nden Hıristiyanlığa geçmiş, 6. yüzyılın ilk yarısında Konstantinopolis' te aktif olan Aziz Romanus olarak tanınır. Yılın önemli bayramları için olan kontakionları içeren 85 eserin bazı kısımları ona atfedilmiştir.

İkinci büyük Bizans ilahi biçimi *kanōn*' dur. Bu yeni biçimin ilk ustası Aziz Andrew' dür. (660-740) Onun, Büyük Perhiz' in<sup>34</sup> ortasında söylenen Büyük Kanōn' u, bir istisna olarak 250 kıta içermektedir. Bir kanōn, özünde, Bizans Sabah Ayinlerinde (Orthros) söylenen İncil' le ilgili ilahilerin (İncil' i öven ve yücelten, vezinsiz tipte ilahiler) dokuz bölümden oluşan süslü şiirsel benzetmeleridir ve bu ilahilerin dizeleri aralarına serpiştirilirler. Bu çeşit ilahiler: (1) Musa' nın Kızıl denizden geçme ilahisi (Exodus xv.1-19), (2) Musa' nın ölümünün öncesi ilahisi (Deuteronomy xxxii. 1 - 43), (3) Hannah ilahisi (1 Samuel ii. 1 - 10 ), (4) Habakkuk ilahisi (Habakkuk iii.2-19), (5) İsaiah ilahisi (Isaiah xxvi.9 - 19), (6) Yunus ilahisi (Jonah ii.3 - 10), (7) Üç Çocuk ilahisi (Birinci bölüm) (Apocrypha, Daniel iii.26-45, 52-56), (8) Üç Çocuk ilahisi (İkinci bölüm) (Apocrypha, Daniel iii.57-88), (9) (Birinci bölüm) Magnificat<sup>35</sup> (Luke i. 46 - 55) ve (9) (İkinci bölüm) Benedictus Dominus (Luke i.68 - 79). Bu ilahilerin her birinin kanonu bulunur, her kanon 3 veya

<sup>34</sup> Hristiyanlık' ta Paskalya' dan önceki 40 günde yapılan perhiz.

<sup>35</sup> Meryem Ana ilahisi.

4 tane, benzer şekilde yapılmış aynı müzikle söylenen kıtalar içerir. İlk kıta, örnek kıtadır (*heirmos*). Onu izleyen kıtalar troparion (troparia) olarak adlandırılırlar<sup>36</sup>.

Hecesel stilde klasik ilahiler, en eski kopyası 10. yüzyıla ait olan *heirmoloikon*' da toplanmışlardır. Bir heirmoloikon 2000 kadar örnek mısra (heirmos) içerebilmektedir. Kanon metinlerinin üretilmesi 13. yüzyıl ve sonrasına kadar gitmiştir ancak 8. ve 9. yüzyıldan sonra yazılmış olan metinler varolan örnek mısralardan uyarlanmışlardır. Kanon bestelerinin doruk noktasına 8. yüzyılda Aziz John Damascene' in ve Kudüslü Aziz Kosmas' ın eserleriyle; daha sonra da kültürel merkezin Filistin' den İstanbul' a kaymasıyla Abbot Theodore (759-826) ve kardeşi Joseph, iki Sicilyalı Methodius (846) ve ilahi yazarı Joseph' in (883) eserleriyle ulaşılmıştır.

Günümüze dek kalmış olan diğer büyük Bizans klasik ilahi koleksiyonu ise *stichērarion*' dur (*stichēraria*). Stichēraria, 2000' i aşkın uzun ilahiler içermektedir ve heirmologion' da olduğundan daha incelikli bir üsluptadır. Çoğu stichēra (ilahilerin tekil söylenişi), övgü ve akşam ilahilerinin sonlandırıcı dizelerinin aralarında korosal girişler olarak icra edilmektedir<sup>37</sup>.

#### **7. 6. Gösterişli, Post-Klasik Üsluplar: Kalofonik üslup ve Kişisel üslupların ortaya çıkması**

12. yüzyılla beraber, kalıplaşmış geleneksel üslupların yerlerini yeni üsluplara bırakmaya başlamasıyla yeni süsleme tekniklerinin ortaya çıkması, müzisyenlerin kişisel zevklerine uygun olan daha geniş olanaklar sunar. 13. yüzyıl sonlarında daha

<sup>36</sup>The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

<sup>37</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

özgür ve yaratıcı bir çaba ortaya çıkar ve geleneksel melodileri ele almada yeni, post - klasik bir üslup belirir. Bu üslup, bir Bizans terimi olan *kalofonik* (kulağa güzel gelen ya da süslenmiş tarzda) ile tanımlanır. Asmatikon ve psaltikonun kısıtlayıcı olan kalıplaşmış usullerinden uzak, abartılı süslemelere sahip olan bir üsluptur. Bu üslupta vokallere oldukça serbestlik tanınır; bir çok dizi, tek bir perdenin tekrarlanan artikülasyonları, geniş sıçramalar vb. Geleneksel nağmelerin yaygın kalofonik versiyonları, yeni bir sınıf el yazmalarına titiz bir notasyonla kaydedilir. Bunlar, kalofonik stichērarion, kalofonik heirmologion, kalofonik kontakarion, ve benzeri gösterişli koleksiyonlardır. Buna paralel olarak bestelerde yeni bir tutum gelişir. Önceki müziksel üslup, nesir veya şiirin geleneksel müzik kalıplarıyla anonim bir şekilde kaynaşmasıydı. Yeni üslupta ise, bunun yerine, besteci kişisel bir üslup geliştirmekte ve bestesine kendi adını ekleyebilmektedir. Bu nedenle imparatorluğun son yüzyılındaki bestecilerin çoğunun adı bilinmektedir ancak önceki döneme ait az sayıda bestecinin adı günümüze gelebilmiştir. Bu bestecilerin, sanatsal rekabet anlayışıyla hareket ettikleri düşünülmektedir. 1300' lü dönemlerin en meşhur bestecisi *Akolouthiai* denilen repertuvar antolojilerinin derleyicisi Konstantinopolisli usta Joannes Koukouzeles' tir. Koukouzeles' in zamanından önce Michael Aneotes' e atfedilmiş eserler bulunmaktadır. Daha sonraki öncü besteciler Joannes Glykes ve Nikephoros Ethikos sonra Xenos Korones, 14. yüzyılın sonlarında Joannes Klada ve 15. yüzyıl ortasında ise Manuel Chrysaphes' tir<sup>38</sup>.

Bütün klasik repertuvarlar, hecesel ve süslemeli olup, sonradan modernizasyona ve bireyselleştirmeye maruz kalmıştır. Kalofonik üslubun en bol bulunan örnekleri, uzun ve serbestçe bestelenmiş olan *kratēmata* denilen melismalardır. Bunların genellikle akşam dualarına ait ilahilerin dizelerinin aralarına ya da başka eserlere serpiştirildiği, bazılarının performansta on dakika veya daha fazla sürdüğü bilinir<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London

<sup>39</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Editör: Stanley Sadie), vol.3 s.553-564, Macmillian Publishers Limited, 1980, London



## 7. 7. Paralitürjik ve Enstrümantal Müzik

Bizans' ın saray dini törenleri ile kilisenin dini törenlerinin birbirleriyle sıkı bir biçimde bağlı olduğunu belirtmek mümkündür. Neredeyse doğrudan kiliseyle alakası olmayan hiçbir Bizans müziği eserinin günümüze gelmediği kabul edilir. Ancak, imparatorluk alaylarında ve kabul törenlerindeki nağmelerde, türlerine ve kullanılan enstrümanlara göre çeşitli detaylar göze çarpar, bunlara *Merasimler Kitabı* 'nda yer verilmektedir. Çeşitli nefesli ve telli çalgılar, sanatsal eserlerde kullanılmışlardır. 11. yüzyıla kadar kilisede kullanılmayan orgların, imparatorluk törenlerinde önemli rolleri olduğu bilinir. 9. yüzyılda, tarihçi Theophanes Confessor, İmparator Constantine IV ve İmparatoriçe Irene' nin 784' te, askeri sınırı ziyaretleri sırasında eşyaları arasında çeşitli enstrümanları da bulduklarını belirtmiştir. Bizans orglarının Batıya taşınmasının, bu enstrümanlara olan ilgiyi yeniden canlandırdığı düşünülmektedir. Bu taşınmaların en dikkate değer olanı ise Frank kralı Pipin' e org gönderilmesi olarak kabul edilir. Aya Sofya' da, dini okumalar esnasında, her paragraftan sonra zillerin çalındığına dair bir 16. yüzyıl betimlemesi bulunmaktadır. Kilisenin farklı noktalarında konumlanan okuyucular tarafından okumaların her bölümü sırayla üç kez tekrarlanmaktadır. Zil çalma, uzaktaki okuyucuya bir önceki okuyucunun okumasını bitirdiğini göstermektedir.

En çarpıcı Bizans müzik uygulaması, dini şarkılara *ison* ve *drone*<sup>40</sup> kullanımı şeklinde ses ile eşlik edilmesi olarak öne çıkar. Bu eşlik tekniği günümüzde de Ortodoks kiliselerinde, uygulanmaktadır. Bu uygulama ilk olarak 1400ler' e tarihlenir; 15. yüzyılın ortasında ise kilise geleneğine yerleşmiştir.

Bizans' taki litürjik müzikal dramaların ise, çok az belgelendiği; günümüze yalnızca, *Azapta Üç Çocuk* adlı dramının 15. yüzyıla ait müziğinin ulaştığı bilinir.

---

<sup>40</sup> İson: Aynı derece üzerinde sesin düzenli bir şekilde uzatılması. Drone:Telli ve nefesli çalgıların pes tonu.

## 8. BİZANS KİLİSE MÜZİĞİNDE NOTA YAZMA SİSTEMİ

### 8.1. Nota Yazımının Tarih İçindeki Gelişimi

Kilise müziğinde nota yazımı *parasimantiki* olarak adlandırılır. Eski Yunanca bir kelime olan bu terim, vurgulama sistemi anlamına gelir. Tevrat' tan, İncil' den metin ve ilahiler içeren 6.yy' dan kalma el yazmalarında vurgulama işaretleri kullanıldığı görülmektedir. Önceleri bu işaretler, günlük konuşma dilinde kullanılan ve eski Türkçe' de yer alan tire, vurgulu heceler; uzun, kısa, şapkaklı sesli harfler gibi işaretlerdir. 10. yy' dan itibaren hem ilahi metin yazımında hem de bestelemeye büyük gelişme olmuş; 12. yy' a kadar devam etmiş, müzik ve metin yazısı doruk noktasına ulaşmıştır. Bu ilk dönemdeki melodi ve metin yazısı sistemi Ekfonetik Sistemi (ekphoneutic) olarak adlandırılır. Bu sistemde kullanılan işaretler iki gruba ayrılır: Biri prozodi işaretleri, diğeri ise nutuk işaretleridir. Bu ilk sistemin prozodi işaretleri bugünkü müzik yazısında kullanılamamaktadır. İkinci gruptakiler zaman içinde sadece müzik sisteminde kullanılan işaretler olmuştur. Örneğin nutuk işaretlerindeki apostrof (apostrofos) simgesi nokta işaretinin işlevini görür. Bu gruba dahil bir başka örnek ise Türkçe' de rica anlamını taşıyan Yunanca *paralitiki* sözcüğüdür. Bu sözcük okunacak perdenin rica edercesine okunması gerektiğini belirtir. Bu gibi örnekler nutuk yazısının müziği yazma sisteminde yer aldığını göstermektedir. Perdenin temposunu ve kuvvetini ifade eden kırmızı mürekkeple yazılan işaretleri kapsayan Megalai Hypostasis, müziği yazma biçimlerinden birinin adıdır.

Notanın yazılması süreci Bizans tarihi içinde oldukça geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Bir anlamda, Bizans müziğinde eserleri kaydetmek gereğinin farkına varılmasında geç kalındığı düşünülebilir. Bizans müziği repertuarı, başlangıcından 6.yy' a kadar şarkıcıların ezberleyemeyecekleri kadar geniş değildir. Şarkıcılar çocuk yaşta yetiştirilmeye başladıkları için eserlere hakimdirler. Sonraları bayramların

sayısı artıp mevcut melodilere yeni şiirler eklendikçe melodilerin icrasında kullanılmak üzere işaretler sistemi konur. Bu sistem Gregorien müzik sistemine benzemektedir; aralıkları değil, hareketin inici ya da çıkıcı oluşunu belirten sistemdir. (Öndül, 1969: 13)

Nota yazımı üç ana dönemde incelenebilmektedir:

1. 950-1200 (Ekfonetik Dönem): Bu dönemdeki nota yazısı prozodik işaretlere göre düzenlenmiştir. 4. yy sonlarında ortaya çıkmış, en belirgin şeklini 8. yy’ da almıştır. Ekfonetik Dönem, bu alanda çalışmalar yapan Ioannis Damaskinos’ un adıyla özdeşleşmiştir. Ekfonetik kelimesinin kökeni “Exclamation” (ünlem) kelimesinden gelmektedir. Seslerin kendileriyle değil; tizlik-peslik dereceleri ile ilgilenen ve 2,5 yy süresince daha önceki sistemin hakimiyeti altında olan bu sistemin en önemli özelliği, işaretlerin melodiye sabit aralık hareketi göstermesi ve metnin tüm hecelerini kapsamamasıdır. Törenlerde İncil’ den okunan kutsal metin parçalarının her bir cümlesinin başında ve sonunda olmak üzere iki tane bu notasyon sistemine ait işaret bulunur. Bu sistemin kullanımdan kalkması, 14.-15. yüzyıllar arasına denk gelir<sup>41</sup>.

2. 1100-1450 (Neuma Dönemi): Notasyonda *Neuma* adı verilen işaretlerin kullanıldığı bu dönem, ilk dönemdekilerin gelişmiş şekli olarak ortaya çıkar. Biçim açısından, yuvarlak nota yazısı olarak tanımlanır. Bu dönemde kullanılan müzik yazısı, dönemin önemli teorisyeni Ioannis Kukuzelis zamanında gelişme gösterir. Neumatik yazının kimi araştırmacılara göre 15.yy’ a, kimilerince de 18.yy’ a kadar kullanıldığı iddia edilir. Bu noktada, kaynakların eski nota yazısı konusundaki açıklamaları öne çıkar: Bizans notasyonu üzerine araştırma yapmış olan Thibaut, neum yazısını, kökenini araştırarak, üç gruba ayırmıştır:

---

<sup>41</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

Birincisi; İstanbul notasyonudur (9 - 11.yy), İstanbul’ da meydana getirilmiştir. İkincisi; Hagiapolit (Damascinen) notasyonudur (11-13.yy), Kudüs’ te meydana getirilmiştir. Üçüncüsü; Koukouzeles notasyonudur (13 - 19.yy)<sup>42</sup>.

Yuvarlak notasyon sistemi, tonların belirlenmesi, eserlerde giriş melodileri *Megalai İpostasis* (Büyük varlıklar) adı verilen işaretlerin de kullanılmaya başlanması ile zirveye ulaşmıştır (Tanyel, 2002: 244). Bu gruba giren işaretlerin sayısı 40 kadardır. Nazariyat kitapları aralık hareketlerini gösteren işaretlerin varlığına kaynaklık eder ve bunları ikiye ayırırlar: *somata* (vücutlar) ve *pnevmeta* (ruhlar). Vücutlar melodinin devamlı olan ikili aralık hareketini (çıkıcı veya inişli) gösterir. Ruhlar ise ikiliden daha büyük aralıkların hareketini gösterir. Bizans müziğinde, “Nasıl vücutsuz ruh olamazsa, Bizans müziğinde de ruhlar tek başına kullanılamaz” benzetmesi olduğu bilinir. *Sessiz İşaretler* adı altında toplanan büyük işaretler ise melodinin ifadesini veya melodinin güzelliğini ve ritmik çeşitliliğini ortaya çıkarmak için kullanılırlar. Bu dönemde iki farklı işaret sistemi daha görülür; bunlardan biri melodideki zaman işaretleri, diğeri ise değiştiricilerdir. Bizans müziğindeki bu değişme ve gelişim sürecinde nota yazma sistemi 400’ den fazla işaret içeren bir kimlik kazanır. Bu durum şu anlama geliyordu: Müzik eğitimi alan bir öğrenci için neredeyse 10 yıllık eğitim dahi yetersiz kalıyor; sonuçta da alışıldığı üzere öğrenci, eserleri ezberleme yoluna gidiyordu. Her öğretmenin, farklı bir üslubu vardı; aynı nota sistemiyle çalıştırılmış farklı hocaların öğrencileri aynı eserleri değişik şekillerde icra eder durumlardı. Geline bu nokta, bir reform ihtiyacının habercisiydi ve nota sisteminde 18. yy sonlarından 1814’ e kadar çeşitli yenilikler görüldü<sup>43</sup>.

3. 1814’ ten Günümüze (Modern Dönem): Doğu Kilisesi’ nin musiki geleneğinde Üçün Reformu olarak adlandırılan önemli bir gelişme görülür. Bu reformun nedeni, eserleri bilen müzisyen sayısının gittikçe azalması şeklinde gösterilebilmektedir; eski eserlerin, bulunulan çağa uygun bir sistemle yeniden kaydedilmesi gerekmektedir.

<sup>42</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>43</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

Reformu gerçekleştiren üç isim: Grigorios (patrikhanenin başmugannisi), Hrisantos (Ereğli başpiskoposu) ve Hurmuzios' tur. Bu reform çerçevesinde;

- Daha önceleri kullanılan sembollerin bazıları kullanılmamaya başlanır. Kullanılmaya devam edilenler süreyi ve hareketi belirleyici sembollerdir.
- *Megalai İpostasis* (Büyük varlıklar) adını alan çok sayıdaki sembolik düzenlemeler kullanımın dışında kalırken; yeni nota sistemi melodinin süresini ifade etmektedir.
- Notaların süreleri özel işaretlerle bölünüp ölçülmüştür.
- Müzik aralıkları ve aralıkların dizileri, melodinin diyatonik, kromatik, anarmonik olup olmadığı ve değiştiricilerin ('ftora'ların) kuvveti belirlenmiştir.
- *Martiriyes* denilen özel işaretler ve *aphimata* basitleşmiştir.
- Bu dönemde eserleri notadan okumak mümkün hale gelmiş ve eski döneme ait eserlerin çoğu yeni nota sistemiyle yazılmıştır. Eski dönem Bizans Müziği' ne ait eserlerde herhangi bir eserin nota ile okunmasının mümkün olmayışı önceki dönemde dizi seslerinin isimlerinin çok heceli olmasına da büyük ölçüde bağlıydı. Çok heceli olan nota isimleri tek heceli olacak şekilde yenilenmiş; oktavı oluşturan seslerin isimleri Yunan alfabesinin ilk yedi harfinden alınmıştır<sup>44</sup>.

Buna göre Ana Sesler şu şekilde yazılmaktadır:

<i>Türkçe Okunuşu:</i>	<i>Pa, Vu, Ğa, Di, Ke, Zo, Ni.</i>
<i>Batı Müziğindeki karşılığı:</i>	<i>Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do</i>
<i>Türk Klasik Müziğindeki karşılığı:</i>	<i>Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye</i>

**Şekil-1:** Bizans müziğinde seslerin isimleri

Bu dönemde gerçekleşen reformun önemi iki nedene dayanır: Biri, orijinaliği bozmadan notaların sembolik ve stenografik özelliklerine göre okuma sistemine dönüştürmesi, diğeri ise, repertuvarda eski melodileri bulundurulabilmesidir.

<sup>44</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

Böylelikle araştırmacılara kıyaslama yöntemi dahilinde paleografi ile ilgili konuları anlama ve tercüme etme imkanı verilmekteydi. Ancak bu reform kolaylıkla, itirazlara maruz kalmadan gerçekleşmeyecekti. Kiliselerde iki koro tarafından gerçekleştirilen müziğin icrası sırasında, korodan birinin eski, diğeri yeni sistemden okuması reforma karşı çıkılmasına örnek olarak teşkil etmekteydi. Reformun kusursuz olduğu söylenemezdi; ancak gerekliydi.

## 8. 2. Modern Nota Yazımı Kuramı<sup>45</sup>

Bizanslılar' ın müzikal kültürünün kökeni kesin olarak bilinmemekle birlikte; 9-11.yy' a tarihlenen bir dua kitabı, nota yazımı konusu dahilinde İstanbul' un Bizans müziği içindeki önemini hatırlatır: Bu dua kitabının müzik yazısı semeiografik müzik yazısının 2 farklı türünü meydana getirir. Kitabın üzerinde Bizans adı değil; Konstantinopolis kullanılmaktadır. Bu ifade, müzik yazısının ilk olarak Konstantinopolis' te açığa çıktığına işarettir. Konstantinopolis müzik yazısı da ikiye ayrılarak incelenebilir: 1) Paleobyzantine (10.yy) 2) Karışık Konstantinopolis (Işıklar, 2003: 22).

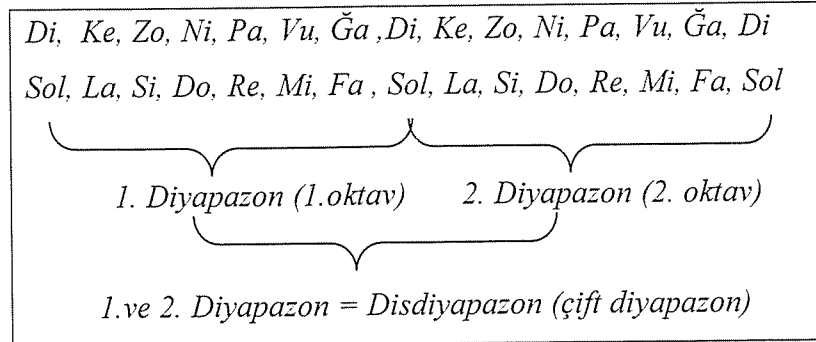
Bizans müziğinde nota yazmak, aralıkların niteliğini belirleyen sembollerle mümkündür. Tizlik ve peslik gösteren bu işaretlere geçilmeden önce, Bizans müziğinin ses sahasına değinmek yerinde olur: Bizans müziği bir yandan yalnızca sözlü müzik olma özelliğini, diğeri yandan da dini türde müzik olma özelliğini taşıdığından, ses sahası da kısıtlıdır. Kaldı ki, dini müzik genellikle ladini (dindışı)

---

<sup>45</sup> Bu bölümdeki bilgilere, Leonidas Asteris kaynaklık etmiştir. Asteris, Modern Nota Yazımı Kuramı' nın günümüzde Fener Rum-Ortodoks Kilisesi' nin kullanmakta olduğu kuram olduğunu belirtmektedir.

müziğe karşı durarak, insana dini duygular hissettirebilmek için icra edilir. Dini müzik, çoğu zaman etkileyici, çarpıcı nitelikte olan dindışı müziğin karşısında, kişiyi dua ortamına hazırlamak amaçlıdır. Ses sahası iki oktavdan oluşur; piyano yazısına göre açıklanacak olursa: Fa Anahtarı' ndaki birinci çizgide bulunan sol notasından, Sol Anahtarı' nda beşinci çizginin üstündeki sol notasına kadar uzanır. Bu sistemde aralıkları gösteren işaretlerin her biri, bir zaman birimini temsil eder. Buna göre de, her biri bir dörtlük değerine eşittir.

Aşağıdaki tablonun konuya ilişkin olarak, insanın ortalama ses sınırlarını gösterdiği ve bu ses isimlerinin Yunan alfabesindeki ilk yedi harften alındığı bilinmektedir.



**Şekil-2:** İnsan Sesinin Ortalama Sınırları

### 8. 2. 1. Müziği Yazmada Kullanılan İşaretler ve Türleri

Nota yazım sisteminde, porte olmadığı için, aralık gösteren semboller kullanılmaktadır. Sesin ne kadar tizleşeceğini veya pesleşeceğini semboller belirlemektedir. Bu işaretler, fonksiyonlarını kendilerinden önce gelen notalara bağlı olarak yerine getirirler. Ayrıca bir ihostan diğerine geçebilmek için kullanılan özel işaretler vardır. Başka bir işaret grubu zamanı uzatma, kısaltma (vuruş) ve sessiz

süreleri (sus) tanımlar. Bugünkü nota yazım sisteminde 25 tane işaret vardır; eski sistemde ise 400' den fazla işaret olduğu bilinir.

Çift diyapazon, perdelerin bulunduğu yerlere göre üç bölgeye ayrılır. En pes bölgesi *İpati* adını alır ve ilk iki perdeyi kapsar. Orta bölge *Mesi* (Yunanca' da orta anlamını taşır) adını alır ve üçüncü sestem dokuzuncu sese kadardır (dokuzuncu ses dahil). Son bölge tiz bölgedir *niti* adını alır ve son altı perdeyi kapsar. Sesin tizleşeceğini veya pesleşeceğini belirten işaret, fonksiyonu kendisinden önce gelen notaya bağlı olarak yerine getirir. Bizans müzik yazısında notaların yerine geçen işaretler *martiriyes*<sup>46</sup> olarak adlandırılır. Her nota, bir *martiriya*' ya <sup>47</sup> sahiptir. Martiriya alt ve üst iki bölümden oluşur: Üst bölüm gerçek perdedir. Alt bölüm ise, perdenin dizideki naturel, diyezli veya bemollü halini temsil eder. Bunlar, özel simgelerle belirtilmektedir. Perdenin hangi durumda olduğunu bilebilmek için eserin hangi makamda (ihos) olduğunu bilmek gerekir. İpatinin, mesinin ve nitinin martiriyaları şu şekilde ayırt edilebilir: İpatinin iki perdesinin martiriyasının harfi alttan, özel simgesi üstten yazılır. Orta bölgede (mesi), harf üstten, simgesi alttan yazılır. Tiz (niti) bölgesinde ise orta bölgede martiriyaların sağlarında bir vurgu işareti yazılır.

Bizans müziğini yazmada kullanılan işaretler 4 ana gruba ayrılır:

1) *Sesin Hareketini Gösteren İşaretler*: (bkz: şekil-3). Bu grup kendi içinde, sesi yükselten, sesi pesleştiren ve sesi sabit tutan gruplar olmak üzere küçük gruplara ayrılır:

A) Sesi Tizleştiren İşaretler

a) Oligon: Sesi 1 perde tize götürmek için kullanılan işarettir. Sözcük olarak 'az' anlamını taşır.

---

<sup>46</sup> işaretlerin çoğul ismi

<sup>47</sup> işaretlerin tekil ismi



b) Petasti: Sesi 1 perde tize götürmek için kullanılır. Yunanca' daki 'peto' fiilinden gelir. Geçişin *uçar gibi* yapılacağı anlamını taşır.

c) Kentimata: Sesi 1 perde tize götürmek için kullanılır. Nakış işler gibi anlamını taşır. Çoğul bir kelimedir.

d) Kentima: Sesi 2 perde tize götürmek için kullanılır (üçlü aralık). Kentima' nın tekilidir.

e) İpsili: Sesi 4 perde tize götürmek için kullanılır (beşli aralık). Yüksek anlamında kullanılır (dişi).

Sesi tizleştirmeye yarayan bu işaretlere bakıldığında, sesi bir perde tize götürmek için üç farklı işaret kullanılması dikkati çeker; bu tür kullanım tizleştirmedeki tavır ile ilgilidir. Tizleştirmede vurgu ve gırtlak nağmeleri açısından her işaretin fonksiyonu farklıdır. İşaret isimlerinin anlamlarına bakıldığında farklılık anlaşılabilir.

İfadelemedeki farklılıklar nedeniyle sesi tizleştirmek için kullanılan işaretler *beden (somata)*, *ruh (pnevmata)*, *hareket ve ne ruh ne beden* olmak üzere üç gruba ayrılır. Bedenlerde oligon ve petasti kullanılır. Ruhlarda kentima ve ipsili; ne ruh ne bedenlerde ise kentimata kullanılır. Nasıl ki insan vücudu ruhsuz değil ise vücutsuz ruh işaretleri de düşünülemez. Beden ve ruh tonları bedenimiz ve ruhumuzun ilişkisine benzer bir durum içindedirler. Ruhumuzun bedenimize göre üstünlüğü olduğu varsayılır ve ruhlar üst düzeydeki, bedenler alt düzeydeki işaretleri oluştururlar.

#### B) Sesi Pesleştiren İşaretler

a) Apostorofos: Sesi 1 perde pesleştirmek için kullanılır. Bu işaret, bir çok yazı dilinde kullanılan apostrof işaretidir. Bu müzik sistemindeki işlevi: 'Nokta'dır.

b) Elafron: Sesi 2 perde pesleştirir. Sözcük olarak 'hafif' anlamına gelir.

c) İporroyi: Sesi 2 perde pese -iki zaman birimi kullanarak- tek tek peşleştirir. Sözcük olarak 'hafif akış' anlamındadır.

d) Hamili: Sesi 4 perde pesleştirir. Sözcük olarak ‘alçak - kısa’ anlamındadır. İpsili’ nin tersidir.

Bulunulan sestem 2, 3, 4, 5, 6, 7 veya daha fazla ses pes gidilmek gerekirse işaretlerin birlikte kullanımları gerekmektedir (bkz: Şekil-5).

### C) Sesi Sabit Tutan İşaret

Bu grupta bir tek işaret yer alır; adı İson’ dur. Sözcük olarak ‘eşit’ anlamına gelmektedir. Bir önceki sesin tekrar edileceğini belirtmek işlevlidir.

2) *Zaman Birimini Gösteren İşaretler:* (bkz: şekil-4). Zaman birimini uzatma, kısaltma ve sessiz süreleri belirtir. Bu işaret grubu zamanı uzatma, kısaltma, uzatma - kısaltma ve sessizlik işaretlerini içerir.

a) Zamanı uzatma işaretleri: Miktarı gösteren işaretlerin her biri, 1 zaman birimi ile eşdeğerlidir. Bu müzik sistemindeki 1 zamanlık birim, Batı müziği sistemindeki dörtlük (1 vuruşluk) süre ile tanımlanır. Zamanı uzatma işaretlerinin açıklamaları bu doğrultuda değerlendirilir. Bu grupta yer alan işaretler ve anlamları:

Klasma: Kentimata dışında, üzerine ya da altına yazıldığı müzik işaretinin süresini iki katına çıkarmak için kullanılır. Örneğin dörtlük notayı ikilik notaya dönüştürür.

Apli: İşaretlerin altına yazılır. Sesi 1 zaman birimi kadar uzatır. Sözcük olarak ‘basit’ anlamını taşımaktadır.

Dipli: Sesi 2 zaman birimi kadar uzatır. İşaretlerin altlarına yazılır. Sözcük olarak ‘ikili (çift)’ anlamını taşımaktadır.

Tripli: Sesi 3 zaman birimi uzatmak için kullanılır. İşaretlerin altlarına yazılır. Sözcük olarak ‘üçlü’ anlamını taşımaktadır.

Sesin zamanı bu işaretler kullanılarak 4, 5, 6 zaman birimi ya da daha fazla uzatılabilmektedir.

### b) Zamanı Kısaltma İşaretleri:

Bu gruba giren işaretlerin kullanılma amacı (herhangi bir zaman birimini) olduğundan daha küçük vuruşlara bölmektir. Örneğin; 1 vuruşluk sesin altına ve

(veya) üzerine yazılan bir kısaltma işareti, o 1 vuruşluk zaman birimini 2' ye (sekizlik süreler), 3' e (triole' ye), 4' e (on altılıklara) vb. dönüştürebilmektedir. Başka bir deyişle, bu kısaltma işaretlerinin meydana getirdiği yeni değerler, üzerine ya da altın konduğu zaman biriminin süresine sığdırılarak okunmalıdır. Kısaltma işaretlerinin türleri şöyledir:

Gorgon: Sesleri gösteren işaretlerin üzerine ve altlarına konur; sesin süresini ikiye ayırır, kuvveti ise iki sese uzatır. Örnek olarak 1 vuruşluk ses süresini, iki tane yarım vuruşa (sekizlik) dönüştürmek verilebilir. Gorgon' un noktalı kullanımı da söz konusudur. Nokta gorgon' nun soluna konduğunda, noktalı sekizlik - on altılık; sağına konduğunda on altılık - noktalı sekizlik ritm kalıpları elde edilir. Gorgon sözcük olarak 'hızlı, çabuk' demektir.

Diorgon: Vuruşu üçe ayırmak için kullanılan kısaltma işaretidir. Noktalı kullanımı da mevcuttur. Nokta, meydana gelen üç yeni değer herhangisi biri ile kullanılabilir.

Diorgon Yunanca' da 2 rakamının adı olan 'dia' sözcüğünden gelmektedir. Kısaltması 'di' olarak, söylenir. Hızın iki katına çıkarılacağı anlamını taşır.

Trigorgon: Altına ya da üzerine yazıldığı zaman birimini dörde böler. Örneğin; 1 vuruşu on altılık notalar şeklinde icra etmeyi gerektirir. Yunanca' da 3 rakamının adı olan 'tria' sözcüğünden gelmektedir. Hızın üç katına çıkarılacağı anlamını taşır.

Bu gruptaki işaretler kullanılarak; herhangi bir zaman birimini 5' e, 6' ya, 7' ye bölmek mümkündür.

#### c) Zamana Uzatma ve Kısaltma İşaretleri:

Bu gruptaki işaretler genellikle eserlerin sonlarında kullanılır. İki sekizliğin ikinci sekizliği uzatma gerektiğinde özel işaretler kullanılmaktadır. Böylece bir dördlüğün iki sekizliğe bölünmesiyle hem zaman kısaltılır hem de kullanılacak işarete göre uzatılır. Grupta yer alan işaretlerin isimleri şöyledir:

Argon

İmiyargon

Diyargon

Triyargon

#### d) Sessiz Süreleri Gösteren İşaretler:

Yunanca adı *pafsis* olan bu işaret, Batı müziği sistemindeki 'es' in karşılığıdır. Pafsisin yazılışı, susulacak sürenin değerine göre değişir<sup>48</sup>.

Yarım zamanlık (vuruşluk) es











1 zamanlık es

2 zamanlık es

3 zamanlık es















3) Değiştirici (*ftora*) ve notaları temsil eden işaretler (*martiriya*).

4) Sesin niteliğini gösteren işaretler: Bu grupta gırtlak ve vurguyu gösteren işaretler yer alır.

MIKTARI GÖSTEREN İŞARETLER		
Sesi Tizleştiren İşaretler	Sesi Pesleştiren İşaretler	Sesi Sabit Tutan İşaret
Oligon 	Apostrofos 	Ison 
Petasti 	Elafron 	
İpsili 	İporroyi 	
Kentima 	Hamili 	
Kentimata 		

**Şekil-3:** Sesin Hareketini (miktarını) Belirleyen İşaretler. Bu tablodaki işaretler, Leonidas Asteris tarafından el yazısı ile yazılmıştır.

<sup>48</sup> Pafsisin noktaları artırılarak daha uzun süreli es değerleri yazmak mümkündür.

ZAMAN BİRİMİNİ GÖSTEREN İŞARETLER			
Zamanı Uzatma İşaretleri	Zamanı Kısaltma İşaretleri	Zamanı Hem Uzatma Hem Kısaltma İşaretleri	Sezsiz Süreler
Klasma 	Gorgon 	Argon 	Pafsis (Yarım Zamanlı) 
Apli 	Diorgon 	İmiyargon 	Pafsis (1 Zamanlı) 
Dipli 	Trigorgon 	Diyargon 	Pafsis (2 Zamanlı) 
Tripli 		Triyargon 	Pafsis (3 Zamanlı) 

Şekil-4: Zamanı belirleyen işaretler. Bu tablodaki işaretler, Leonidas Asteris tarafından el yazısı ile yazılmıştır.

TİZLİK-PESLİK İŞARETLERİNİN ÇOKLU KULLANIMI					
1 aralık tize:				1 aralık pese:	
2 aralık tize:				2 aralık pese:	
3 aralık tize:				3 aralık pese:	
4 aralık tize:				4 aralık pese:	
5 aralık tize:				5 aralık pese:	
6 aralık tize:				6 aralık pese:	
7 aralık tize:				7 aralık pese:	
8 aralık tize:				8 aralık pese:	
9 aralık tize:				9 aralık pese:	
10 aralık tize:				10 aralık pese:	

**Şekil-5:** Tizlik-Peslik İşaretlerinin Çoklu Kullanımı. Bulunulan sestem, birden fazla ses tize ya da pese gitmek için bazı işaretler bir arada kullanılır. Tabloda, bu uygulamada seçenekler olduğu görülmektedir. Örneğin 2 aralık tize gitmek için 3 çeşit çoklu kullanım vardır. Hangi işaretlerin bir arada kullanılacağı, eserin yazım kurallarına göre belirlenir.

## 9. İHOSLAR

Bizans müziğinde ‘ihos’, Türk müziğindeki makam olgusunun karşılığı olarak değerlendirilebilir. İlk olarak 7.yy’ da Ioannis Damaskinos’ un kullandığı ve 8 ihostan oluşan müzik sistemi de, Bizans müziğinin temelini oluşturur. *Oktaihos* (sekiz ihoslu) olarak tanımlanan bu sistemde hangi ihosun ne zaman okunacağı gibi konular ay hareketine bağlıdır<sup>49</sup>.

Dizilerde ikinci tetrakordun aralıkları, birincininkiyle aynı olduğundan, birinci tetrakord karakteristik önem taşır. Böylece ilk tetrakordun meydana getirdiği 4 ana ihos ve ikinci tetrakordun meydana getirdiği 4 tane yan (plegal) ihos bir araya gelerek toplam 8 ihos oluşturur. Geleneksel Osmanlı müziğine göre ana makamların sayısı on iki tanedir. İhosların isimleri ve Türk müziğinin günümüzdeki kullanımı içindeki karşılığı şöyledir<sup>50</sup>:

1. Birinci İhos: Karar sesi Dügah’ tır. Bu perde üzerinde kurulan Uşşak veya Uşşaklı dizilerden oluşur.
2. İkinci İhos: Karar sesi Segah’ tır. Bu perde üzerinde kurulan Hüzzamlı dizilerden oluşur.
3. Üçüncü İhos: Karar sesi Çargah’ tır. Bu perde üzerinde kurulan Çargahlı dizilerden oluşur.
4. Dördüncü İhos: Karar sesi Neva’ dır. Bu perde üzerinde kurulan Nevalı dizilerden oluşur.
5. Birinci İhosun Plegali: Karar sesi Dügah ve Hüseyini’ dir. Bu perde üzerine kurulan Uşşak veya Uşşaklı dizilerden oluşur.
6. İkinci İhosun Plegali: Karar sesi Dügah’ tır. Bu perde üzerine kurulan Hicazlı dizilerden oluşur.

---

<sup>49</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>50</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

7. Bu sıradaki ihos, 'Üçüncü İhosun Plegali' olarak adlandırılmaz. *Varis* (ağır, pes) olarak adlandırılır. Karar sesi Irak ve Çargah' tır. Irak üzerinde kurulan Eviç' li dizilerden oluşur.

8. Dördüncü İhosun Plegali: Karar sesi Rast ve Çargah' tır. Bu perde üzerine kurulan Rastlı dizilerden oluşur.

İhosların geleneksel Türk müziğindeki makamların adlarıyla bu şekilde açıklanması, Petros ve Hrisantos' un çalışmaları sonucu gelişir. Kilise bileşik makam kullanımını kabul etmemektedir. Ancak, Şark müziğindeki avazelerin benzeri olan Zigos, Kliton ve Spathi adındaki üç tane Kroa, bazen bu ihoslara eklenerek, dizileri değiştirmek için kullanılırlar (Tanyel, 2002: 245). Kroalar, kendi başlarına bir makam oluşturmazlar. Klasik Türk müziğindeki makam çokluğunu, makam dizilerinin bir çok şekilde bir arada kullanılarak yeni makamlar edilmesiyle açıklayabiliriz.

İhosları belirleyici işaretler ise her parçanın başına kırmızı mürekkeple yazılırlar. Bizans müziğinde bir tondan diğer tona geçiş *parallage* denmektedir. Kilise yalnız 8 perdeyi kullanırken, Ladini müzisyenler 8 yerine; 16 perdeden oluşan dizileri kullanabilmişlerdir (Rice, 2002: 252).

### 9. 1. İhosların Porteli Sisteme Göre İfadesi

İhoslar, sol anahtarına göre yazılabilmektedir<sup>51</sup>:

<sup>51</sup> Bizans Kilise müziği sistemindeki ses dizileri anlamına gelen ve Klasik Türk Müziği' ndeki makamlarla ifade edilebildiği kabul gören ihosların Şekil -2, -3, -4, -5, -6, -7, -8, -9' da görüldüğü biçimde yazılmasına Fener Patrikhanesi müzik yöneticisi Leonidas Asteris kaynaklık etmiştir.



## İHOS PROTOS

PA VU ĞA THİ KE ZO Nİ PA

re mi fa sol la si do re

Şekil-6: İhos Protos' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS THEFTEROS (yumuşak kromatik)

Nİ PA VU ĞA THİ KE ZO Nİ

do re mi fa sol la si do

re bemol la bemol

Şekil-7: İhos Thefteros' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS TRİTOS

ĞA THİ KE ZO Nİ PA VU ĞA

fa sol la si do re mi fa

Şekil-8: İhos Tritos' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS TETARTOS

VU ĞA THİ KE ZO Nİ PA VU  
8 12 12 10 8 12 10  
mi fa sol la si do re mi

Şekil-9: İhos Tetartos' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS PLAGİOS PROTOS

PA VU ĞA THİ KE ZO Nİ PA  
10 8 12 12 10 8 12  
re mi fa sol la si do re

Şekil-10: İhos Plagios Protos' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS PLAGİOS THEFTEROS (sert kromatik)

PA VU ĞA THİ KE ZO Nİ PA  
6 20 4 12 6 20 4  
re mi fa sol la si do re  
bemol diyez bemol diyez

Şekil-11: İhos Plagios Thefteros' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS PLAGİOS TRİTOS

ZO Nİ PA VU ĞA THİ KE ZO  
si bemol do re mi bemol fa sol la si bemol

Şekil-12: İhos Plagios Tritos' un Sol Anahtarında Yazılışı

## İHOS PLAGİOS TETARTOS

Nİ PA VU ĞA THİ KE ZO Nİ  
do re mi fa sol la si do

Şekil-13: İhos Plagios Tetartos' un Sol Anahtarında Yazılışı

### 9. 2. Arıza (Ftora) ve Notaları Temsil Eden İşaretler (Martiriyes)

Değiştirici işaretlerin<sup>52</sup> öğrenilmesi, Bizans müzik sisteminin daha iyi tanınmasıyla mümkündür. Bizans müziğinde diziler, Eski Yunan' da olduğu gibi tetrakordlardan oluşur.

<sup>52</sup> Batı müziğine göre 'değiştirici' olarak tanımlanan işaretler, Klasik Türk müziğinde 'arıza' olarak alandırılır.

Tampere<sup>53</sup> sistemine karşılık, Bizans müziğinde sekiz sestem oluşan bir dizi içinde 72 koma yer alır. Büyük ikili aralığı 12 komadan oluşur ve ilk sestem sonraki sese kadar 2., 4., 6., 8. ve 10. komaya bölünür. Bu noktada, Batı müziğindeki uygulamayla ortak olan, bölünmelerin bir sestem sonraki sese giderken ‘diyez’lerle; bir sestem gerideki sese giderken ‘bemol’lerle yapılmasıdır. Ancak, bu sistemde diyez ve bemol işlevli işaretler farklı şekillerde yazılmaktadır. Değiştiriciler bu şekildeki kullanımla birbirine eşit olmayan toplam 29 ses meydana getirir<sup>54</sup>.

Bizans dini müziğinde oktav iki şekilde oluşur<sup>55</sup>:

Birincisi; aynı aralık özelliğine sahip iki tane, tam dörtlülerden ve dörtlüleri ayıran bir büyük tondan (12 komalık) oluşur. Böylece her tetrakord 30 komadan oluşur.

İkincisi; büyük tonun (mizon tonos) aralarında bulunmadığı iki tam dörtlüden oluşur. Büyük ton, ikinci tetrakordun ardında göçürülmüştür; buna, ‘birleşmiş tetrakord’ denir. Buna göre; ilk tetrakordun son perdesi, ikinci tetrakordun ilk perdesi olmaktadır. Asıl ikili aralıklar 3 tanedir. 12 komalık mizon tonos, Türk müziği sistemi ile karşılaştırılacak olursa, ‘tanini’ aralığa; 10 komalık *elason tonos* (büyük tona yakın) ‘büyük mücennep’e; 8 komalık *elahistos tonos* (en küçük ton) ‘küçük mücennep’ e benzetilebilir. Bu üç karakteristik aralık, diyatonik tetrakordu (tam dörtlünün çeşidini) oluşturur. Buna göre diyatonik çeşitte değişik sıra ile yer alabilen, ancak aralıkları içeren üç tetrakord (dizi) meydana gelir:

---

<sup>53</sup> Bir oktavın on iki eşit aralığa bölündüğü akort düzenidir. Doğu müzik sisteminde ise bir oktav, on ikiden daha fazla sayıda ve eşit olmayan aralığa ayrıldığı için, kulağın daha zor duyduğu aralıkları içerir.

<sup>54</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>55</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

*Ni - Pa - Vu - Ğa - Di - Ke - Zo - Ni*

*Aralıkların bölünmesi: (12) (10) (8) (12) (12) (10) (8)*

*Yeni Türk müziğinde: Sol - La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol*

*Eski Türk müziğinde: Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do*

**Şekil-14:** Rast makamında aralıklar.<sup>56</sup> Bu dizinin, klasik Türk müziğindeki Rast makamı dizisine denk geldiği varsayılmaktadır.

Bilindiği üzere, porte kullanılmayan bu sistemde, notaları martiriyalar temsil etmekte; üç tür tetrakord olması nedeniyle de, bu işaretler buldukları tetrakorda göre farklı şekillerde yazılmaktadır. Konuyla ilgili düzenleniş biçimi Şekil-15' te görülmektedir.

---

<sup>56</sup> Seslerin bu şekilde bölünmesi ile aralıkları 12-10-8, 10-8-12, 8-12-10 olmak üzere üç farklı tetrakord meydana gelir. Bizans müziğindeki ses isimlerinin Yunan alfabesindeki ilk yedi harften alındığı bilinmektedir.

DİYATONİK ÇEŞİTTEKİ FTORALAR:							
Nİ	PA	VU	ĞA	Dİ	KE	ZO	Nİ
ε	φ	ξ	φ	α	ο	ω	ε

(YUMUŞAK) KROMATİK ÇEŞİTTEKİ FTORALAR:							
Nİ	PA	VU	ĞA	Dİ	KE	ZO	Nİ
ε	φ	ε	φ	ε	φ	ε	φ

(SERT) KROMATİK ÇEŞİTTEKİ FTORALAR:							
PA	VU	ĞA	Dİ	KE	ZO	Nİ	PA
ε	φ	ε	φ	ε	φ	ε	φ

ANARMONİK ÇEŞİTTEKİ FTORALAR:							
Nİ	PA	VU	ĞA	Dİ	KE	ZO	Nİ
		φ	φ , φ		δ	φ	

Şekil-15: Bizans Müziğinde, Diyatonik, Kromatik ve Anarmonik Dizilerde Değiştiriciler<sup>57</sup>

### 9. 3. Değiştirici İşaretlerin Kullanılması

Bizans müziğinde değiştiriciler iki farklı şekilde kullanılır:

Birincisi; her perdede kullanılabilen, Batı müziği sistemindeki diyez, bemolün farklı şekilde yazılıp kullanılabilen çeşitleridir.

<sup>57</sup> Leonidas Asteris' in bilgilendirmesi doğrultusunda hazırlanan bu tabloda, bir sol sesini takip eden ikinci sol sesine kadar yer alan oktavdaki seslere ait değiştiriciler verilmiştir. Bizans müziğindeki ses isimlerinin Yunan alfabesindeki ilk yedi harften alındığı bilinmektedir.

DİYEZLERİN ŞEKİLLERİ VE KOMA DEĞERLERİ			
♩	♩	♩	♩
2 komalık	4 komalık	6 komalık	8 komalık

BEMOLLERİN ŞEKİLLERİ VE KOMA DEĞERLERİ			
♭	♭	♭	♭
2 komalık	4 komalık	6 komalık	8 komalık

**Şekil-16:** Bizans Müziğinde Diyez ve bemollerin yazılışı<sup>58</sup>

İkincisi; eserin başlangıcında yazılan martiriya, eserin hangi ihosta ve türde olduğunu (diyatonik, kromatik veya anarmonik) icra edileceğini gösterir. Bestecinin, eserin herhangi bir yerinde yaptığı değişiklik *ftoralarla* belirtilir. Transpozisyon yapılmak istendiğinde de ftoralar kullanılır. Bu durum Türk müziğindeki *Şedd* de benzetilebilir. Şedd, bir makamdan başka bir makama geçmeye, makamın dörtlüsünü başka bir perdede göstermeye denir.

Buna göre her perdenin, bulunduğu türe göre kendi ftorası vardır. Şekil-17' de verilen tablolar bu duruma ilişkindir.

<sup>58</sup> Leonidas Asteris' in bilgilendirmesi doğrultusunda hazırlanan bu tabloda, Bizans Müziğindeki, diyez ve bemol işaretlerine benzer işlevdeki değiştirici işaretlerin yazılışları görülmektedir.

DİYATONİK ÇEŞİTTEKİ MARTİRİYES (BİR OKTAV İÇERİSİNDE)							
Nİ	PA	VU	GA	Dİ	KE	ZO	Nİ
v	π	6	r	Δ	κ	ζ	v
♭	q	κ	??	♭	q	κ	??

KROMATİK ÇEŞİTTEKİ MARTİRİYES (BİR OKTAV İÇERİSİNDE)							
Nİ	PA	VU	GA	Dİ	KE	ZO	Nİ
v	π	6	r	Δ	κ	ζ	v
	♭		♭		♭		♭
♭		♭		♭		♭	

ANARMONİK ÇEŞİTTEKİ MARTİRİYES (BİR OKTAV İÇERİSİNDE)							
Nİ	PA	VU	GA	Dİ	KE	ZO	Nİ
v	π	6	r	Δ	κ	ζ	v
♭	q	κ	??	♭	q	??	♭

Şekil-17: Değiştiricilerin Martiriya Olarak, Diyatonik, Kromatik ve Anarmonik Türde Yazılışları<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Martiriyaların şekilde görüldüğü biçimde yazılmasına Fener Patrikhanesi müzik yöneticisi Leonidas Asteris kaynaklık etmiştir.


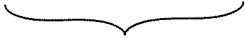
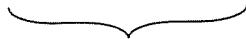


### 9. 3. 1. Diyatonic Türdeki İhoslar

Bu türde yer alan İhosların hangi seslerden oluştuğu 9. ve 9. 1. bölümlerde görülmektedir. Buna göre;



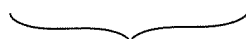
1) Aşağıda, İhos Plagios Tetartos' un sesleri arasındaki bölünmeler koma değeri olarak verilmektedir.

#### Dördüncü İhosun Plegali Dizisi (Rastlı Dizisi)

12 koma, 10 koma, 8 koma	12	12 koma - 10 koma 8 koma
		
birinci tetrakord,	dörtlüleri ayıran	ikinci tetrakord,
	büyük ton	
(tam dörtlü) (toplam 30 koma)	(daima 12 koma)	(tam dörtlü) (toplam 30 koma)

2) Aşağıda, İhos Protos ve Plagios Protos' un sesleri arasındaki bölünmeler koma değeri olarak verilmektedir.

#### Birinci İhos ve Birinci İhosun Plegali Dizisi

10 koma - 8 koma - 12 koma	12	10 koma - 8 koma - 12 koma
		
birinci tetrakord,	dörtlüleri ayıran	ikinci tetrakord,
	büyük ton	
(tam dörtlü) (toplam 30 koma)	(daima 12 koma)	(tam dörtlü) (toplam 30 koma)

### 9. 3. 2. Kromatik Türdeki İhoslar

Kromatik aralıklar ve diziler; biri ‘yumuşak’, diğeri ‘sert olmak üzere iki türdür. Kromatik çeşitte karakteristik aralık bir buçuk tonluk aralıktır. Bunun Türk müziğindeki karşılığı, Batı müziğindeki ‘artık ikili’ aralığına benzetilebilir. Bu artık ikili aralığı ikinci ihosta ‘yumuşar’; bir buçuk tondan daha küçük bir aralık oluşur. Bunun Türk müziğindeki karşılığını ifade edebilmek için ‘eksilmiş artık ikili’ tanımlaması kullanılabilir.

Bu bir buçuk tonluk aralığın, tam tonun 12 koma olduğu sisteme göre 18 koma olması gerekirken 14 komalı olduğu görülür. İkinci ihosun plegalinde ise ‘sertleşir’; yani konu edilen artık ikili daha da büyür ve 18 komadan 20 komaya çıkar<sup>60</sup>.

Bu türde yer alan ihosların hangi seslerden oluştuğu 9. ve 9. 1. bölümlerde görülmektedir. Buna göre;

1) Aşağıda, İhos Thefteros’ un sesleri arasındaki bölünmeler koma değeri olarak verilmektedir.

#### İkinci İhosun Dizisi (Hüzzamlı Dizisi)

8 koma -14 koma -8 koma

birinci tetrakord,

(tam dörtlü) (toplam 30 koma)

12

dörtlüleri ayıran

büyük ton

(daima 12 koma)

8 koma-14 koma -8 koma

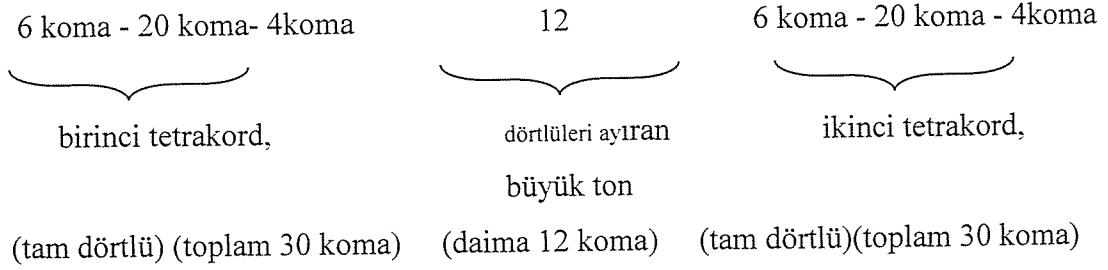
ikinci tetrakord,

(tam dörtlü) (toplam 30 koma)

<sup>60</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

2) Aşağıda, İhos Plagios Thefteros' un sesleri arasındaki bölünmeler koma değeri olarak verilmektedir.

### İkinci İhosun Plegali Dizisi (Hicazlı Dizisi)



### 9. 3. 3. Anarmonik Türdeki İhoslar

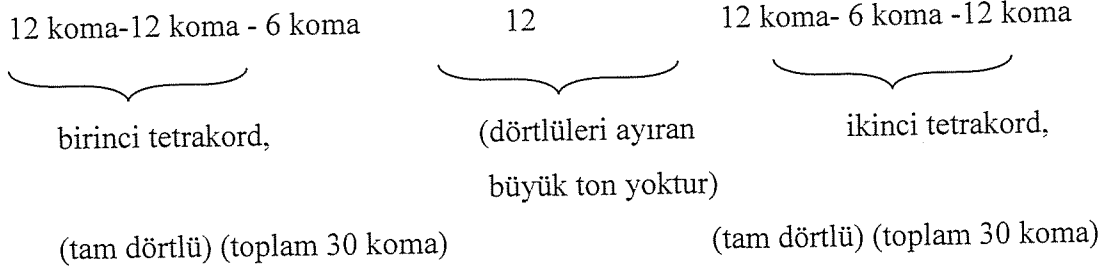
Bu türde bir tek dizi vardır ancak, değişik karar sesleri olabileceğinden, değişik isimler almaktadır. Bu da Türk müziğindeki Şedd benzeridir. Böylece karar sesi Fa ise, üçüncü makamın asıl dizisi olur; Türk müziğinde Çargah makam dizisine benzetilebilir. Dizi, Si- bemol perde üzerine kurulursa *Varis* ihosun ikinci dizisi olur. Anarmonik çeşitteki dizilere, tampere sistemde olduğu gibi tam ve yarım tondan oluşan yapıda olması nedeniyle, “sert diyatonik dizi” de denilebilir.

Ancak, yarım ton olan aralık dizi içinde değil; melodide (makam gelişirken) tam tonu çeyreğe dönüştürür.

Bu türde yer alan ihosların hangi seslerden oluştuğu 9. ve 9. 1. bölümlerde görülmektedir. Buna göre;

İhos Tritos' un sesleri arasındaki bölünmeler koma değeri olarak şu şekilde hesaplanabilmektedir:

### Üçüncü İhosun Asıl Dizisi (Çargah veya Rastlı Dizisi)

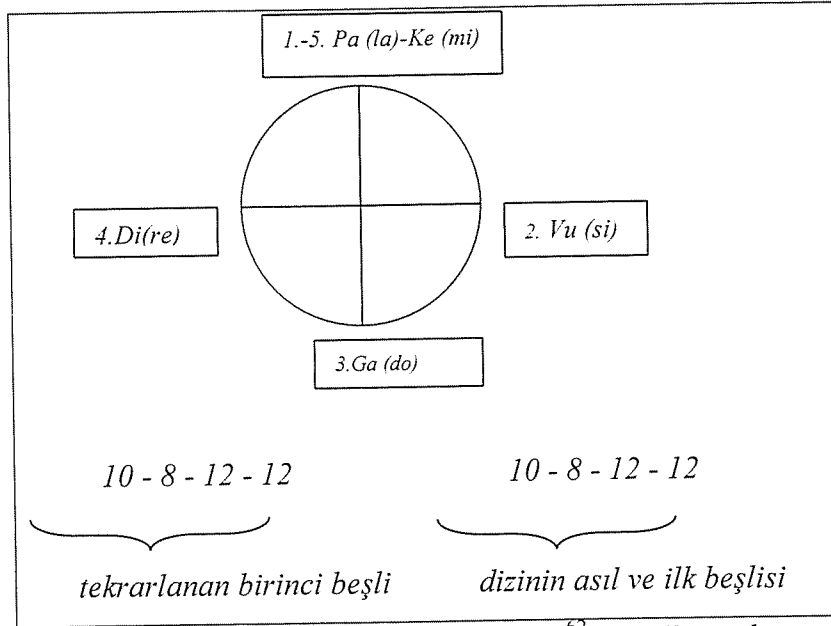


Anarmonik türdeki diziler, aynı aralıkları içeren iki tetrakorddan oluşur. Diğer türdekilerden farkı; dörtlüleri ayıran tondadır.

Bizans müziğinde diziler, 8 ihosun ana dizileridir. Ancak her ihos, oktavdan yukarı ve aşağı doğru dizi içinde bulunan aralıkları kullanmaz. Dizinin melodideki kullanımını ihosu belirttiği için, ihos kuralları kurar ve bu kuralları esas alıp, kendi özelliklerini oktavin dışında gösterir. Bu kurallar, Bizans müziğindeki sistemleri oluşturur. Böylece, oktatonik, pentatonik, tetratonik sistemler meydana gelir. Sistemlerin Latince olan adlarının Türkçe' deki karşılıklarına göre de; oktatonik 8 sestem, pentatonik 5 sestem, tetratonik 4 sestem oluşan sistemdir. Bu sisteme göre 8, 5 ya da 4 perde oktavin kurallarını bozar; sürekli olarak oktavdan yukarı ve aşağı doğru tekrarlanırlar. Örneğin diyatonik ihoslardan olan dördüncü ihos oktatonik ve diyapazon sistemlerini kullanır. Dördüncü ihosun plegali ise hem oktatonik hem de tetratonik sistemi kullanır. Melodide dizinin 5. perdesine gelindiğinde, 5. perdeden sonra gelen aralıklar bir ffora kullanılarak dizinin ilk beşlisindeki aralıkların aynı haline gelir ve 5. perde, yeni beşlinin ilk perdesi olur. Böylelikle, dizinin esas beşlisi tekrarlanan bir kalıp haline gelmektedir. Aynı şekilde, dizinin karar perdesinde kullanılan bir ffora ile, karar perdesinden aşağıdaki aralıkların, dizinin inici ilk beşlisindeki aralıklarla aynı olması sağlanır.

Bu sistem ilk zamanlardaki Bizans müziği eğitimcileri tarafından, tekerleğe benzeyen bir diyagramla öğretildiğinden ve her beşinci perde karar perdesine denk geldiğinden, Yunanca' da *trohos* adıyla bilinen pentatonik terimi, tekerlek sistemi anlamıyla da anılır olmuştur.

Bizans müziğinde Tetratonik sistem de aynı şekilde açıklanır ve uygulanır. Oktatonik sistemde, dizideki aralıklar, dizi dışında da aynı şekilde tekrarlanırlar<sup>61</sup>.



Şekil-18: Seslerin Tekerlek Sistemine<sup>62</sup> Göre Düzenlenmesi

<sup>61</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>62</sup> Bizans kilise müziği geleneği içinde hocaların, ses sistemlerini öğretmek için kullandıkları ilk sistemlerden biri.

## 10. BİZANS KİLİSESİ MÜZİĞİ VE TEOLOJİ<sup>63</sup>

Bizans kilise müziğine ait ilahi örneklerin değerlendirmesine geçilmeden önce, ilahi repertuarı hakkındaki temel bilgilere ve müziğin uygulanmasında kilisenin ibadet programının işleyişine değinmek yerinde olur.

Günümüzde kilise repertuarında, ayinlerin türüne göre düzenlenilerek kullanılan 8000' den fazla ilahi yer almaktadır. Her ayinde ihos denilen (makam benzeri) belli bir mod kullanılır ve bir Pazar gününden diğer Pazar gününe kadar o ihos kullanılır.

Kilise ibadet programı her sene düzenlenen takvime uyularak hazırlanır. Ortodoksluk' ta günde 9 vakit dua vardır. Bunların üçüne halk da katılır. Halkın katıldığı ibadet zamanları şöyle adlandırılmaktadır: Orthros; sabah vakti duası, Esperinos; ikinci vakti duası, Şükran (litürgia); sabah ve ikinci arasındaki zamanda edilen dua. Diğerleri manastırlarda rahipler tarafından gerçekleştirilir. Günlük dualar, aziz sınıfına yükselmiş bir ya da birden fazla kişiye adanmaktadır. Kilisede, her hafta gerçekleştirilen bir de Pazar Ayini olgusu vardır; Hz. İsa' ya adanır. İhoslar, Pazar' dan Pazar' a seçilir. Bunun yanında kilisede çok sayıda bayram ve özel gün ayinleri yapılır.

Bu ibadet programı doğrultusunda müziğin icrası için her hafta belirlenen ihosa uygun eserler seçilir. Haftanın ihosuna göre seslendirilecek ilahilerin seçimi 3 türe göre düzenlenir; ibadet esnasında ilahilerin formları Hirmoloik, Sticherarik ve papadik (asmatik) olmak üzere 3 türdedir. Hirmoloikonlar destansı konuları işler. Tevrat' ı ve 'diriliş'i konu alır. Stihirarikonlar, İsa' nın yaşamına dair konuları

---

<sup>63</sup> Bu bölümde işlenen konu, Fener Patrikanesi başmugannisi Leonidas Asteris' in bilgilendirmesi doğrultusunda, genel anlamda Bizans kilise müziğinin, özel anlamda da Fener Patrikanesi' ndeki müzik uygulamasının tanımlanması biçiminde ele alınmaktadır.

işlemektedir. Papadikonlar, ayinde okunması mecbur olan parçalardır. Bunların ardından ibadetın sonunda halka şarap-ekmek sunulurken, yine son türe (Papadikonlara) dahil olan Kalofonik tarzda eserler de seslendirilebilmektedir, bu parçanın seçimi, temanın Hirmoloikonun motifi olan Hirmos' a (şiire) bağlı kalınarak gerçekleştirilir. Bu son eser, icracıların ses güzelliğini sergileyebilmesine izin veren türde bir parçayla, ibadetın tamamlandığına dair duyulan huzuru bildirmek ve biraz da, halkın katılımına teşekkür etmek işlevlidir. Leonidas Asteris, bu son eserin klasik müzikteki bis parçası gibi değerlendirilmesini uygun görmektedir.

Günümüz Ortodoks kiliselerinde müzik, melodik repertuvarındaki eserlerin ibadet gününün önemine göre seçilerek; hızlı tempoda olanlarla başlanıp, ağır tempoda olanlarla tamamlanmak üzere icra edilir. Bu icra biçiminin Geleneksel Türk Sanat müziğindeki uygulamanın tersi biçiminde oluşu, Bizans ve Osmanlı müziği arasında var sayılan benzerliğin araştırılması bakımından önemlidir.

## 11. BİZANS İLAHİ ÖRNEKLERİ

Bu bölümde yer alan ilahi örnekleri, Fener Patrikhanesi' nin ilahi repertuvarından alınmıştır. Bu eserlerin, 11.-12.yy' da gündeme gelen Damascinen notasyonuyla yazıldığı kabul edilmektedir. Damascenien' in, daha eskiden Hagiopolites adını kullandığı bilinir. Damascien notasyonu Suriye ve Filistin' de ortaya çıkmış, Kudüs' te de kullanılmıştır. Öyle ki Konstantinopolis tarzı müzik yazısı Damascien ile birbirlerine rakip görüldüğü bilinir.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

İlk ilahilerin icralarında iki özellik görülür: Biri itaat, diğeri oktafoni (oktavdan okuma şekli)dir. İtaat; küçük ve basit bir melodi veya motifin kişiden kişiye tekrarlanıp okunmasıdır. Bu icra sırasında melodi değişmez, ancak ton değişebilir. Oktafoni ise, Eski Yunan müzik teorisindeki antifonon (koroların karşılıklı söylemesi) uygulamasına dayanır. Bizans kilise müziğinde yaygın olarak kullanılan bir terim *psalmodia*dır. Bu sözcük, Eski Yunan kaynaklarında telli sazla eşlik edilen şarkı anlamındadır. Bu kaynaklar, günümüzdeki kanunun atası olarak anılan çalgıyı da *psalterion* olarak adlandırmaktadırlar. Kilisede çalgı kullanımı yasaklandıktan sonra psalmodia, 'yalnız insan sesiyle icra edilen ilahi' anlamına gelmiştir. Bizans müziği icra eden bir koroda, koristlerin bir kısmı melodiyi seslendirirken, sayıca daha az olan diğerkoristler, melodinin hareket ettiği tetrakorda göre, o tetrakordun karar perdesini tutmaktadır (Türk müziğindeki *dem tutumuna*; Batı müziğindeki *basso continuo*'ya benzetilebilir. Yunanca' da *Ison* adıyla bilinir).<sup>65</sup>

Bu bölümde örnek olarak kullanılan ilahilerin, alt ve üst olmak üzere iki farklı notasyonda yazıldığı görülmektedir. Alttaki, Bizans müzik yazısının günümüzde kullanılan şekliyle kaydedilmiş melodi; üstteki Batı müzik yazımı sistemi olan portede verilmektedir.

Bölümde yer alan ilahiler, sırasıyla Hirmoloik, Stihirarik türlerine ait olmak üzere, iki farklı stilde yer alan eserlerden seçilmiştir. Hirmoloikon, Antik Yunan' da basit bir melodi eşliğinde okunan şiir anlamına gelen Hirmos' tan gelişen formdur. Şiirsel olarak Pezon Hirmoloikon (serbest) ve İyanvikon Hirmoloikon (vezinli) olmak üzere ikiye; form olarak da Argon (ağır formda) ve Sindomon hızlı formda olmak üzere ikiye ayrılır. Diğerkoristlerdeki ilahilere müdahale edilmiş olabileceği dikkate alındığında, özellikle Hirmoloikon ilahilerin Bizans orijinal formunu koruduğu bilinmektedir.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>66</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.



Stihirarikon türündeki eserlerin her birinin başında bir Sthios bulunur. Stihos, dua metninin başındaki kalıplaşmış metinlerdir (İslamiyet' teki dua başlangıç cümlesi olan Bismillahi Rahmani rahim gibi). Stihirarikonla aynı makamdan seçilen Stihos, argon formda ve sindomon formda olabilmektedir. Müziksel olarak Klasik Türk müziğindeki giriş taksimi gibidir.<sup>67</sup>

Bu bölümde örneklendirilemeyen Papadikon türündeki eserlerde Terennümler bulunur. Terennümler, eserin süresini uzatabilmek amacı taşıdığından, bu türdeki eserler genelde müzik yazısı olarak da uzundur. Papadikonlar ağır formlu ve ayinde okunması mecbur olan eserlerdir. Litürjide (ayinin Şükran bölümü - missa) seslendirilirler.

Ritim unsurunun kullanımını değerlendirebilmek için öncelikle, ritmin sözle ilişkili olduğunu vurgulamak gerekir. Bizans müziğinde kullanılan güfteler, örneklerde de görüldüğü üzere Yunanca' dır. Ezgilerin çoğu 15, 11 veya 9 hecelidir. Yunanca' da her kelimenin ayrı hecesinin aksan ve diğer özel işaretlerle vurgulanmasına paralel olarak, müzikte de bu durum geçerlidir. Kaldı ki hiçbir eserde (terennümler hariç) eserin başından sonuna kadar sabit vuruş yoktur. Her kelimenin, vurgulanan hecesinde yeni bir ölçü meydana gelir, bu hecenin kuvvetli olabilmesi için; eğer bir sonra vurgulanan hece 3 zaman biriminden sonra gelirse, 3 zamanlı ölçü meydana gelmiş olur<sup>68</sup>. Ölçüler, bilinen dikey çizgilerle (ölçü çizgisi) gösterilir ve vurgulanan heceden önce çift dikey çizgi yazılır. Buna göre; Bizans müziğine ait eserlerde ritmik varyasyonun önemli bir yeri olduğu görülmektedir.

Ancak Bizans müziğinde aksak ritimler, tempo tutmaya elverişli oluşları nedeniyle kullanılmaz. Başka bir deyişle aksak ritimler oynak; raksı andırır nitelikte olduklarından kilisedeki dua ortamından uzak tutulmuş ve yasaklanmıştır.

---

<sup>67</sup> Leonidas Asteris, a. g. g.

<sup>68</sup> Örneğin; "Bir insan geliyor." Cümlesinde, -san hecesinde yeni ölçü başlayacak, -li hecesine kadar iki hece kaldığı için iki zamanlı bir ölçü meydana gelecektir. Yeni ölçü ise, çift dikey ölçü çizgileri ile gösterilir.

Τοῦ λίθου σφραγισθέντος

Ἦχος ᾠ Πα

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον α' ἤχου

Του λιθου σφραγισθεντος υπο των Ιουδαιων και στρατι  
ω των φυλασων των τοαχραντων σου σωωμα ανεστης  
τριημερος σωτηρ δωρου μενος τω κοσμω την ζωην δια  
του ουτοι αυναμειστων ουρανων εβων σοι ζωοδο  
τα δοξατη αναστασει σου Χριστε δοξατη βασιλει  
ασου δοξατη οικονομια σου μονεφιλανθρωπε

Şekil-19: İlahi-1) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Protos' tur. İhos-Protos, Türk Klasik Müziği' ndeki Uşşak makamı ile benzeşmektedir.

## 2

Ότε κατήλθες πρὸς τὸν θάνατον

Ἦχος ᾠ̣ Δι̣

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον β' ἤχου

Ο τε κα τη ηλ θες προς τον θα να τον η ζω η η α

θα α να τος το τε τον Α δην ε νε ε κρω σας τη α στρα

πη της θε ο τη τος ο τε δε και τους τε θνε ω τας εκ των

κα τα χθο νι ων α νε ε στη σας πασαι αι δυ να μειστων

ε που ρα νι ων ε κρω για ζον Ζω ο δο τα Χρι στε

ο θε ος η μων δο ξα σοι

Şekil-20: İlahi-2) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Thefteros' tur. İhos-Thefteros, Türk Klasik Müziği' ndeki Hüzzam makamı ile benzeşmektedir.

## 3

## Εὐφραίνέσθω τὰ οὐράνια

Ἦχος ἁ Γα

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον γ' ἤχου

Εὐ φραι νε σθω τα ου ρα νι α α γαλ λι α σθω τα ε πι  
γει ει α ο τι ε ποι η σε κρα α τος εν βρα χι ο νι  
αυ του ο Κυ ρι ος ε πα τη σε τω θα να α τω τον θα  
να α τον πρω το το κος των νε κρων ε γε νε το εκ κοι  
λι ας α δου ερ ρυ σα το η μας και πα ρε σχε τω κο  
σμω το με γα ε ε λε ε ος

Şekil-21: İlahi-3) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Tritos' tur. İhos-Tritos, Türk Klasik Müziği' ndeki Çargah makamı ile benzeşmektedir.

## Τὸ φαιδρὸν τῆς ἀναστάσεως κήρυγμα

Ἦχος δ' Βου  
Ἀναστάσιμον Ἀπολυτικίον δ' ἴχου

Τὸ φαιδρον τῆς α να στα σεως κη ρυ γμα εκ του αγ γε λου  
 μα θουσαι αι του Κυ ρι ου μα θη τρι αι και την προ γο νι  
 κην α πο φα σιν α πορ ρι ι ψα σαι τοις Α πο στο λοις  
 και χω με ναι ε λε γον ε σκυ λευ ται ο θα να τος  
 η γερ θη Χρι στος ο Θε ος δω ρου με νος τω κο σμω  
 το με γα ε λε ος

Şekil-22: İlahi-4) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Tetartos' tur. İhos-Tetartos, Türk Klasik Müziği' ndeki Neva makamı ile benzeşmektedir.

## Τὸν συνάναρχον Λόγον

Ἦχος πλ. α' Κε

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον πλ. α' ἤχου

Τον συναναρχον Λογον Πατρι και Πνευματι τον εκ Παρθενου  
τε χθεν τα εις σωτηριαν ημων ανυμνησωμεν πιστοι  
και προσκυνησωμεν οτι ημ δοκησε σαρκι ανελθειν  
εν τω σταυρω και θανατον υπομειναι και εγειραι  
τους τεθνεωωτας εν τη ενδοξω αναστασει αυτου

**Şekil-23:** İlahi-5) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı 1. İhosun plegali (yan ihosu) olan İhos Plagios Protos' tur. İhos Plagios Protos, Türk Klasik Müziği' ndeki Nihavent makamı ile benzeşmektedir.

## Ἀγγελικαὶ δυνάμεις

Ἦχος ᾠδῆς Δι

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον πλ. β' ἤχου

Ἀγ γε λι και δυ να μεις ε πι το μνη μα σου και οι φυ λας  
 σου τες α πε ε νε κρωθη σαν και ι στα το Μα ρι α ε εν τω  
 τα φω ξη του σα το α χραν το ον σου σω μα ε σκυ λευ σας  
 τον Α α δην μη πει ρα σθεις υπ αυ του υ πην τη σας τη  
 Παρ θε νω δω ρου με νος την ζω ην ο α να στας εκ  
 των νε κρων Κυ υ ρι ε δο ξα σοι οι

**Şekil-24:** İlahi-6) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı 2. İhosun plegali (yan ihosu) olan İhos Plagios Thefteros' tur. İhos Plagios Thefteros, Türk Klasik Müziği' ndeki Hicaz makamı ile benzeşmektedir.

## Κατέλυσας τῶ σταυρῶ σου τὸν θάνατον

Ἦχος ᾠ Γα

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον βαρέος ἤχου

Κα τε λυ σας τω σταυ ρω ω σου τον θα να τον η νε ω ξας

τω λη στη τον πα ρα δεισον των Μυ ρο φο ρων τον θρη νον

με τε βα λες και τοις σοις α πο στο λοις κη ρυ υτ τειν ε πε τα

ξας ο τι α νε στης Χρι στε ο Θε ος πα ρε χων τω

κο σμω το με γα ε ε λε ε ος

**Şekil-25:** İlahi-7) Hirmoloikon türündeki bu ilahi Varis' tir. Varis eserlerde makam karşılığı diyatonik olarak Türk Klasik Müziği' ndeki Bestenigar ile; armonik olarak da Çargah ve Acemaşiran ile benzeşmektedir. Armonik varis türündeki bu ilahi örneği, Çargah makamı ile benzeşmektedir.



## Ἐξ ὕψους κατήλθες ὁ εὐσπλαγχνός

Ἦχος δὲ Γα'

Ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον πλ. δ' ἤχου

Ἐξ ὕψους κατήλθες ὁ οὐ σπλαγχνός τα φηγ κατε δε

ξω τρι ι η με ρον ι να η μας ε λευ θε ρω σης των

πα θων η ζω η και η α να στασις η μων Κυ ρι ε

ε δο ξα σοι

**Şekil-26:** İlahi-8) Hirmoloikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı 4. İhosun plegali (yan ihosu) olan İhos Plagios Tetartos' tur. İhos Plagios Tritos, Türk Klasik Müziği' ndeki Rast makamı ile açıklanabilmektedir.

## Τὴν παγκόσμιον δόξαν

Ἦχος ᾠ Πα

Ἀναστασιματάριον, σ. 8

Δο ξα Πα τρι και Υι ω ω και Α γι ω Πνε ε ε ευ μα  
 α α α τι Και νυν και α ει ει και εις τους αι ω νων αι  
 ω νων α α α α μην την παγ κο σμι ον δο ο  
 ο ξαν την εξ αν θρω ω πων σπα α ρει ει ει σαν και τον Δε  
 σπο τη ην τε ε κου ου σαν την ε που ρα α α νι ι ι  
 ον πυ υ υ υ λην υ μνη σω ω μεν Μα ρι ι  
 αν την πα αρ θε ε ε ε ε νον των α σω μα τω ω ν

το ο α α σμα και των πι στων το εγ καλ λω ω  
 ω ω πι ι ι ι σμα αυ τη γαρ α νε δει ει ει χθη  
 ου ρα α νος και να ο ος της Θε ε ο ο ο τη η η

η τος αυ τη το με σο τειχον της εχθρας κα θε ε λουου σα  
 ει ρη νη αν τει ση η η ξε και το βα σι λει ο ον η  
 νε ε ε ε ω ω ω ω ξε ταυτηνου κα τε χο οντες της πι  
 στε ως την αγ κυ υ ραν υ περ μα χον ε χο ο μεν τον εξ  
 α αυ της τε χθε ε εν τα Κυ υ ρι ι ι ον θαρ σει ει ει

τω τοι οι οι νυν θαρ σει τω λα ο ο ος του Θε ε

ου και γαρ αυ τος πο λε μη σει τους ε ε χθρους ως πα αν

το δου υ υ υ να α α α μο ο ο ος

Şekil-27: İlahi-9) Stihirarikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Protos' tur. İhos-Protos, Türk Klasik Müziği' ndeki Uşşak makamı ile benzeşmektedir.

## Παρήλθεν ἡ σκιά τοῦ νόμου

Ἦχος ᾠδῆς Δ'

Ἀναστασιματάριον, σ. 61

Δο ο ο ξα Πα α α τρι ι ι και Υι υι ω και Α

γι ι ω Πνε ε ευ μα τι Και νυ υ υ υν και α α ει

και εις τους αι ω νας των αι ω ω νων α α μην

Πα ρη η ηλ θεν η η σκι ι ι α α α του νο ο

μου τη ης χα ρι ι ι το ο ος ε ελ θου ου ου σης ως

γαρ η βα α α τος ουκ ε ε και αι αι αι αι το κα

τα φλε ε ε ε γο ο ο με ε ε νη ου τω Παρ θε ε

νος ε ε ε ε τε ε ε ε κες και αι πα α α αρ

θε νος ε ε ε μει ει ει ει νας αν τι στυ υ υ

λου πυ υ ρο ο ο ος δι και ο συ υ υ υ νης

α νε ε ε ε τει λεν η η η η λι ι ι ι ος αν τι

ι ι Μω υ υ υ σε ε ε ως Χρι ι στος η σω τη ρι ι

ι α τω ων ψυ υ χω ω ων η η η η μω ω ω

ω ων

**Şekil-28:** İlahi-10) Stihirarikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Thefteros' tur. İhos-Thefteros, Türk Klasik Müziği' ndeki Hüzzam makamı ile benzeşmektedir.

# Πῶς μὴ θαυμάσωμεν

Ἦχος ᾠδῆ Γα

Ἀναστασιμάριον, σ. 110

Δοξα Πατρι ι ι ι και αι Υι υι υι ω ω και αι

Αγι ω ω Πνε ε ευ μα α α τι ι και

νυ υ υ υν και α α ει και εις τους αι ω ω να ας τω ων

αι αι ω ω νω ω ων α μη ην Πω ω ω ως μη

θαν μα α α σω μεν τον θε ε ανδρι κο ον σου ου

τον κονον παν σε ε βα α α σμι ι ι ε ε

πει ραν γαρ α ανδρος μη δε ξα με ε ε νη

πα να α α μω με ε τε κες α πα το ο ρα Υι υι υι  
 ο ον εν εν σα α αρ κι ι τον προ αι ω νων εκ  
 Πα α τρος γεν νη θε ε εν τα α α α μη η η το ο  
 ο ρα α μη δα μως υ πο μει να αν τα τρο ο ο  
 πην η φυρ μο ο ο ον η η δι αι ρε σι ιν αλ λε κα  
 τε ρας ου σι ι ι ι ας την ι δι ο τη η τα  
 σω ω ω α αν φυ υ λα α α ξα α αν τα α δι  
 ο μη τρο πα α αρ θε νε Δε ε σποι να αυ



TON Ι ΚΕ ΤΕΥ Ε ΣΩ Ω ΘΗ Η Η Η Η ΝΑΙ ΤΑΣ ΨΥ ΧΑ ΑΣ

ΤΩ ΩΝ ΟΡ ΘΟ ΔΟ Ο Ο ΞΩ ΩΣ ΘΕ Ο ΤΟ Ο Ο ΚΟ

ΟΝ Ο ΜΟ Ο ΛΟ ΓΟΥΝ ΤΩ ΩΝ ΣΕ Ε Ε Ε

**Şekil-29:** İlahi-11) Stihirarikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Tritos' tur. İhos-Tritos, Türk Klasik Müziği' ndeki Çargah makamı ile benzeşmektedir.

## Ὁ δὶά σέ θεοπάτωρ

Ἦχος δὲ Πα

Ἀναστασιματάριον, σ. 166



Δο ο ξα Πα τρι ι ι και αι Υι υι υι ω και α γι ω  
 Πνε ε ε ευ μα α α α τι και νυν και α ει και εις τους αι ω νας  
 των αι ω νων α α α α α μην Ο δι α α σε  
 θε ο πα τω ωρ Προ ο φη η η τη ης Δα α α βιδ  
 με λω δι κως πε ρι ι σου προ ο α α νεε φω ω  
 ω νη η η η σε τω με γα λει ει α σοι οι ποι οι η  
 η η σα α α αν τι πα ρε ε ε στη η βα σι

λι ι ι σ σα α εκ δε ξι ω ω ω ω ν σου σε γαρ μη  
 τε ρα προ ξε ε νον ζω ω η ης α νε ε ε ε  
 δει ει ει ει ξεν ο α πα τω ρ εκ σου εν α αν θρω πη η  
 σαι ευ δο ο κη η η σα ας θε ε ε ος ι ι  
 να τη η ην ε α αυ του α να πλα α α ση η  
 ει κο ο ο ο να φθα ρει ει σαν τοι ο ις πα α α  
 θε ε ε ε σι και το πλα νη θε ε ε εν ο ο ρει ει  
 α λω ω τον ε ευ ρων προ ο βα α α α τον τοις

ω ω μοις α α να λα α βων τω Πα τρι ι ι  
προ ος α γα α α α γη και τω ι δι ω θε λη μα α  
τι ταις ου ρα νι αις συν α α α α ψη η δυ να α  
α α με ε ε ε ε σι και σω ση θε ο το κε του  
κο σμον Χρι ι στος ο ε χων το ο με ε ε γα  
α και πλου ου ου σι ον ε ε λε ε ε ο ο  
ο ο ος

Şekil-30: İlahi-12) Stihirarikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı İhos-Tetartos' tur. İhos-Tetartos, Türk Klasik Müziği' ndeki Neva makamı ile benzeşmektedir.

## Ἐν τῇ Ἐρυθρᾷ θαλάσῃ

Ἦχος ᾠ Πα

Ἀναστασιματάριον, σ. 218

Δο ο ο ο ο ξα α Πα α τρι ι ι ι και Υι

ω ω και Α γι ι ι ω Πνε ευ μα α α τι και νυν

και α ει και εις τους αι ω νας των αι ω ω ω νων

α α α α μην Ἐν τη Ε ρυ υ θρα θα α λα

α α σ ση της α πει ρο γα μου ου νυ υ υμ φης ει ει

κων δι ι ε γρα α α α φη η πο ο ο τε

ε κει Μω υ σης δι αι ρε ε της του ου υ υ υ

δα α α α τος εν θα δε ε Γα α βρι ι ι ηλ υ πη

ρε τη ης του θα α α α αυ μα α α α τος το τε

τον βυ θον ε πε ζε ευ σεν α βρο χως Ι σρα α ηλ

νυ υ υν δε τον Χρι στον ε γεν νη η σεν α α σπο ο

ρως η η Παρ θε ε ε ε νος η θα λα α ασ

σα α με τα την πα ρο δον του ου Ι σρα α

ηλ ε ε μει νεν α α α βα α α α τος η

α α α α α α α με ε ε ε η α α με εμ πτο ο



## Τίς μὴ μακαρίσει σε

Ἦχος ᾠδ. Πα

Ἀναστασιματάριον, σ. 271

Νέ ε Δο ο ο ξα Πα α τρι ι ι ι και αι αι Υι υι  
 ω και Α γι ι ω Πνε ευ μα α α τι Και αι νυ υ νυ  
 και α α ει και εις τους αι αι ω ω ω νας των αι  
 ω ω νων α α α α μην Τις μη μα κα ρι σει σε Πα να  
 γι α α α Πα αρ θε ε ε νε τι ις μη α νυ υ  
 μην σει ει σου τον α λο ο ο χε ε ευ τον το ο  
 ο ο κον ο γαρ α χρο νως εκ Πα τρος εκ λα αμ ψας Υι



ος μο ο νο γε ε νης ο αυ τος εκ σου ου της

α α α γνη η ης προ ο η ηλ θεν α φρα α α στως

σα αρ κω ω ω θεις φυ σει Θε ε ε ο ο ος υ

πα α αρχων και φυ σει γε νο ο με ε νος α ανθρωω ω

πος δι ι η η η η μας ουκ εις δυ α α δα α

προ σω ω ω πων τε μνο ο με ε ε ε νος αλ λεν

δυ α α δι ι φυ υ σε ε ων α συγ χυ υ τως γνω ω

ω ρι ζο ο με ε ε ε νος αυ τον ι ι κε

τε ευ ε σε μνη Πα α μα κα α α α ρι ι ι ι

στε ε λε η θη η η η ναι αι τα ας ψυ χα α ας

η η η η μω ω ω ω ω ν

**Şekil-32:** İlahi-14) Stihirarikon türündeki bu ilahinin makam karşılığı 2. İhosun plegali (yan ihosu) olan İhos Plagios Thefteros' tur. İhos Plagios Thefteros, Türk Klasik Müziği' ndeki Hicaz makamı ile benzeşmektedir.

## Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης

Ἦχος ᾠ Γα

Ἀναστασιμάριον, σ. 322

Δο ξα Πα τρι ι ι ι ι και Υι υι ω και Α γι ι

ω Πνευ μα τι ι Και νυν και α ει ει και εις τους αι

ω νας των αι αι ω ω ω των α α μην Μη τηρ μεν ε

γνω ω ω σθης υ πε ερ φυ σι ω Θε ε ο το ο ο

κε ε μεινας δε πα αρ θε ε ε νο ος υ περ λο ο ο ο

γο ον και εν νοι α αν και το θου μα του το κου ου σου ερ μη

νευ σαι γλω ω ω σ σα ου ου δυ υ υ υ να α α ται

πα ρα δο ξου γαρ ου ου ου σης της συλ λη η η ψε ως

α α α γνη η α κα τα λη πτο ος ε ε ε στιν ο τρο ποσ

τη ης κυ η σε ω ως ο που γαρ βου ου λε ται Θε ε

ος νι κα α α α ται αι φυ υ σε ε ως τα α α

ξις δι ο σε πα αν τες μη τε ε ρα του ου Θε ου ου γι

νω σκον τε ες δε ο με θα σου ου ε κτε ε νω ως πρε σβε ευ ε

ε ε ε ε του ου σω θη η ναι τας ψυ χα α α α ας

η η μω ω ω ων

Şekil-33: İlahi-15) Stihirarikon türündeki bu ilahi Varis' tir. Varis eserler makam karşılığı diyatonic olarak Türk Klasik Müziği' ndeki Bestenigar ile; armonik olarak da Çargah ve Acemaşiran ile benzeşmektedir. Armonik varis türündeki bu ilahi örneği, Çargah makamı ile benzeşmektedir.

## Ὁ Βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν

Ἦχος ᾠδῆς Νη

Ἀναστασιματάριον, σ. 320

Δο ο ξα Πα α τρι και Υι υι ω και αι Α γι ω  
 Πνε ε ε ευ μα α α α τι Και νυ υν και α α ει  
 και εις τους αι ω ω ναστων αι αι ω ω ω ω ω ω ω ω  
 α α α μην Ο Βα σι λευς των ου ρα α α νω ων  
 δι α φι λα α αν θρω ω πι ι ι αν ε πι τη ης  
 ης ω ω ω ω φθη και τοις αν θρω ω ω ποι οις συν  
 α νε ε ε στρα α α α α φη εκ παρ θε ε ε νου ου

γαρ α α γνης σαρ κα προσ λα α α βο με ε νος και εκ

ται της προ ε ελ θων με τα της προ οσ λη η η η

ψε ε ε ε ως ει εις ε ε στιν Υι υι ος δι πλους

την φυ υ υ υ σιν αλ λου την υ υ πο ο ο ο

στα α α α σιν δι ο τε λει ο ον αυ του

Θε ε ον και τε λει ο ο ον αν θρω ω πον α λη θως

κη ρυ υ υ υ υ υτ το ο ο ο ον τες ο μο λο ο

γου ου ου μεν Χρι στον τον Θε ο ο ο ον η η η η

μων ον ι ι ι κε τε ευ ε Μη η τερ α νυ υ  
υ υμ φε ε ε ευ τε ε λε η θη ναι τας ψυ  
χα ας η η μω ω ω ων

**Şekil-34:** İlahi-16) Bu ilahinin makam karşılığı 4. İhosun plegali (yan ihosu) olan İhos Plagios Tetartos' tur. İhos Plagios Tritos, Türk Klasik Müziği' ndeki Rast makamı ile benzeşmektedir.

## 12. BİZANS MÜZİĞİNİN OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜ İLE İLİŞKİSİ

Bizans müziğini tanımaya ve tanımlamaya çalışan araştırma çalışması, şüphesiz ki beraberinde Bizans müziğinin Osmanlı müziği ile etkileşimde bulunup bulunmadığı üzerine bir sorgulama sürecini getirmektedir. Eğer İstanbul' da bulunan Fener Patrikhanesi' nin icra ettiği dini müzik, Bizans müziğinin günümüze uzantısı olarak değerlendirilebiliyorsa; Ortodoks dünyasındaki dört büyük patriklikten birinin ve ilk sırada gelenin İstanbul Fener Rum-Ortodoks Patrikliği olduğuna<sup>69</sup> dikkati çekmek gerekmektedir (Seyfeli, 2005:18). Bu büyük patrikliğin, faaliyetlerini Bizans' ın yüzyıllar boyunca başkenti olarak kalan İstanbul' un kültürü içinde

<sup>69</sup> Ortodoks dünyasındaki dört büyük patriklik şu şekilde sıralanabilmektedir: 1) İstanbul Fener Rum Patrikhanesi, 2) İskenderiye Apostolik Patrikliği, 3) Antakya Patrikliği, 4) Kudüs Patrikliği

sürdürmüş ve sürdürüyor oluşu, Bizans ve Osmanlı müzik kültürlerinin etkileşimde bulunduğu görüşünü desteklemeye yetmektedir. Müzik alanındaki etkileşim ya da benzerliğin niteliğinin araştırılması, ayrı bir tez konusu olarak ele alınacak derecede kapsamlı da olsa, bu tez çalışması içinde, Bizans müziğinde İstanbul tavrı olgusuna değinmek kaçınılmazdır.

### 12.1. Bizans Müziğinde İstanbul Tavrı

Bizans kültüründe müziğin üretildiği ortam düşünülecek olduğunda, Osmanlılar'ın 1453 yılında fethettiği Konstantinopolis' in, fetih sonrasında aynı coğrafya üzerinde, fakat farklı bir dönemi yaşamaya başladığı dikkati çeker. Ancak İstanbul kentinin kültürel kimliğinin değişmesi zaman alacaktır ve Bizans kilisesi, faaliyetlerini Bizans' tan kalan canlı izlerden biri olarak sürdürmeye devam edecektir. Bu kısa hatırlatmanın ardından günümüze gelindiğinde görülür ki, Bizans kilise geleneği, İstanbul' da Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi' nde yaşamını sürdürmektedir. Fener Patrikhanesi' nin Ortodoks' luktaki tarihi patrikhaneler içinde ilk sırada gelen patrikhane oluşu gereği gelenek içindeki ilk icra biçimini sürdürdüğü ve Bizans müziğinin İstanbul kültürü içinde yaşatıldığı göz önünde bulundurularak, Bizans müziğinde 'İstanbul Tavrı' adıyla beliren icra biçiminin Ortodoks dünyası içinde farklı bir yerde durduğu kabul edilir. Fener Patrikhanesi' nin başmugannisi Asteris' in konu hakkındaki değerlendirmeleri ilgi çekicidir:

“Fatih Sultan Mehmet' in Patrik Genadios' a bahşettiği fermanla “Bizans Musikisi” ismini koruyarak kilise ve manastırlarda hayatını sürdürmüştür. Dünyevi musiki ise Osmanlı sarayı tarafından takdir ve kabul görmüştür. Fatih Sultan Mehmet, Rum musiki üstadlarının musikiyi yazabildiklerini öğrenmiş ve onları sarayına davet etmiştir. Osmanlı sarayına davet edilen ilk müzisyenler Ayasofya mugannilerinden büyük musiki üstadları, Grigorios Aliatis ve Manuel Hrisafis' tir. Bu suretle bir gelenek başlamış ve Osmanlı sarayında Rum musiki hocaları diğer gayri-müslim musikişinaslarla birlikte asırlar boyu kabul görmüşlerdir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde saraya alınan tanburi-besteci Papaz Andreas bunlardan



biridir. Lakapla anılanlardan Koca Angelis (Tanburi İshak' ın ve Dimitrius Kantemir' in hocası), Mir-i Cemil Zaharya, Pedraki Kebir (Petros Peloponisos) en ünlü hocalardandırlar. Neyzen Pedraki Kebir' in Galata Mevlevihanesi' ndeki ayinlere iştirak ettiği ve aynı zamanda Fener Patrikanesi' nde ikinci muganni ve hoca olduğu bilinmektedir. O dönemde patrikanenin başmugannisi ve baş hocası –Türk musikinin meşhur bestekarı Zaharya' nın hocası olan- Larisalı Danyal' dir. Burada şu noktaya dikkati çekmeliyiz ki; Osmanlılar' ın Rum üstadlar için kullandıkları sevgi lakaplarını, Rum üstadlar da Osmanlılar için kullanmışlardır. Mesela, Hammamizade İsmail Dede Efendi' ye dair Rumca kayıtlarda “Dede İsmailaki” ibaresi görülür. Bu ibarede ismin sonuna getirilen “-aki” eki, sevgi ifade eder; “Sevgili İsmail” adını taşır.

Osmanlı döneminde İstanbul, bilimsel ve kültürel başşehir olduğundan, imparatorluğun dört bir yanından gelen gençler, burada tahsil görerek “üstat” ünvanı ile resmi makamlara yükselmişlerdir. Patrik Ioakim zamanında (1498-1502/1504-1505) Konstantinopolisli başmuganni ve müzikolog Konstantin Psahos, dini müzik eğitimi vermek üzere Atina Konservatuarı' nı kurar. Musiki sahasında Larisalı (Orta Yunanistan), Peloponezli (Güney Yunanistan), Giritli (Kris), Çorlulu (Redestinos) gençlere sıkça rastlanmaktadır.

Bizans musikisinin İstanbul (patrikane) tavrı, tüm Ortodoks dünyasının beğenisini kazanmıştır. Ciddi, ağırbaşlı, vakur ve görkemli, ancak fazla süslemelerden uzaktır. Güftenin telaffuzunu ve manayı ön planda tutar. Duaya uygun bir atmosfer yaratmak ve sade bir ibadet musikisi icra etmek esastır. Terennümlerde eşit darplı 3/4 ‘ lük usul kullanılır. Son olarak dünyevi musikinin mürekkep makamlarının ve aksak usullerin bu musikide yer olmadığını kaydetmek gerekmektedir (Asteris, 2003:66)”.

Asteris ayrıca, İstanbul Kilisesi' nin ilk icra biçimine sağdık kalmasının nedenini şu şekilde yorumlamaktadır:

“İstanbul’ un 1453’ teki fethi Fatih Sultan Mehmet tarafından değil de Batılılar tarafından yapılıyorsa, Bizans kültüründen hiçbir iz kalmayacaktı. Fatih Bizans dini müziğinin icra edilmesine imkan tanıyarak, Fener Patrikanesi’ nin bu müziğin merkezi olarak kalmasını sağlamıştır.”<sup>70</sup>

## 12. 2. Bizans ve Osmanlı’ nın Kesiştiği Süreçte Müzik Ortamı

Tarihsel süreç içerisinde Bizans müziğinin; ses sistemleri, makamlar ve ezgi yapıları açısından, Osmanlı (ve ileriye dönük olarak Türkiye’ deki) sanat müziği ile ister istemez ilişki içinde olduğu düşünülebilir. Böylelikle bu çerçevenin önemi daha iyi anlaşılır. Osmanlı İmparatorluğu topraklarında icra edilmenin yanı sıra tarihi geçmişi bakımından önem taşıyan müziklerden biri, Rum Ortodoks Kilisesi müziğidir. Geçmişte büyük bir imparatorluğa ait olan Rum Ortodoks Kilise müziği geleneğinin, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan sonraki durumu, Osmanlı sanat müziği ile etkileşimini açıkça göstermektedir (Tanyel 2002:241). Osmanlı ile Bizans müziği yan yana düşünülecek olursa, Osmanlı Türk müziği 19. yüzyılda notaya alınmaya başlanmış, Bizans’ ta da, repertuarın büyük bir bölümünün modern Bizans notasyonu ile yazılması, 19. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Böylelikle, sözlü gelenek içindeki bu iki müzik türünde bestecilerin kişisel üslupları bir yana, dönemlerin üslupları on dokuzuncu yüzyılın ortak özelliklerini taşır. Osmanlı - Türk müziği geleneğinin etkilendiği kaynaklar değerlendirilecek olursa: Konstantinopolis’ in Osmanlılar tarafından alındığı dönemde, İstanbul’ da Rum Ortodoks Kilise müziği faaliyetini sürdürmektedir. Osmanlılar’ ın, fetihden sonraki ilk elli yılda da müzik alanında önemli faaliyetlerde bulunmadığı Avrupalı tarihçiler tarafından varsayılır (Aksoy 2004). Öyleyse, Osmanlı müziği, Bizans musikisinden çok İslam coğrafyasının (İran, Semerkant, Bağdat, Kahire gibi) çeşitli merkezlerinden ve Anadolu’ nun çeşitli sanat merkezlerinden İstanbul’ a yerleşerek yeni bir gelenek kuran makam müziği icracılarından etkilenmişlerdir. Böylelikle, İstanbul’ da 17. yy

---

<sup>70</sup> Leonidas Asteris, a.g.g.

başlarında kurulan müzik geleneği, zamanla önem kazanır. Bu müzik Osmanlı' nın sanat müziği seviyesine gelir. 17. yy' da Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler de Osmanlı' nın sanat musikisine katılırlar ve böylelikle gayrimüslim sanatçılar da geleneğin önemli bir parçası olur. Bu bütün içinde, farklı dinlerden olan müzisyenler, kendi ibadet ortamlarında dini müziklerini icra etmelerinin beraberinde, sosyal ortamda Osmanlı geleneği içinde müzik icra etmektedirler. Bu dönem, başta Osmanlı - Türk müziği olmak üzere; Rum, Ermeni kilise müziklerindeki benzerlik ve farklılıklara da zemin hazırlar. Bu nedenle, söz konusu toplumların müzik kimlikleri konusunda 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl başı oldukça önemlidir.

Örneğin, 18. yy' da Konstantinopolis' te bulunan Rum müzisyenler Sultan' ın bulunduğu sarayın ozanlarıdır ve eserleri Oryantal özellikler taşımaktadır. Bu durumun Rum dinleyiciler için üretilen müziğe de yansıdığı varsayılmaktadır (Tillyard, 2002: 248).

Buna ilişkin olarak, 1821' de Archimandrite Chrysanthus ve birlikte çalıştığı arkadaşlarının, nota yazısını geliştirme amaçlı çalışmalarına başladıklarında kuramı ve uygulaması Arap- Fars olan bir müzik ile karşılaştıkları bilinir (Tillyard, 2002: 248).

Diğer yandan, yaygın bir kanıya göre; 19. yy' ın ilk yarısında, Bizans müziğinin önemli besteci- teorisyeni ve Fener Patrikhanesi' nin sol taraf hanendelerinden olan Petros Peloponisos' un, dönemin Türk müziği makamlarını Bizans müziği sistemine dahil etmesi Mevlevi çevrelerince Hırsız Pedro olarak anılmasına neden olur. Bu varsayım, Leonidas Asteris ile yapılan kişisel görüşmelerdeki bir anlatıyla örneklendirilebilir: "1770' lerde; padişah, bayram için İran' dan bir musiki heyetini saraya davet eder. Kutlamalarda çalmakla görevlendirilecek müzisyenlerin İran' dan getirilmesi karşısında Mevleviler kırgındır. Beklenen heyet, İstanbul' a bayramdan önce gelir, yerleşir. Mevleviler bu arada heyeti, Galata Mevlevihanesi' ne davet ederler. Heyet, mevlevihanede çalarken, mevlevihanenin hocası Pedraki Kebir de salondaki perdenin arkasında onları dinlemekte ve çalınan eserleri notaya almaktadır.

İcradan sonra Pedraki Kebir ve İranlı müzisyenler yüzyüze gelirler. Pedraki Kebir bir kez daha çalmalarını ister ve eserleri ilk kez dinliyormuş gibi bir tavır alır, elinde bulunan notaları göstererek eserlerin kendisine ait olduğunu iddia eder. Padişah Pedraki Kebir'i haklı bulur ve heyeti ülkelerine yollar. Böylelikle bayramdaki şöleninde Galata Mevlevileri çalar.. İşte, sözlü gelenek içindeki “Papaz’ın Peşrevi” budur.”

Petros Peloponisos, yaptığı çalışmalarla yeni nota yöntemine ışık tutacak bir zemin hazırlamış; bir çok ilahiyi de notaya almıştır. Petros’ un öğrencilerinden olan Hrisantos Prusis, tam perdelerin yanısıra, yarım sesler ve daha kısa aralıklı sesler, aralıklar, zamanın uzatılıp kısaltılması ve susların gösterilmesi konularında geçmişteki çalışmalara göre daha kolay anlaşılır işaretler üzerinde çalışmalar yapmış; Hurmuzios Hartofilakos (Fener Patrikhanesi arşivcisi) ve Grigorus Levitis (Balat’ taki Sinai Kilisesi hanendelerinden) Bizans müziği ile ilgili kuramsal bilgileri sistemleştirmede etkin olmuşlardır. Türk sanat müziğinin Ortodoks kilise müziği üzerindeki etkisinin en yoğun olarak görülmeye başlandığı ve Bizans müziği teorisinin Türk müziğine ait terimler ile izahına girişilen dönem Petros ve Hrisantos zamanıdır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde bugünkü Yunanistan’ ın sınırları içinde yaşayan halkın ve Yunanca konuşan Anadolu Rumları’ nın dışında, Rum Ortodoksu olup kültürel açıdan önem taşıyan Fenerliler ve Karamanlılar olmak üzere iki topluluk vardır. İstanbul’ un fethinden sonra Havariyun Kilisesi, Rum Patrikliği’ ne tahsis edilmiştir. 1602 yılında bugünkü yerine, Aya Yorgi Kilisesi’ ne yerleşir. Bu tarihten itibaren sivil Rum nüfusu ve özellikle Rum aristokrasisi de buraya yerleşir ve çocuklarının eğitimlerini İtalyan üniversitelerinde yapmalarını sağlayan, Türkçe, Arapça ve Farsça’ yı iyi derecede bilen bu kesim, zamanla “Fenerliler” olarak anılmaya başlanır. Osmanlı hükümeti bu nedenle on yedinci yüzyıldan itibaren yabancılarla ilişkilerinde Fenerliler’ i kullanır. Zamanla dış politikada Fenerliler etkisi oluşur. Ancak Fenerliler, Yunanistan’ ın İmparatorluktan ayrılmasından sonra Yunanistan’ a ve diğer Avrupa ülkelerine göç ederler.

Kökenleri hala tartışma konusu olan Karamanlılar ise, Türkçe konuşan, ama yazılarını Rum alfabesi ile yazan Anadolu Rumları olarak bilinir. Karamanlılar' ın Bizans döneminden kalma Hıristiyan Türkler oldukları varsayılır. Bizans notasyonu ile yazılmış sanat müziği parçaları, Fener Kilisesi' ne bağlı bu gruplar ve öteki Rum Ortodoksları için yayınlanmıştır. Bu bağlamda Fenerliler, Karamanlılar ve Grek bağlantısı olan herkesin, müziğini Bizans notasyonu ile icra ettiği bilinir.

### 13. DEĞERLENDİRME

“Bizans Dini Müziğinde ‘İstanbul Tavrı’: Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi” konulu bu tez çalışmasında, Bizans ve Osmanlı kültürlerinin tarihi geçmişleri göz önünde bulundurularak, bu iki kültürün müziklerinde birbirlerinin izleri olduğundan hareketle yola çıkılmış, Bizans müziği ve Osmanlı müzikleri arasında varsayılan etkileşimin nedenleri, kültürlerin tarihteki kesişim süreci içinde araştırılmaya çalışılmıştır. Literatürün incelenmesi sonucunda eski Bizans melodi örneklerinin, Filistin kilise müziğine dayandığı; Bizans melodilerinin 8 perdeye göre düzenlenmesi geleneğinin Suriye’ den kaynaklandığı görülür. Bu tez çalışmasının giderek yaygınlaşan, Bizans müziğinin temelinde Yunan kültürünün yatmakta olduğu tezinin artık, dünya çapında kabul görmeyişini desteklediği belirtilebilir. Bizans müziğinin temelinde Suriye ve Filistin kültürünün yatmakta olduğu fark edilmektedir. Çünkü yapılan araştırmalara göre, ilk Hıristiyanların Suriye ve Filistin’ de söyledikleri dini şarkıların, aynı zamanda sinagoglarda söylenen şarkılara dayandığı kabul edilmektedir.

Bu amaç doğrultusunda tezin ana konusu da olan, Rum - Ortodoks Kilisesi’ nin ‘Bizans dini müziğinin günümüze olan uzantısı’ olarak kabul edip icra ettiği müzik

tanınmaya çalışılmıştır. Günümüzde, Bizans müziğini konu edinen böylesi bir çalışma sürecinde ilk olarak, Bizans müziğinin yalnızca dini müzik türü olarak konu edilebileceği fark edilmiştir. Bu noktadan hareketle bugün İstanbul’ da Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi’ nin ibadet ortamında icra edilen müziğin tanınması, araştırmanın niteliği bakımından önem kazanmıştır. Bu tez konusunun Anadolu kültürü için taşıdığı önem; İstanbul’ un yüzyıllar boyunca Bizans İmparatorluğu’ nun başkenti olarak kalması sonucunda Anadolu müzik kültürünün günümüzdeki kimliğinin oluşmasında bulunduğu katkılar biçiminde ifade edilebilir. Anadolu müziği ile Bizans müzik geleneği arasında görülen teorik ve pratik benzerlikler, bu iki kültürün sıkı bir biçimde etkileşimde bulunduğu göstergesi olarak değerlendirilmektedir. İstanbul’ un Bizans ve Osmanlı dönemlerinde farklı müzik kültürlerinin bulunduğu bir merkez olması, Bizans müziğinin Osmanlı ve dolayısıyla klasik Türk müziği ile etkileşimini desteklemektedir.

Ancak günümüzde, Bizans dönemine ait, sosyal ortamda icra edilen müziği incelemek mümkün olamamaktadır. Dini müzikle sınırlı da olsa belirtilebilir ki bir zaman Bizans kimliği taşıyan günümüz İstanbul’ unun müzik geçmişine gitmek için İstanbul Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi önemli bir adrestir. Bu mekanda icra edilen Bizans dini müziğinin önemli eserleri, bu tez çalışmasında melodik, ritmik, modal yönden incelenmiş ve Bizans dini müziğinin klasik Türk müziği ile gösterdiği benzerliklere ışık tutmak amaçlanmıştır.

Bu kapsamda, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi’ nin başmugannisi ve aynı zamanda bu tez çalışmasının kaynak kişisi Leonidas Asteris tarafından, melodik repertuar içinde bulunduğu kategorilere ve konularının türlerine seçilen Bizans dini müziğine ait 17 tane ilahi örneği, değerlendirmeye alınmıştır. Seçilen ilahi örnekleri ilk olarak, Bizans notasyonundan; porteye aktarılmış, ardından, melodik, ritmik ve modal yönden incelemeleri yapılmıştır.

Buna göre, ilahiler melodik ve makamsal yönden ele alındığında, Bizans dini müziğinin sekiz ihusuna göre yazıldıkları; ihusların dördü ana, dördü ikincil (plegal)

olmak üzere düzenlendikleri ve tüm bu dizi seslerinin klasik Türk müziği makamları ile açıklanabildikleri; melodik olarak da ilgili oldukları makamın niteliklerini taşıdıkları görülmektedir.

Ritmik açıdan bakıldığında, eserlerin genelde basit ölçü sayılarına uygun ritmik yapıda oldukları, kilisenin aksak ritim kalıplarını kullanmadığı görülür.

Çalışma kapsamında görülmektedir ki; müziğin Bizans toprakları üzerindeki uygulama biçimi, her ne kadar müzik tarihi alanında araştırma konusu olarak gerekli ilgiyi görmemiş ve hakkında yeterli bilgiye ulaşılamamışsa da Bizans müziği, kendinden önceki medeniyetlerin kültürel özelliklerini üzerinde toplamış olması ve kendinden sonra tarih sahnesine çıkmış olan toplumların kültürüne zemin hazırlamış olması bakımından önemlidir.

*“Bizans Dizi Müziğinde ‘İstanbul Tavrı’: Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik ve Modal Yönden Analizi”* konulu, sanatın geçmişteki önemli izlerinden araştıran bu tez çalışmasında son olarak; geçmişin bütün sanat değerlerinin var oluşlarını, kendinden önceki kültürlerle borçlu olduğu düşüncesinin vurgulanması yerinde olacaktır.

# ΘΟΞΑΣΤΙΚΑ

ΤΡΙΩΔΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΥ.

ΜΕΛΕΘΕΝΤΑ ΠΑΡΑ

ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ (1730-1777)

ΤΟΥ ΗΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ.

ΣΕΠΗΘΕΝ ΔΕ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΜΕΘΟΔΟΝ,

ΠΑΡΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΟΥ

ΤΗΣ ΤΟΥ (1777-1822)

## ΧΡΙΣΤΟΥ

### ΜΕΓΑΛΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ.

ΕΝ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

Εκ τῆς Τυπογραφίας ΙΣΑΚ ΔΕ ΚΑΣΤΡΟΥ.

1835.

Ek-1: Grigorios Protopsaltis'in, Petros Lambadarios'tan naklettiği, Paskalya öncesindeki elli gün süresince icra edilecek besteleri içeren, 1835'te Isak de Kastro matbaasında (Konstantiniye) basımı yapılan Thoksastika adlı eserin kapak resmi.



# ΔΟΞΑΣΤΙΚΑ,

ΤΟΥ ΤΡΙΩΔΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΑΡΙΟΥ. ΜΕΛΟΠΟΙΗΘΕΝΤΑ ΠΑΡΑ

ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ

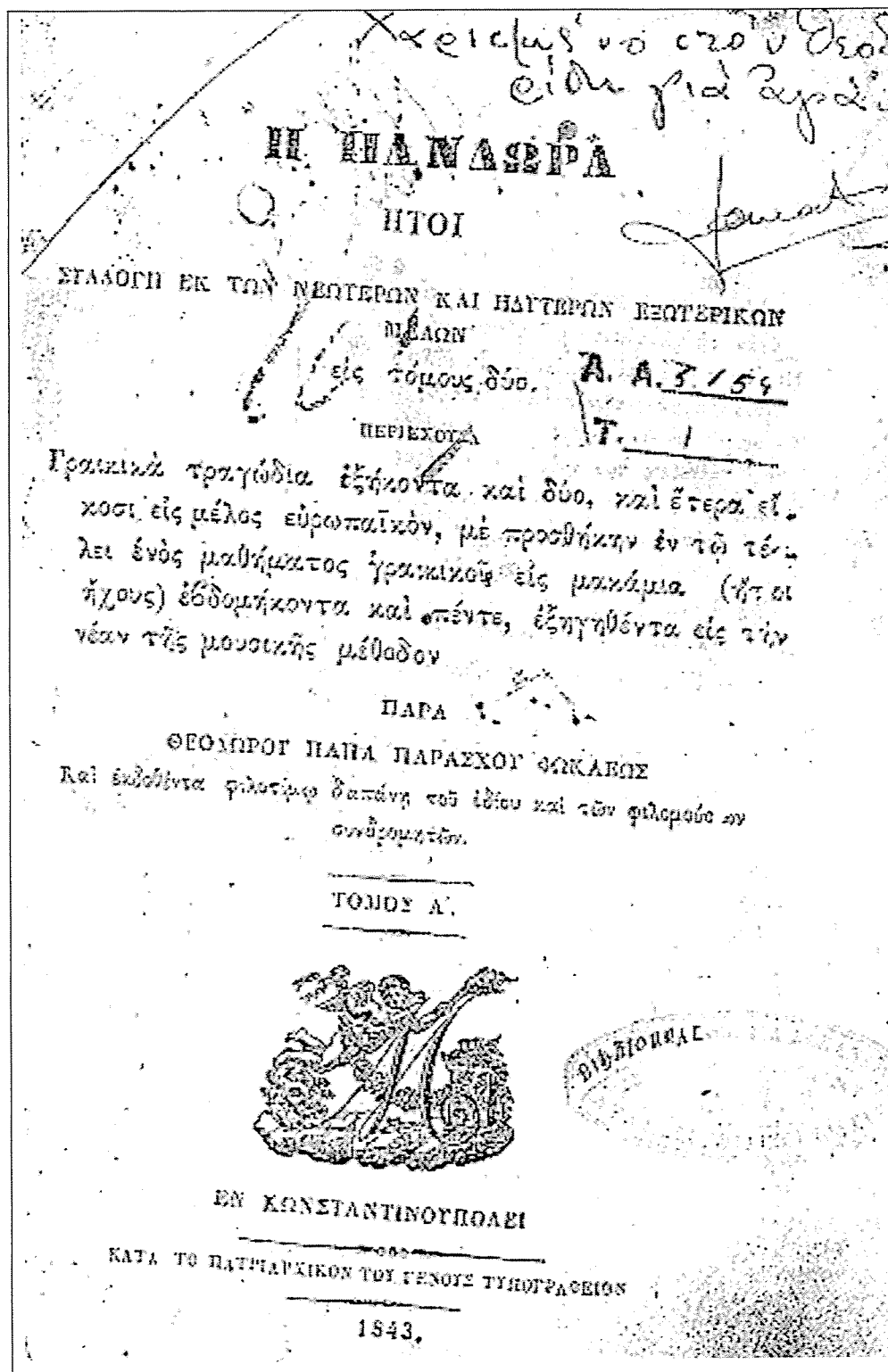
ΤΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΟΥ.

Ἐξ Κυριακῆ τοῦ Τελώνε καὶ Φαρισαίου.

Δόξα. Ἰχθ. 2. Νη.

ΠΛΗ το κρα α το υ ορ Κυ ρι ε ε'ξε οι θα α  
πο θ σα θυ υ ναν ται αι τα θα α α α κρυ υ  
υ υ α β, β ζε κι α αν γαρ εκ των σω λων  
τε θα να α τε α νη η η γα α α γον  
τη τυ α μαρ τα ω λων εκ των χρο νι ι ων  
πται αι σμα των ερ ρυ υ υ υ σα α κ αν το

Ek-2: Thokstastika' da yer alan, 'Paskalya öncesi elli gün'ün ilk haftasında okunacak esere ait nota (son dönem Bizans nota sistemiyle yazılmıştır).



**Ek-3:** Foçalı Teodor Papaparashos tarafından derlenmiş dindışı bestelerin yer aldığı 1843’ te Konstantiniye’ de patrikhane matbaasında basılan Pandora adlı kitabın kapak resmi.

# ΜΙΕΣΤΕ

## ΜΑΚΑΜ ΝΙΣΑΜΠΟΥΡΕΚ

ΟΥΣΟΥΑ ΣΟΦΙΑΝ

ἕγος Πα εἰς ἀπὸ τοῦ ρ.

The image shows a page of musical notation for the piece 'Mieste' in the Nisaburek Makam. The notation is written in the Neumes system, which uses Greek letters to represent pitches. The score is organized into seven staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are connected by horizontal lines, and there are various rhythmic markings above the notes. Below the notes, the corresponding Greek letters are written in a smaller font. The title 'ΜΙΕΣΤΕ' is written in large, bold, serif capital letters at the top. Below the title, the makam name 'ΜΑΚΑΜ ΝΙΣΑΜΠΟΥΡΕΚ' is written in a similar font. The composer's name 'ΟΥΣΟΥΑ ΣΟΦΙΑΝ' is written in a smaller font below the makam name. At the bottom of the page, there is a line of text in Greek: 'ἕγος Πα εἰς ἀπὸ τοῦ ρ.'

Ek- 4: Pandora'da yer alan besteye ait nota (son dönem Bizans nota sistemi kullanılarak derlenmiştir.) Makam: Nişaburek Usul: Sofyan

## KAYNAKLAR

ADSUARA, C.

1996 “Modal Analysis of a Kalophonic Sticheron in the Second Authentic Mode, Some Remarks”, Papers on Byzantine Music read at the XIX. International Congress of Byzantine Studies (August 1996, Cophenagen) <http://www.igl.ku.dk/MMB/> adresinden, 20.02.2006 tarihinde alındı

AKSOY, Bülent

2004 Erguvan Zamanı Festivali Panel Bildirileri: İstanbul: ‘İstanbul Müziği Gelenekleri ve Mimarisininin Tarih Boyunca İzini Sürmek’

AKYÜREK, Engin (Ed.)

1997 “Akyürek E., Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı”, Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

AND, Metin

1962 Bizans Tiyatrosu, Ankara: Forum Yayınları

ANTMEN, Ahu (Ed.)

1998 Sanat Dünyamız- Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Bizans Özel Sayısı (Sayı 69-70), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

ASH, John

2005 Bizans’ a Yolculuk (Çev: Özge ÖZGÜR), İstanbul: Albatros Yayıncılık

ASTERİS, Leonidas

2003 “Bizans Kilise Musikisinde Üslup ve İstanbul Tavrı”, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları (Üç Aylık Dergi, Nisan Sayısı)

ATHENAGORAS, Kokkinos

1979 The Liturgy of the Orthodox Church, London, Oxford

BARDAKÇI, Murat

1993 Fener Beyleri' ne Türk Şarkıları, İstanbul: Pan Yayıncılık

BENLİSOY, Yorgo ve E. Macar

1996 Fener Patrikhanesi, Ankara: Ayraç Yayınevi

DİNÇOL, Belkıs

2003 Eski Ön Asya ve Mısır' da Müzik, İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları

GIBBON, Edward

1995 Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

GOLDRON, R.

1968 Byzantine and Medieval Music, Wesport, Connecticut: H.S. Stuttman Co.

GRAND, Michael (Çev: Zühre İlkelen)

2004 Roma'dan Bizans'a - İ.S. 5.yy, İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık

HARRIS, S. (Ed.)

1999 The Communion Chants of the Thirteenth - Century Byzantine Asmatikon, Amsterdam: Harwood Academic Publishers

IŞIKLAR, B.

2003 15. Yüzyıla Kadar Bizans Müziğine Genel Bakış

İstanbul: İ.T.Ü. -Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Yüksek Lisans Tezi

MARGAZIOTIS, I.D.

1942 Theoritikon Byzantinis Mousikis, Athens: Zoi

MARKATOS, K. Papagiorgiu

2004 Gizli Antik, Helenistik Teknolojileri, Atina

OSTROGORSKY, G.

1991 Bizans Devleti Tarihi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

ÖNDÜL, Ç.

1969 Bizans Müziği ve Bizans Sanatındaki Belirtileri

İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi

PAPATHANASIOU, I.

1996 “An ‘Abridged’ Analysis of the Heirmologion and Sticherarion Melodies of the Fourth Authentic Mode”, Papers on Byzantine Music read at the XIX.

International Congress of Byzantine Studies (August 1996, Copenhagen)

<http://www.igl.ku.dk/MMB/> adresinden, 20.02.2006 tarihinde alındı

PIKRAKIS, A., D. Kamarotos ve S. Theodoridis

1996 “Recognition of Isolated Musical Patterns in the Context of Greek

Traditional Music”, Proceedings of the 1996 Third IEEE International

Conference on Electronics, Circuits and Systems, Vol. II: 1223-1226. Rhodes:

ICECS

PIKRAKIS, A., S. Theodoridis ve D. Kamarotos

1997 “Recognition of Isolated Musical Patterns in the Context of Greek

Traditional Music using Dynamic time Warping Techniques”, Proceedings of the

1997 International Computer Music Conference, 341-343. Thessaloniki:

International Computer Music Association

RICE, T.T.

2002 Bizans'ta Günlük Yaşam, İstanbul: Özne Yayınları

SACHS, C.

1965 Kısa Dünya Müzik Tarihi  
İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

SAY, A.

2003 Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SEYFELİ, C.

2005 İstanbul Ermeni Patrikliği  
Ankara: Aziz Andaç Yayınları

SADIE, S. (Ed.)

Grove Dictionary of Music and Musicians

SPYRIDIS, H.C.

1987 Psychoacoustics and Mathematics on Byzantine Music, Thessaloniki:  
Zitis

STRUNK, Oliver

1977 Essays on Music in the Byzantine World, New York: W. W. Norton &  
Company Inc.

TANBURİ, Cemil Bey

1993 Rehber-i Musiki, Kutmanizade Şamlı İskender (Çev. M. Hakan Cevher),  
İstanbul

TANYEL, Tolga

2002 “Türkiye’de Bizans Müziği”, Dans, Müzik, Kültür 64, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yay., 241-246

TEKELİ, İ. (Ed.)

1994 Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını

TEKELİ, Sevim

1975 Modern Bilimin Doğuşunda Bizans’ın Etkisi, Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını

TEKİN, Oğuz

2001 Byzas’tan I.Constantinus’a Kadar Eski Çağda İstanbul, İstanbul: Ege Yayınları

THODBERG, C.

1966 Der Byzantinische Alleluiarionzyklus, Studien im Kurzen Psaltikonstil, Copenhagen: MMB Publications, Subsidia VIII

TILLYARD, H.J.

1916 “Rhythm in Byzantine Music”, Annual of the British School at Athens 21, London: BAS Publications, 125-147

TILLYARD, H.J.

1917 “The Modes in Byzantine Music”, Annual of the British School at Athens 22, London: BAS Publications, 133-156

TILLYARD, H.J.

1921 “The Problem of Byzantine Neumes”, Journal of Hellenic Studies 41, London: The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 29-49



TILLYARD, H.J.

1921 “The Byzantine Modes in the Twelfth Century”, Annual of the British School at Athens 48, London: BAS Publications, 182-190

TILLYARD, H.J.

1970 Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Vol.I, Fasc.I, Copenagen: MMB Publications

TILLYARD, H.J.

2002 “Ortaçağ Bizans Müziği”, Çev: Tolga Tanyel, Dans, Müzik, Kültür 64, 247-255 İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.

TÜRKOĞLU, Sabahattin

2002 Tarih Boyunca Anadolu’da Giyim – Kuşam, İstanbul

VELIMIROVIC, M.M.

1960 Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologium, Studies on the Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica I Copenagen: MMB Publications, Subsidia IV

VRIONIDES, C.

1959 The Byzantine Chant of the Greek Orthodox Church, Babylon, N.Y.: Byzantium Publishers

WELLESZ, Egon

1961 A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford: Clarendon Press

WOLFRAM, Gerda (Ed.)

2004 Palaeobyzantine notations III: Acta of the congress held at Herman Castle (March 2001, The Netherlands) Leuven; Dudley, M.A.: Peeters