

T.C.

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

**HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ HAMPARSUM
DEFTERLERİNDE YER ALAN PEŞREV VE SAZ SEMAİ FORMUNDA
ESERLERİNİN GÜNÜMÜZ NOTA YAZISINA ÇEVİRİLMESİ VE İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Emir Murat KÜÇÜK

Danışmanı

Ögr. Gör. Z. Tülin DEĞİRMENCİ

İstanbul 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk... Müzikliği... Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müzikliği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi ... Emir... Murat... KÜÇÜK... tarafından hazırlanan

"Hamamiyade... İsmail... Dede... Efendi'nin... İstanbul... Üniversitesi... Hacı...

Eseler... Hüsnü... Haneri... Hamparsum... Defterlerinde... Yer Alan... Peşrev... ve... Sica..."
Semaisi Formunda Eselerinin Girdiğini Nota Yorumu Gerçekleştirilmesini ve İncelenmesini
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 15/06/2015

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Y. Talin DEBİRMENCI



Danışman: Haliç... Üniv. Türk... ASD/ABD Öğr. Üyesi
Müzikliği

Jüri Üyesi: M. İbrahim ÖZER



Haliç... Üniv. Türk... ASD/ ABD Öğr. Üyesi
Müzikliği

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nilgün DÖĞRÜOĞLU



İTİTİM... Üniv. Müzik... ASD/ ABD Öğr. Üyesi
Teorisi

Jüri Üyesi:

.....

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....

..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Klasik Türk Müziğinin en temel sorunlarından biri tarihi süreçte kullanılagelmiş olan müzik yazım sistemlerinin yaygın olmayışından sebep geçmişten günümüze pek çok eserin makam, usul ve seyir özellikleri açısından değişime uğramış olması hatta bu gibi sebeplerden bir çoğunun kaybolmasıdır.

Bu bağlamda Klasik Türk Müziği'nin en büyük bestekarlarından Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Hamparsum nota yazmaları olarak bilinen defterlerin içinde yer alan peşrev ve saz semai formunda eserlerini incelemiş bu değişimleri gün yüzüne çıkarıp eserleri özgün halleriyle icra edilir hale getirmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada her zaman yanımda olan, konservatuvar lisans eğitimim boyunca desteğini esirgemeyen Hamparsum ve Ali Ufki müzik yazı sistemlerini kendisinden öğrendiğim hocam Sn. Z. Tülin DEĞİRMENCİ'ye, çalışmanın ilk aşamalarında kaynak yönlendirmeleriyle desteğini gördüğüm ve bu süreçte yakın ilgisi ve desteğiyle tezin oluşumuna çokça katkısı olan arkadaşım H. Gökçe İŞLER'e, nota yazım programları ile ilgili desteği için öğrencim Aziz SAVUL'a ve pek kıymetli aileme teşekkürü borç bilirim.

İstanbul 2015

Emir Murat KÜÇÜK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
KISALTMALAR	iv
TABLOLAR LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	xi
I. GİRİŞ	1
2. HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ.....	4
2.1. Hayatı	4
2.1.1 Doğumu ve Ailesi.....	4
2.2. Eğitimi	5
2.2.1. Müzik Eğitimi	6
2.3. Eserleri	16
2.3.1. Dini Eserleri	16
2.3.2. Din Dışı Eserleri.....	22
2.3.3. Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı Makamlar	53
2.3.4. Dede Efendi'nin bestelediği eserlerin Formları	56
2.3.5. Dede Efendi'nin bestelediği eserlerin Usulleri	57
3. HAMPARSUM YAZI SİSTEMİNİN İNCELENMESİ	58
3.1. Hamparsum Yazı Sisteminin Ortaya Çıkış Süreci	58
3.2. Hamparsum Yazı Sisteminde Kullanılan İşaretler	64
3.2.1. Perdeler ve İşaretleri.....	64
3.2.2. Süre Değerleri ve Sus İşaretleri.....	69

3.2.3. Dolap, Bağ ve Dönüş İşaretleri	71
3.4. Hamparsum Yazmalarının Bulunduğu Kurum ve Arşivler.....	75
4. HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ’NİN İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ HAMPARSUM DEFTERLERİNDE KAYITLI PEŞREV VE SAZ SEMAİSİ FORMUNDA ESERLERİN YER ALDIĞI DEFTERLERİN İNCELENMESİ.....	78
4.1. Hamparsum Defterlerindeki Eserlerin Sınıflandırılması.....	78
4.1.2. Y/211-9 Numaralı Defterin İncelenmesi.....	79
4.1.3. Y/213-11 Numaralı Defterin İncelenmesi:.....	86
4.1.4. Y/214-12 Numaralı Defterin İncelenmesi.....	90
4.2. Peşrev ve Saz Semai Formundaki Eserlerin İncelenmesi	98
4.2.1. Makamsal Olarak İncelenmesi	98
4.2.1.1. Bestenigar Atik Makamı	98
4.2.1.2. Bestenigar Makamı	99
4.2.1.3. Hüseyini Makamı	103
4.2.1.4. Neveser Makamı	109
4.2.2. Usul Olarak İncelenmesi	113
4.2.2.1. Devr-i Kebir Usulü.....	113
4.2.2.2. Aksak Semai Usülü	116
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	148

KISALTMALAR

Bkz	: Bakınız
c.	: Cilt
d.	: Doğum
Dr.	: Doktor
İ.Ü.	: İstanbul Üniversitesi
İÜNEK	: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi
İSAM	: İslam Araştırmaları Merkezi
no	: Numara
ö.	: Ölüm
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
Sn.	: Sayın
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TRT.	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vb.	: Ve Benzeri
Yrd.	: Yardımcı

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 2. 1 Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı makamlar.	54
Tablo 2. 2 Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı formlar.	56
Tablo 2. 3 Dede Efendi'nin kullandığı usûller.	57

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3. 1 Daseian Yazı İşaretleri.	64
Şekil 3. 2 Neume Yazı İşaretleri.	65
Şekil 3. 3 Hamparsum nota yazısı yedi temel perde işaretleri.	66
Şekil 3. 4 Hamparsum müzik yazı sistemi perde ve oktav işaretleri.	67
Şekil 3. 5 Değiştirme çizgisi konulmuş müzik yazı örneği.	67
Şekil 3. 6 Suphi Ezgi'ye göre Hamparsum müzik yazı sistemi perde işaretleri.	68
Şekil 3.7 Ahmet Say'a göre Hamparsum müzik yazı sistemi ana ve değiştirilmiş perde işaretleri.	68
Şekil 3. 8 Hamparsum müzik yazısı Süre işaretleri.	69
Şekil 3. 9 Suphi Ezgi'ye göre Hamparsum müzik yazı sistemi süre değerleri ve sus işaretleri.	70
Şekil 3. 10 Ahmet Say'a göre Hamparsum müzik yazı sistemi Dolap ve Dönüş işaretleri.	71
Şekil 3. 11 Ahmet Say'a göre üçleme oluşturan bağ işareti.	72
Şekil 3. 12 Ahmet Say'a göre hamparsum yazı sistemi bağ işaretleri.	72
Şekil 4. 1 Neveser Peşrev.	82
Şekil 4. 2 Neveser Peşrev 2. Sayfa.	83
Şekil 4. 3 Neveser Peşrev 3. Sayfa.	84
Şekil 4. 4 Neveser Saz Semai.	85
Şekil 4. 5 Bestenigar Atik Peşrev.	88
Şekil 4. 6 Bestenigar Atik Peşrev 2. Sayfa.	89
Şekil 4. 7 Hüseyini Peşrev.	93
Şekil 4. 8 Hüseyini Peşrev 2. Sayfa.	94
Şekil 4. 9 Bestenigar Peşrev.	95

Şekil 4. 10 Bestenigar Peşrev 2. Sayfa.....	96
Şekil 4. 11 Bestenigar Peşrev 3. Sayfa.....	97
Şekil 4. 12 Abdülkadir Meragi'ye göre Bestenigar dizi.....	99
Şekil 4. 13 Mehmet Hafid Efendi'ye göre Makam Dairesi.....	100
Şekil 4. 14 Tanburi Küçük Artın'a göre Bestenigar Makamı Dizisi.....	101
Şekil 4. 15 Suphi Ezgi'ye göre Bestenigar Makamı Dizisi.....	102
Şekil 4. 16 Rauf Yekta Bey'e göre Bestenigar Makamı Dizisi.....	102
Şekil 4. 17 Abdülkadir Meragi'ye göre Hüseyini Makamı Dizisi.	103
Şekil 4. 18 Tanburi Küçük Artın'a göre Hüseyini Makamı Dizisi.	105
Şekil 4. 19 Rauf Yekta Bey'e göre Hüseyini Makamı.	106
Şekil 4. 20 Suphi Ezgi'ye göre Hüseyini Makamı Dizisi.....	108
Şekil 4. 21 Suphi Ezgi'ye göre Hüseyini Makamı Dizisi.....	108
Şekil 4. 22 Yılmaz Öztuna'ya göre Neveser Makamı Dizisi.	110
Şekil 4. 23 Suphi Ezgi'ye göre Neveser Makamı Dizisi.....	112
Şekil 4. 24 Kantemiroğlu'na göre Devr-i Kebir Usulü.	113
Şekil 4. 25 Tanburi Cemil Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü.	114
Şekil 4. 26 Rauf Yekta Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü.....	114
Şekil 4. 27 Rauf Yekta Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü'nün ikinci şekli.....	114
Şekil 4. 28 Nasır Abdülbaki Dede'ye göre Aksak Semai Usulü.....	116

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Emir Murat KÜÇÜK

Anasanat Dalı : Türk Musikisi

Programı : Türk Musikisi

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Z. Tülin DEĞİRMENÇİ

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2015

**HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİNİN İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ HAMPARSUM
DEFTERLERİNDE YER ALAN PEŞREV VE SAZ SEMAİ FORMUNDA
ESERLERİNİN GÜNÜMÜZ NOTA YAZISINA ÇEVİRİLMESİ VE
İNCELENMESİ**

ÖZET

Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri'nde kayıtlı Peşrev ve Saz Semaî Formunda eserlerinin yer aldığı defterlerin incelenmesi adlı bu çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programında Tez olarak hazırlanmıştır.

Günümüzde popüler kültür, küresel faktörler, yaşam şekilleri, komşu kültürlerle etkileşim, psikolojik ve sosyokültürel bir çok etkenden sebep, Klasik Türk Müziği değişime uğramaktadır. Bu değişim daha çok eserin makamsal ve melodik yapılarında görülmektedir. Bu sebeple elimizdeki az sayıda da olsa mevcut eski yazmaları, nota yazmalarını, nazari ve ameli olarak inceleme gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda, Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri'nde yer alan Peşrev ve Saz Semai formundaki eserlerinin günümüz nota yazısına çevrilmesi ve incelenmesi adlı bu tezde, bu gereklilikten yola çıkarak hareket edilmiş ve Hamparsum Limonciyan'ın kendi adı ile bilinen Hamparsum yazı sistemi ile yazılan eserlerin ele alınıp incelenmesi amaç edinilmiştir. Çünkü mevcut yazı sistemleri içerisinde müziğimizde en geniş kitlelere ulaşmış ve dönem bazında en uzun süre ile kullanılmış yazı sistemi Hamparsum müzik yazı sistemi olmuş ve bu müzik yazı sisteminin okunup yazılması diğer nota yazım sistemlerine nazaran daha basit olmuştur.

Bu çalışma, Hammamizade İsmail Dede Efendi ile sınırlandırılmıştır çünkü bu yazı sisteminin ve defterlerin ortaya çıktığı süreçte döneminin kabul edilen en iyi müzisyenidir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde bulunan Hamparsum defterlerindeki eserlerini inceleyerek çalışmanın amacında belirtilen bütün faktörlere örnek olabilecek saptamalar yapılması hedeflenmiştir.

Tezin I.Bölümünde Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin hayatına geniş bir bakış, bu bakış içerisinde de dönemin ileri gelen müzisyen ve kuramcıları Sultan III.Selim, Nasır Abdülbaki Dede, Ali Nutki Dede gibi isimlere atıfta bulunulmuştur. Ancak araştırmada temel alınan yazı sistemi söz konusu olduğundan II.Bölümde konu edilen yazı sistemini geliştiren ve isim veren kişi olması sebebi ile Hamparsum Limonciyan'ın hayatına ve kendi adı ile bilinen müzik yazım sistemi hakkında teknik bilgilere yer verilmiştir. Tezin III. ve son bölümünde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde Y/211-9, Y/212-10a, Y/213-11, Y/214-12, numara ile kayıtlı Hamparsum defterlerindeki Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Peşrev ve Saz Semai formunda eserlerinin çevrim yazılarına, bunların dışında dönemin makam ve usul incelemelerine yer verilmiştir.

Sonuç olarak; dönem müziği incelenmiş, çeviriler ve makam-usul incelemeleri sayesinde günümüzle kıyas imkanı sağlanmış ve bu kıyas neticesinde özellikle melodik ve makamsal olarak değişime uğradıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dede Efendi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi,
Hamparsum, Yazma Eser, Makam, Usul.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Emir Murat KÜÇÜK

Field : Turkish Music

Program : Turkish Music

Supervisor : Teaching Asisstant Z. Tülin DEĞİRMENCİ

Degree Awarded and Date : Master – June 2015

**THE EXAMINATION OF HAMMAMİZADE ISMAIL DEDE
EFENDI'S COMPOSITIONS IN PESHREV AND SAZ SEMAI FORM
INSCRIBED IN HAMPARSUM SHEETS LOCATED IN ISTANBUL
UNIVERSITY RARE WORKS LIBRARY AND THEIR
INTERPRETATION TO THE NOTATION USED TODAY**

ABSTRACT

This survey, touching upon the examination of Hamamizade Ismail Dede Efendi's music sheets which contain his compositions in Peshrev and Saz Semai forms and are inscribed in Hamparsum Sheets located in Istanbul University Rare Works Library, is prepared as Haliç University Institute of Social Sciences MA Thesis. Nowadays, Classical Turkish music is subject to change due to many various psychological and socio-cultural determinants such as popular culture, global factors, different ways of living and interactions with cultures belonging to the neighboring countries.

These changes are mostly seen in melodic constructions of the compositions and in their system of modes or scales known as makams. That is why there emerged the need for studying the existing old manuscripts both theoretically and practically, though they are not many in number.

Concerning this matter, in this thesis which covers the examination of Hamamizade Ismail Dede Efendi's compositions in Peshrev and Saz Semai forms, which are inscribed in Hamparsum Sheets located in Istanbul University Rare Works Library, and their interpretation to the notation which is used today, this necessity mentioned has been taken as the reference point and it is aimed to discuss and study the compositions that were written in Hamparsum notation, which was named after Hamparsum Limondjian, who developed it.

That is because among the existing notations, which include the other ones that were invented by Kantemiroglu, Ali Ufki, Abdalbaki Nasir Dede, Hamparsum notation has been the one that has been widely acknowledged and been of the longest use in our history of music; additionally, the solfeggio of this notation and writing in it have been relatively easier.

Besides, this survey is confined to merely Hamamizade Ismail Dede Efendi for he is thought to have been the best composer of the period when that notation and those music sheets came into existence. It is intended to make some discoveries that can illustrate all the factors stated as the aim of the survey by studying the compositions found in Hamparsum Sheets located in the archive of Istanbul University Rare Arts Library.

The first chapter of the thesis covers a comprehensive overview of Hamamizade Ismail Dede Efendi's life, in which some dignitary composers and music theorists of the time, such as Selim III, Abdalbaki Nasir Dede and Ali Nutki Dede, are alluded to.

Yet because it is the notation that is concentrated on in the survey, the life of Hamparsum Limondjian and technical information regarding his notation are discussed in the second chapter due to the fact that the notation was named after and developed by him. In the third and the last chapter of the thesis, the interpretations of Hamamizade Ismail Dede Efendi's compositions in Peshrev and Saz Semai forms,

which are inscribed in Hamparsum Sheets, located in Istanbul University Rare Works Library and registered under the catalogue numbers Y/211-9, Y/214-12, Y/213-11 and Y/212-10a are introduced; apart from that, the survey of makam and usul belonging to the period is discussed as well. As a result, compositions of the period are studied; a comparison to their present counterparts is made possible thanks to the interpretations and the examinations of their makam and usul, in the light of which the fact that they have altered, especially in the sense of makam, is revealed.

Keywords: Dede Efendi, Istanbul University Rare Works Library, Hamparsum, Manuscripts, Makam, Usul.

I. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı; İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Hamparsum yazmalarının içinde yer alan Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin çalgısal formdaki eserlerini çözümlmek; makam ve usul açısından incelemek ve bu inceleme neticesinde dönemin makam ve usul özelliklerini tespit etmek, günümüzdeki makam - usul kalıpları ile karşılaştırma yapıp dönem müziği ile olan farklılıklarını ortaya çıkarmaktır. Varsa aynı yazmalar içerisindeki eserlerin günümüzde notaya alınmış halleri arasında karşılaştırma yapıp değişimi tespit edip, gelecek kuşaklara sağlıklı bir kaynak oluşturmaktır.

Bu ve buna benzer çalışmalar neticesinde dönem müziğini daha iyi tanıma ve seslendirme imkanı olacaktır. Günümüzde bir çok eserin değişime uğrayıp özlerinden uzaklaştığını, Hammamizade İsmail Dede Efendi ve eserlerinin var olduğu biçimleri ile günümüze aktarılması bakımından önemini ortaya koyacak ve dönem müziği ile ilgili yapılan tüm çalışmalara kaynak teşkil edecektir. Müziğimizin köklerine derin bir bakış açısı kazanılacak, dönemin müziğini daha iyi anlamamızı sağlayacak ve gelecek kuşaklara iyi bir hizmet ile kaynak bırakılacaktır.

Bu çalışma Hammamizade İsmail Dede Efendi ile sınırlandırılmıştır; Çünkü bu yazı sisteminin ve defterlerin ortaya çıktığı süreçte döneminin kabul edilen en iyi müzisyenidir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde bulunan Hamparsum defterlerindeki eserlerini inceleyerek çalışmanın amacında belirtilen bütün faktörlere örnek olabilecek saptamalar yapılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın evreni, İstanbul Üniversitesi Nadir eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleridir. Bu evren içerisinde seçilen Y/211-9, Y/212-10a, Y/213-11, Y/214-12 numaralı defterler örnekleme oluşturmuştur. Bu defterlerde birçok bestekarın eserleri yer almaktadır. Çalışma sınırlandırılarak; Y/211-9, Y/212-10a, Y/213-11, Y/214-12 numaralı Hamparsum defterlerinde yer alan Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin peşrev ve saz semai formundaki eserleri incelenmiştir.

İncelenen eserlerde bir takım sorunlarla karşılaşmıştır; Bunlar yanlış ve anlaşılmayan yazım (silik, bulanık, karalama vb.) eksik ölçü, süre değeri belli olmayan perdeler ve buna bağlı ritmik sorunlardır, Bu sorunların çözümü kapsamında uygulanan yöntem, esas metinde yer alan yazının yoruma kapalı bir şekilde çevrimini yapmak olup, bu bağlamda eserleri yorumdan uzak bir şekilde esas metinde ne görülüyorsa eksikleri ile beraber çevrilmiştir.

Bu çalışma geçmişe dönük inceleme yapma temeline oturtulduğundan, yazılı kaynakları kullanan tarihsel yöntem benimsenmiştir. (Özer,1997)''Tarih disiplini, olguların ortaya çıkış nedenlerini tarihsel gelişimlerine bağlı olarak incelemek'' diye tanımlandığında, yaşanmış süreçlerin inceleneceği anlamı ortaya çıkar''(S:67). Bu görüşle çalışmanın tarihsel altyapısı oluşturulmuş, Dede Efendi'nin yaşamı ve eserleri, müzik tarihindeki yeri incelenmiş, Hamparsum yazı sistemini ortaya çıkaran tarihsel olay ve koşullar saptanmıştır.

Guido Adler'in sınıflandırmasına göre, müzik bilimin tarihsel alanında bir çalışma disiplini olan Müzik Paleografyası, tarihsel müzik yazılarının çevrimleri üzerine çalışmalar yapar.

Bu çalışmada, Hamparsum defterlerinden günümüz yazısına yapılan çeviri yazım sürecinde müzik paleografisinin kullandığı yöntem ve çeviri teknikleri kullanılmıştır.

Hammamizade İsmail Dede Efendi döneminden birçok eser ya kaybolmuş ya da değişerek günümüze gelmiştir. Günümüze gelen eserlerin bir çoğu Hamparsum müzik yazı sistemi ile gelmiştir ve Hamparsum yazı sistemi Klasik Türk Müziği'nde kullanılan müzik yazı sistemleri içerisinde diğer müzik yazım sistemlerine nazaran daha çok kabul görmüştür bunun en büyük sebebi de Türk Müziğini yazım kolaylığıdır. Bu vesile ile günümüze pek çok eser Hamparsum müzik yazı sistemi ile gelmiştir.

Bu eserler bizzat Hamparsumun kaleme aldığı eserler olmakla birlikte yazı sisteminin ortaya çıktığı dönemden günümüze pek çok bestekar eserlerini bu müzik yazı sistemi ile kaleme almıştır.

Bu tezde Hammamizade İsmail Dede Efendi ve Hamparsum Limonciyan tarihi süreçte, bestekarlık yönleri ve nota yazı sistemi çalışması ile ele alınmıştır. Bu iki isimde döneminin alanlarında iki büyük isimdir. Bunun sebebi de Dede Efendi'nin musiki kabiliyeti, eserleri, makamları kullanışı ile döneminde bir çığır açmış olması, Hamparsum'un ise bu dönemde bestekarlığının yanı sıra uzun yıllardır ihtiyaç olan mevcut ve gelecek eserleri kayıt altına alma ihtiyacını döneminin en kullanışlı müzik yazı sistemini geliştirmiş olması ile açıklayabiliriz.

Sonuç olarak mevcut eserler günümüze yapısal değişikliklere uğrayarak ulaşmıştır. Bu değişimleri tespit ederek eserleri esas halleri ile çevirip müziğimize kazandırmak ve günümüzde icra yapılı hale getirmek amaç edinilmiştir.

2. HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ

2.1. HAYATI

2.1.1 Doğumu ve Ailesi

Hammamizade İsmail Dede Efendi, 9 Ocak 1778 günü Devlet-i Aliye'nin Payitahtı'nda Osmanlı medeniyetinin sanat zevkinin en üst seviyeye ulaştığı, devletin sanat ürettiği ve sanatçı yetiştirdiği bir zamanda Şehzadebaşı semtinde dünyaya gelmiştir. Doğumunun Kurban Bayramının ilk gününe gelmesi sebebi ile adının "İsmail" olması mümkündür.

Salgar'ın ifade ettiğine göre;

Dede Efendi'nin babası Süleyman Ağa bugün Makedonya sınırları içerisinde kalan Manastır eyaleti'nin, Görice Sancağına bağlı bir kaza merkezi olan Kesriye kasabasında doğmuştur. Cezzar Ahmet Paşa'nın (1722-1804) uzunca bir süre mühürdarlığını yapmıştır. Paşa'nın zalim ve acımasız yönetimine tahammül edemeyerek İstanbul'a göçmüş ve Şehzadebaşı'na yerleştirmiştir.

Süleyman Ağa, İstanbul'a geldiği o günlerde Acemoğlu Hamamını satın aldı. Yine aynı yıllarda Dede Efendinin annesi Rukiyye Hanım'la evlendi. Dede Efendi üç dört yaşlarındayken babası Süleyman Ağa, mevcut hamamı satmış ve Kurusebil mahallesinde bir eve yerleşmiştir. Kurusebil semtindeki Çavuşhamamı'nı da satın alarak kazancını bu yoldan sağlamıştır. (Salgar,1995:13)

"Bu yüzden kendisine son yıllarda "Hammami" (Hamamcı) ve oğluna da "Hammami-zade" (Hamamcı oğlu) denmiştir." (Öztuna,1969:302)

2.2. EĞİTİMİ

Dönemin iyi devlet adamları ve müzisyenlerinin içinde olan Hammamizade İsmail Dede Efendi, Çamaşırıcı mektebinde ilk okul tahsilini yapmış ve yine dönemin müzik merkezi olarak kabul edilebilecek olan Mevlevihanelerin başında gelen Yenikapı Mevlevihanesi'nde büyük müzisyen ve müzik kuramcılarının yanında eğitimine devam etmiştir.

“İsmail Dede Efendi, Hekimoğlu Ali Paşa Camii bitişiğindeki Çamaşırıcı mektebinde ilk öğrenimini tamamlamıştır. Bu mektepte sesinin güzelliği ve musiki istidadı dolayısıyla ilahicibaşılık etmiştir.”(Öztuna,1969:302)

“Küçük yaşlarda ilk tahsiline başladığı Çamaşırıcı mektebi'nde getirildiği “ilâhîcibaşı”lık, bir anlamda onun mûsîkî âleminde hep mümtaz bir mevkie sahip olacağının da bir işareti sayılabilir”.(Çıpan,2002: 237)

Bu civarda oturan bestekar Anadolu Kesedarı Uncu-zade Mehmed Emin Efendi'nin de çocuğu, aynı mektebe gidiyordu. Bu fırsatla Hammamizade İsmail Dede Efendi'yi dinleyen Uncu-zade, onun kabiliyetini anlamış ve kendisine evinde musıki meşkine başlamıştır. Dede Efendi, ilkokuldan sonra 7 yıl, hem Uncu-zade'den musıki öğrenmiş, hem de bu müddet içinde, hocasının aracılığı ile başdefterdarlığın (maliye bakanlığı) baş muhasebe kalemine katip muavini olarak devam etmiştir. Musıki eğitimine ve Devlet işlerinde ilerlemeye devam eden Dede Efendi, Yılmaz Öztuna'nın ifade ettiğine göre;

Haftada iki gün (pazartesi ve perşembe) Yenikapı Mevlevihanesinde devama başlamış ve Şeyh Ali Nutki Dede'nin derslerine girmiştir. Nutki Dede'nin el yazısıyla elimizde mevcut "Defter-i Dervişan'a" nazaran İsmail, 3 Haziran 1798'de Mevlevi Çilesine başlamış, 29 Temmuz 1798'de Sema Meşkini bitirmiş ve 27 Mart 1799'da Çilesini tamamlayarak "Dede" ünvanına hak kazanmıştır. Ve bu tarihte 21 yaşında bulunuyordu. (Öztuna,1969:302)

2.2.1. Müzik Eğitimi

Hammamizade İsmail Dede Efendi dönemin önemli devlet adamları ve önemli tarikat ehli ileri gelenlerinin yanında eğitimine devam etmiştir. Müzik yeteneği öne çıkmış ve ünü tüm payitahta yayılmaya başlamıştır. Şeyh Ali Nutki Dede, Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin yeteneğinden ve bu hızlı ilerleyişinden etkilenmiş ve şu meşhur sözü söylemiştir; "Oğlum Musıki fenni sana bir mevhibe i ilahiye. Öyle görüyorum ki istikbalin en büyük üstadı olacaksın; cenab-ı hak feyzini müzded etsin..." (Yekta,2000:146)

Hammamizade İsmail Dede Efendi Mevlevihanedeki görevlerini icra etmeye devam etmiş. O dönemde Yenikapı Mevlevihanesi'nde Ali Nutki Dede ve kardeşi Nasır Abdülbaki Dede Mevlevi şeyhleri olmak ile beraber dönemin iyi iki müzisyen ve kuramcılarındandırlar. Nasır Abdülbaki Dede'nin kendi musıki nazariyatı araştırmaları ve kitapları mevcuttu ve Hammamizade İsmail Dede Efendi böyle bir çatı altında müzik çalışmalarına hız katmış ünü tüm İstanbul'da ve özellikle sarayda yayılmıştı.

Özcan'ın ifade ettiğine göre;

Türk Musıki tarihinin önde gelen ve 19. Yüzyılın da önemli musikişinasları arasında yer alan İsmail Dede hanendeliği, hocalığı özellikle bestekarlığı ile tanınmıştır. Düzenli olarak devam ettiği Yenikapı

Mevlevihanesi'nde Şeyh Ali Nutki Dede'nin dışında, kardeşi Abdülbaki Nasır Dede ile devrin ileri gelen musikişnaslarından da faydalanarak kendini yetiştiren İsmail Dede'nin ney üflemeği Abdülbaki Nasır Dede'den öğrendiği söylenir.

İlk bestelerini Sultan III.Selim zamanında vermeye başlamış ancak onun musiki hayatındaki en parlak dönemi Sultan II.Mahmud devri olmuştur. Bu dönemde 1824-1839 yılları arasında 7 Mevlevi Ayini besteleyerek musiki kariyerini ispat etmiştir. Batı müziği etkisinin gün geçtikçe arttığı Sultan Abdülmecid devrinde bu durumdan rahatsız olduğu ve rahatsızlığını talebesi Dellal-zade İsmail Efendi'ye *'Artık bu oyunun tadı kaçtı'* şeklinde ifade ettiği söylenir.(Özcan,2014:94)

Sultaniyegah ve Neveser gibi bir çok makam terkiib eden Hammamizade İsmail Dede Efendi bu makamlarda bir çok eserler vermiştir, toplamda günümüze yüzlerce eser ve 11 adet Mevlevi Ayini gelmiştir. Bu da Dede Efendi'nin sağlam bir müzisyen olduğunun en büyük kanıtı olarak görülebilir. Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin bu yeteneğinin yayılmasının en uç noktası sultan III.Selim Han olmuştur. Dede'nin çilesi zamanında bestelediği 'Zülfüdedir Benim Bahtı Siyahım' adlı eseri yayılmış sarayda fasıl heyeti tarafından icra edilmiştir ve Sultan Dede Efendi'yi şeyhi Ali Nutki Dede'den huzuruna çıkması için çağırtmıştır.

Öztuna'nın ifade ettiğine göre;

Bu olay 1798 yılının son aylarına veya 1799'un ilk aylarına tesadüf eder. Bu tarihte Sultan III.Selim , 10 yıldan beri amcası I.Abdülhamid'in yerine Osmanlı tahtında oturuyordu. Himaye etmek niyetinde olduğu İsmail'den 16 yaş büyüktü ve 37 yaşındaydı. III.Selim , musahiblerinden birini Ali Nutki Dede'ye göndererek Derviş İsmail'i çağırtdı.(Öztuna,1969:303)

Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin çağırılması akabinde Salgara göre;

Bunun üzerine şeyh; -Emr-i şahaneleri baş üstüne. Ancak kendisi çilededir. Tarikimizin usülü icabınca gece dışarıda kalmaz. Akşam ezanından evvel dergaha iade edilsin, diyerek Dede Efendi'ye izin verdi. Musahib, Dede'yi alarak saraya götürdü. III.Selim bestekarı huzuruna kabul etti. Buselik şarkısını okuttu, dikkatlice dinledi daha sonra iltifatlar etti ve ihsanlarda bulunarak dergaha geri gönderdi.(Salgar,1995:16)

Hammamizade İsmail Dede Efendi saraya kabul edilir ve hem sarayda hem de Yenikapı Mevlevihanesi'nde Müzik ve Tekke eğitimlerine devam eder. Çilesini tamamlayınca, Yenikapı Mevlevihanesi'nde hücre sahibi olur ve musiki meşkine başlar.

(Öztuna,1969)'Ey çeşm-i ahu'' diye başlayan Hicaz Nakış bestesi şöhretini arttırır. Bu eserini de Sultan III.Selim'in huzurunda okuyan Dede, tekrar iltifat ve ihsanlara mashar olan Dede Efendi haftada bir iki defa saray fasıllarına hanende olarak katılması için izin alır. Dede Efendi saraya ve sultana karşı olan memnuniyetini şu sözlerle ifade etmiştir. Müştak-i Cemalin'' diye başlayan;

'Müştak-ı cemalin gece gündüz dil-i şeyda

Etti nıgeh-i atıfetin bendeni ihya

Mesrur ede hak zat-ı kerem-karını daim

Ed'iyye-i hayrın dil-ü canımda hüveyda."

Suznak Beste'si ile padişaha şükranlarını bildirdi.(303)

Saraydaki ve Yenikapı Mevlevihanesi'nde ki müzik çalışmalarına devam eden Hammamizade İsmail Dede Efendi, 1802 yılında Nazlıfer Hanım ile evlendi. Bu evlilikten olan oğlu Salih'i kaybetti ve bu kaybın üzerine Yılmaz Öztuna'nın ifade ettiğine göre; *"Bir gonca femin yaresi vardır ciğerimde"* adlı eserini bestelemiştir.

"Bir gonca femin yaresi vardır ciğerimde

Ateş dökülürse yeridir ah-ı serimde

Her lahza hayali duruyor didelerimde

Takdire ne çare bu da varmış kaderimde."

Bu kayıp üzerine İsmail Dede sıkıntılı bir döneme girmiş ve ilk başta 1804 Ağustosunda Şeyhi Ali Nutki Dede 42 yaşında öldü. 29 Mayıs 1807'de Saadeddin Nüzhet Ergun'un *"Dede'nin gelişmesinde en büyük müessir"* dediği III.Selim tahttan indirilmiş, 27 Temmuz 1808'de Şehit edilmiştir.(Öztuna, 1969:303)

Devam eden süreçte saraydan uzak kalan Dede tahta Sultan II.Mahmud'un geçmesi ile saraya yeniden gelmiştir. Salgar'ın ifade ettiğine göre:

1812 yılında padişah'tan "musahib-i şehriyari" ünvanını aldı. Daha sonraki yıllarda da sarayın müezzinbaşılığına getirildi. Dede Efendi, II.Mahmud'un saltanatı süresince, zamanın en büyük bestekarı olarak kabul edildi ve ünü hiçbir bestekara nasib olmayacak derecede arttı. Herkesin , eserlerini aradığı, dinlerken zevk aldığı bir bestekar oldu; gönüllerde taht kurmuştu. Bir taraftanda, Enderun'da ve Mevlevihane'de çalışmalarını çeşitli yönlerde sürdürüyordu.(Salgar, 2010:19)

Sarayın yanı sıra Yenikapı Mevlevihanesi'nde ve Beşiktaş Mevlevihanesi'nde uzun yıllar devam eden Dede Efendi Türk Musikisi tarihinin önde gelen müzisyenlerinden olmuş yaşamı boyunca Türk Musikisinin ayin, durak, tevşih, savt, ilahi, peşrev, saz semaisi, kar, karçe, kar-ı natık, murabba, semai, şarkı, türkü, köçekçe gibi dini ve dindışı sahalarda hemen her formunda eserler vermiştir.

Mesud Cemil, Dede Efendi'yi şu şekilde yorumlamıştır:

III. Selim'in yenileşme isteklerini takip eden Tanzimat devrinin, Garp Mûsikisi ile temas eden bestekârlardan hem an'aneye bağlı, hem de yeni temayülü iyi duymuş olanların başında gelir. O zamanlar saraya yeni gelen İtalyan mûsikîşinasları ile Batı'dan esen sanat esintilerine kulağını tıkamamış, bu etki ile "Kâr-ı Nev" ve "Yine bir Gülnihal" güfteli eserleri bestelemiştir. Buna göre Dede'nin iki mühim cephesi vardır: Biri Klasik Mekteb'i kudretle devam ettiren, birisi de yeni ve Garp'ten gelen havayı zamanın şartları içinde yadırgamadan teneffüs eden Dede.(Kılınçarslan, 2006: 45)

Ruşen Ferit Kam ise şunları söylemiştir:

Klâsik sanatı büyük bir kudret ve selâhiyetle devam ettirenlerin başındadır. Harikulâde bir istidal, feyizli bir ilhamın coşkunuğu ile vücûde getirmiş olduğu Mevlevî ayinlerinden ilâhiye, kâr'dan şarkıya kadar dinî ve dindışı besteleri, nevilerinin her bakımdan en güzelleri, en mükemmellerindendir. Eserlerindeki renkler, onun sanatkârlığından süzülerek klâsik bestelerimize aksetmiş olan bu renkler, Dede'nin sanat dehâsının en parlak ışıklarıdır.(Kılınçarslan, 2006:45)

Uzun yıllar süren saray yaşamının ardından Hammamizade İsmail Dede Efendi, Sultan Abdülmecid'den Hacca gitmek için izin alır, yanında iki çok değerli öğrencisi Mutaf-zade Ahmet Efendi ve Dellal-zade İsmail Efendi olmak üzere yola çıkar.

Yolda iken, unutulmağa yüz tutmuş olan Nayi Osman Dede'nin ünlü 'Miraciye'sini bu iki öğrencisine geçti. Mukaddes topraklarda bulunmak ve bilhassa Kabe'yi ziyaret anı Dedeyi çok etkiledi. Tavaf esnasında gözyaşlarını tutamadı. Yaşadığı ortamı ve duygularını ifade eden, Yunus Emre'nin;

“Yürük değirmenler gibi dönerler

Elele vermiş hakka giderler

Gönül Kabesini tavaf ederler

Muhammedin kusu çalınır burda

Ol sultanım demi sürülür burda”

İlahisini, Şehnaz makamında ve evsat usulünde besteledi. İki öğrencisi hemen tavaf sonrası bu ilahiye öğrendiler. Dedenin son eseri olan bu ilahi, daha sonra çeşitli tarikatlarda okunan ve çok sevilen bir ilahi oldu. (Salgar, 1995:28)

Mekke’de Hac vazifesini tamamlayan Dede Efendi, geri dönüş hazırlıkları içerisindeyken çıkan kolera salgınına yakalanır ve bir süre sonra Mina’da hayatını kaybeder. Bu olay Salgar’ın ifade ettiğine göre şu şekilde gerçekleşmiştir;

1849 yılında Mekke’de kolera salgını zuhur etti. Bu hastalık yüzünden birçok kişi hayatını kaybetti. Dede Efendi de Mekke’ye geldiği günlerde bu hastalığa yakalandığından, tavaf esnasında oldukça rahatsızdı. Hac görevi tamamlandıktan sonra, İstanbul’a dönmek üzere yola çıktı, fakat Mina’da çok ağırlaştı ve sabaha karşı bu iki öğrencisinin yanında olduğu halde, Hakkın rahmetine kavuştu. Büyük bir cemaatle Mekke’de Hz. Hatice’nin ayak ucuna, 29 Kasım 1846’da defnedildi.(Salgar, 1995:28)

Salgar Dede Efendi’nin ölümü üzerine şu ifadeleri kullanmıştır;

Hammamizade İsmail Dede Efendi, Kurban Bayramının birinci günü dünyaya geldi ve bir Kurban Bayramının birinci günü öldü. Haber İstanbul’a öğrencileri tarafından getirilince, Dede’yi tanıyan her kesimden insan çok üzüldü.(Salgar, 1995:28)

Dede Efendi'nin ölümü için yakın dostu ve dönemin güçlü şairlerinden Müşir Kazım Paşa şu tarihi düşmüş;

‘‘Hazret-i Farabi-i sani müezzinbaşı kim

Zatuna olmuşdu ilm-i musiki ihsan-ı Hak

Aşınayi her makam etmişti kalb-ı aghin

Saye-i Mollada lutf-u himmet-i merdan Hak

Pertev-i şems-i hakkıykatten kılıp kesb-i kemal

Zerre-i naçiz-iken, oldu meh-i taban-ı Hak

Fehm-olur bundan makam-i kurba aheng- ettiği

Hacc-edip Mina 'da oldu vasıl-i gufran-ı Hak

Çar tekbirin çekip Kazım dedi tarihini

Kebş-i canın kıldı İsmail Dede kurban-ı Hak’’(1262)

(Salgar, 1995:28)

Çıpan ve Tanrıkorur ise ölümü üzerine şu ifadeleri kullanmıştır;

İlk eserinde “baht-ı siyâh”ını sevgilinin zülfüne takan, sonra “âhû gözlü” ye seslenip “hicr ile kendisini tenhâlara saldığımı” söyleyen güfteyi besteleyen; “Müşâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ” mısırâyıyla başlayan besteye Sultan III. Selîm’e şükran duygularını ifade eden “Kasr-ı cennet havz-ı kevser âb-ı hay” güfteli Kârıyla Serdâb kasrının güzelliklerini anlatan; son dönemlerine yetiştiği Şeyh Gâlib’in, ruhundaki dalgalanmaları aksettirdiği “Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü / Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düştü” matlaıyla başlayan gazelini hemen aynı ruh hâli ve güzelliğiyle Mâhûr makamında besteleyen; çok sevdiği şeyhi Ali Nutkî Dede’nin ardından üç yaşındaki oğlu Salih’i kaybetmenin ruhunda kopardığı fırtınaları ve hissettiği teessürü, güftesi de kendisine âit “Bir gonca femin yâresi vardır ciğerimde / Âteş dökülürse yeridir âh-ı serimde / Her lahza hayâli duruyor dîdelerimde / Takdîre ne çâre bu da varmış kaderimde” Beyâtî eseriyle dile getiren Dede Efendi, birkaç eserinde Farsça güfte kullanmış; aruzla yazılmış şiirler dışında heceyle yazılmış “Bir güzel aldattı beni”, “Karşıdan yâr güle güle”, “Nesin sen a güzel nesin” gibi oldukça sade güftelere de yer vermiş; Hac farîzasını yerine getirirken, tavaf esnâsında yaşadığı sonsuz coşku ve huzûru, Yûnus Emre’nin: “Yürük değirmenler gibi dönerler” mısırâyıyla başlayan şiirini gözyaşları içinde Şehnâz makamında bestelediği mükemmel ilâhîyle dile getirmiş; bu eseri ile san’atına, bir anlamda da hayatına son ve en anlamlı noktayı koymuştur.(Çıpan, 2002: 241-242)

Sonuç olarak Hammamizade İsmail Dede Efendi yaşadığı yüzyıl içerisinde ve günümüze kadar olan süreçte döneminin ve günümüzün en büyük bestekarı olmuştur.

Yılmaz Öztuna'nın ifade ettiğine göre Dede Efendi;

Bestekar olarak büyük bir dâhidir. Zayıf eseri görülmemiştir. Orta derecede olanlar az çoğu iyi ve pek iyi eserlerdir. Bir çoğu Türk Musikisinin şah eserleri arasına girmiştir. Dede'nin Şöhreti, günümüze kadar muazzam ve ölümsüz olmuş, Türk milletinin derin saygı ve sevgisini kazanmıştır.(Öztuna, 1969:304)

“Bıraktıkları ise 300 civarında eser, pek çok ünlü talebe, Mînâ'da küçük bir mezar ve çok büyük bir şöhret.” (Tanrıkorur, 1998:311)

2.3. ESERLERİ

Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin Elimizdeki 268 eser şu şekilde sınıflandırılabilir;

50 dini ve 218 din dışı.

50 dini eser şunlardır :

6 Ayin, 1 Savt, 3 Tevşih, 3 Durak, 33 İlahi ve 3 Peşrev, 1 Saz Semaisi.

218 din dışı sözlü eseri şunlardır :

109 Şarkı, 9 Köçekçe, 1 Kar-ı Natık, 5 Kar, 1 Karçe, 44 Beste, 49 Semaidir.

2.3.1. Dini Eserleri

1. Saba Mevlevi Ayini

(18. II. 1824, ilk mukabele tarihi.)

2. Neva Mevlevi Ayini

(17. IV. 1824)

3. Bestenigar Mevlevi Ayini

(1832, Sabanın ikinci selam'ını burada kullanmıştır.)

4. Saba – Buselik Mevlevi Ayini

(14. XI. 1833, son 3 selamı Neva ile müşterek.)

5. Hüzam Mevlevi Ayini

(1834'ün ilk ayları.)

6. Ferahfeza Mevlevi Ayini

(3. IV. 1839.)

7. Bestenigar Mevlevi Ayini

8. Hicaz Mevlevi Ayini

9. Hüseyini Mevlevi Ayini

10. Şevkutarab Peşrevleri

(Hepsi devri kebir usülü ve Mevlevi ayinleri için yazılmış dini peşrevler.)

11. Ferahnak Savt

(Durman yanalım ateş-i aşka, Gülşenizade hayali.)

12. Bestenigar Düyek Tevşih

(Ya rahmeten li'l-Hakk, ya Resul.)

13. Hisar Nim Evsat Tevşih

(Ey risalet bustanında hıraman serv-kad.)

14. Hüseyini Yürük Semai Tevşih

(Nur-i Fahr-i A'lem'e bir zerre.)

15. Nişabur Durak

16. Nühüft Durak

17. Suz-i Dil Durak

18. Muhayyer Nim Evsat

(Deldi bağrım bübl-i bi-çare nalanım senin, Seyfullah.)

19. Muhayyer Düyek

(Ya rabbi, aşkın ver bana, Seyfullah.)

20. Muhayyer Düyek

(Ya rabbi, nurun hakkı çün, Seyfullah.)

21. Muhayyer Düyek

(Düşeli bu aşkın canım evine, Eşrefoğlu.)

22. Muhayyer Düyek

(Ey derde derman istiyen, yetmez mi derd derman sana?, Niyazi.)

23. Muhayyer Düyek

(Toprakda yatacak teni.)

24. Bestenigar Düyek

(A sultanım sen var iken, Yunus.)

25. Bestenigar Düyek

(Olmayıcak senden ata, kul neylesin, Ya Rabbena?, Hüdayi.)

26. Bestenigar Düyek

(Ya ilahi cümle sensin, cümle sen, Seyfullah.)

27. Hüzzam Muhammes

(Eya alemlerin şahı, tecelli kıl, teselli kıl, Merkez Efendi. Uzzaldende bestelenmiştir.)

28. Hüzzam Devr-i Revan

(Ey sufi-i ehl-i safa, ez-can be-ku Allah hu, Mevlana.)

29. Hüzzam Düyek

(Bağrımdaki biter başlar , Seyfullah.)

30. Şehnaz Evsat

(Yürük değirmenler gibi dönerler, Yunus, Muhammes, son eseri 28. XI. 1846.)

31. Şehnaz Düyek

(Beni bu nefsim eyledi hayran, Seyfullah.)

32. Şehnaz Düyek

(Kerim allah, Rabbim allah.)

33. Arazbar Düyek

(Ben yürürüm yane yane, Yunus.)

34. Arazbar Düyek

(Ey aşık-ı Dildade, Sezai.)

35. Suz-i Dil Düyek

(Ey derde derman dermanım Allah.)

36. Suz-i Dil Düyek

(Ey gönüş guş eyle gel aşıkların güftarını, Niyazi.)

37. Bayati Düyek

(Yandıklarım şam-u seher, Seyfullah.)

38. Dügah Düyek

(Gel ey salih, diyem bir söz ki hakdır, Sünbül Sinan.)

39. Evc Düyek

(Benim mecnun sıfat Leylası aşkın, İbrahim Gülşeni.)

40. Ferahfeza Düyek

(Şuride ve şeyda kılan, Yunus, I. 1834.)

41. Hicaz Düyek

42. Irak Düyek

(Aşkınla yandır sultanım allah, Zekai.)

43. Isfahan Düyek

(Yandım yakıldım ben nam-ı aşka.)

44. Muhayyer Sünbüle Düyek

45. Nühüft Düyek

(Ya ilahi canımın cananısın.)

46. Rahatül Ervah Ağır Çenber

(Benim mecnun sıfat Leylası aşkın, İbrahim Gülşeni, Evc'ten de bestelenmiştir.)

47. Rast Düyek

(Bilirsin, bende senin allahım.)

48. Segah Düyek

(Yürük değirmenler gibi dönerler, Yunus, Şehnazdan da bestelemiştir.)

49. Süznak Düyek

(Ben bilmez idim, gizli, ayan, hep sen imişsin, Nev-i.)

50. Uzzal Düyek

(Eya alemlerin şahı, tecelli kıl, teselli kıl, Merkez Efendi, Hüzzamdan da bestelenmiştir.)

2.3.2. Din Dışı Eserleri

Rast Makamında :

51. Kar-ı Natık

(Senin semai, 24 makam Rast getirip fend ile seyretti hümayı.)

52. Kar-ı Nev

(Ağır düyek, Gözümde daim hayali canan)

53. Ağır Düyek

(Öpsem doyunca, 9'lu)

54. Ağır Düyek

(Üftadenim ey bi vefa.)

55. Düyek

(Mahmur güzel, gayet güzel.)

56. Düyek

(Yine ahlar etti peyda.)

57. Sofyan

(Bu hüsn ile sen dil rüba, müseddes, 2kit'a.)

58. Sofyan

(Dil bir güzele meyl etti hele.)

59. Aksak

(Sevdigönlüm bir dilberi, muhammes, 2 kıt'a.)

60. Yürük Aksak

(Gördükçe ben ey meh-cemal, muhammes, 2 kıt'a.)

61. Semai

(Yine bir gül nihâl aldı bu gönlümü.)

62. Yürük Semai

(Yüzündür cihanı münevver eden.)

Hicaz Makamında :

63. I. Zencir Beste

(Olmahtabı aceb gösterir mi bana felek?)

64. II. Ağır Düyek Nakış Beste

(Ey çeşmi ahu, hicr ile tenhalara saldın beni, Riyazi, 2. Eseri 1794.)

65. Nakış Yürük Semai

(Yine neşeyi muhabbet dil-ü canım etti şeyda.)

66. Ağır Düyek

(Ben bilemedim bana ne oldu.)

67. Ağır Düyek

(Çokdur gönülde dağ-i melalim, müseddes.)

68. Ağır Düyek

(Seyr-i gülşen edelim ey şive-kar.)

69. Aksak

(Yine noldu sana nevres fidanım.)

70. Yürük Aksak

(Mah yüzüne aşıkım.)

71. Yürük Aksak

(Yine yeşillendi dağlar çemeni.)

72. Yürük Aksak Köçekçe

(Baharın zamanı geldi a canım, muhammes, 2. Kit'a.)

Beyati Makamında :

73. Ağır Hafif Beste

(Bir gonca femin yaresi vardır ciğerimde, 1805, mersiye.)

74. Ağır Aksak Semai

(Ağlatma beni, incitme aman.)

75. Ağır Aksak

(Nice bir aşkınla feryad edeyim?)

76. Aksak

(Gel derim gelmez yanıma.)

77. Yürük Aksak

(Karşıdan yar güle güle, muhammes, 2kıt'a.)

78. Yürük Aksak

(Müptelayım, ey gül-i rana sana.)

79. Düyek

(Bir bi bedel şuh-i cihan, muhammes, 2 kıt'a.)

80. Düyek

(Her dem edip meyli cefa, 2 kıt'a.)

Bestenigar Makamında :

81. I. Zencir Beste

(Erişti mevsim-i gül, seyri gülistan edelim.)

82. II.Zencir Beste

(Meşam-ı hatıra buyi güli safa bulagör, Acem-Aşirandan da
bestelemiştir.)

83. Ağır Aksak Semai

(Men bende şodem, bende şodem, bende şodem.)

84. Nakış Yürük Semai

(Kurban-ı tü, zülf-i anber efsan-ı tü, terennüm ile başlar.)

85. Lenk Fahte Nakış Beste

(Dil oldu şimdi meftun bir afeti zamana.)

86. Curcuna Şarkı

(Ben seni sevdim seveli kaynayıp coşdum, muhammes)

87. Yürük Aksak Şarkı

(Pek naziktir ince belin, müsemmen, 2 kıt'a.)

Ferahfeza Makamında :

88. Muhammes Kar-ı Kasr-ı Cennet

(Kasr-ı Cennet, havz-ı kevser, ab-ı hayy, kendisinin II.Mahmuda
mehdiye.)

89. Firengi Fer'i II. Beste

(Ey kaşı keman, tir-i müjen canıma geçdi, Salahi.)

90. Nakış Sengin Semai

(Bir dilber-i nadide, bir kaamei müstesna, ilk mısra mükerrer.)

91. Yürük Semai

(Bu gece ben yine bülbülleri hamuş ettim, mısralar mükerrer.)

92. Ağır Aksak Şarkı

(El benim çün seni sarmış biliyor.)

93. Semai Şarkı

(Bir verd-i rana ettim temaşa, müseddes.)

94. Semai Şarkı

(Bülbül-i hoş neva.)

Hicaz Buselik Makamında :

95. Devr-i Kebir Peşrev

96. Saz Semaisi

97. Ağır Remel I. Beste

(Bülbül gibiferyadu figanım seheridir.)

98. Lenk Fahte II. Beste

(Cana beni aşkın ile ferzane eden sensin.)

99. Ağır Aksak Semai

(Bir afetin aşkıyla gönül, eyledi ülfet.)

100. Nakış Yürük Semai

(Açıl, açıl gel efendim cihan bahar olsun.)

101. Devr-i Hindi Şarkı

(Ey mürüvvet madeni kani kerem, medhiye.)

Hüzzam Makamında :

102. Zencir Beste

(Gören fütade olur hüsn-i bi bahanesine.)

103. Nakış Yürük Semai

(Reh-i aşkınla edip kaddimi kütah gönül, mısralar mükerrer.)

104. Ağır Düyek

(Derdimin dermanı sensin, ey peri)

105. Ağır Düyek

(Halimi bir kerre takrir eylesem sultanıma.)

106. Türk Aksağı

(Bir nev civanın hüsn-i cemali, muhammes.)

107. Yürük Aksak

(Bir güzel aldattı beni, müsebba.)

108. Yürük Aksak

(Ey gül-i bağ-ı eda, müseddes.)

Neva Makamında :

109. I. Zencir Beste

(Piyalelerki o ruhsarı ale dur götürür.)

110. II. Muhammes Beste

(Zeyn eden bağ-i cihani gül müdür.)

111. Aksak Semai

(Hayli demdir bir gül-i ruhsara oldum mübtela.)

112. Nakış Aksak Semai

(Ey gonca-i bağ-i cihan, v'ey ziynet-i destar-ı can.)

113. Yürük Semai

(Ey gonca dehen, ah-ı seherden hazer eyle.)

114. Ağır Aksak Şarkı

(Gülzara salın, mevsimidir geşt-ü gúzarın, Nedim.)

115. Aksak şarkı

(Müşkül oldu suzişimi etmek nihan.)

Saba Makamında :

116. Muhammes Nakış Beste

(Sünbúli sünbúli siyes canem.)

117. Yürük Semai

(Gu etti nayı, nalelerim, ağaaza başladı.)

118. Ağır Düyek şarkı

(Guş eyle gel búlbúlleri.)

119. Aksak şarkı

(Küçücükten bir yar sevdim ezeli, Muhammes.)

120. Yürük Aksak şarkı

(Gel güzelim gülistan göregül 2 kıt'a.)

121. Yürük Aksak Köçekçe

(Bana gayrı karışma, müseddes 2 kıt'a.)

Şehnaz Makamında :

122. Zencir I. Beste

(Açıldı lalei zarım, ciğerde dağı derun.)

123. Muhammes II. Beste

(Ne dehendir bu, kaküldür bu.)

124. Nakış Yürük Semai

(Sevdi bu gönül seni, yaman eylemedi, terennümlebaşlar.)

125. Ağır Düyek

(Sana ey canımın canı efendim.)

126. Yürük Aksak

(Gönül durmaz, su gibi çağlar, muhammes, 2 kıt'a.)

127. Yürük Aksak

(Ey verdi rana şuhı melek-veş, 2 kıt'a.)

Arazbar Makamında :

128. I. Remel B.

(Serhoş olurum lali lebi yar görünse.)

129. II. Muhammes Beste

(Ol peri-veş kim, Melahat mümkünün sultanıdır.)

130. Ağır Aksak Semai

(Vad etmiş idin ey güli ter vakti şitada.)

131. Nakış Yürük Semai

(Derdim bana kar eyledi, dermana el ermez.)

132. Yürük Aksak Şarkı

(Yine bahar çayır, çemen üstüne, 2 kıt'a.)

Buselik Makamında :

133. Ağır Hafif Kar-ı Şahi

(Sur-i Şahi eyledi alemler tay. Kendisinin, medhiye, V. 1834.)

134. Remel Beste

(Olduk yine bu şevk ile mesrur-i meserret. Kendisinin, medhiye, V. 1834.)

135. Yürük Semai

(Dehr olmada bu sur ile mamuri meserret, kendisinin, medhiye, V. 1834.)

136. Ağır Aksak Semai Şarkı

(Zülfüdedir beim bahtı siyahım, İzzet Molla, ilk eseri, 1794.)

137. Yürük Aksak Şarkı

(Eda ile verişlerin müsemmen, 2 kıt'a.)

Evc Makamında :

138. Ağır Aksak Semai

(Ebrularının zahmı nihandır ciğerime. II.Mahmud = Adli, muhammes.)

139. Ağır Aksak

(Suz-i firkat sinemi dağlar benim.)

140. Evfer

(Geçen hafta kayıkla ben geçerken.)

141. Yürük Aksak

(Söyleyin ol nevcivan, 3 kıt'a)

142. Curcuna

(Sevdim bir gonca-i rana, muhammes, 2 kıt'a)

Ferahnak Makamı :

143. Zencir II. Beste

(Figaan eder yine bülbül, bahar görmüştür.)

144. Nakış Ağır Aksak Semai

(Dil-i bi-çareyi mecruh eden tiğ-i nigahındır, değişmeli.)

145. Ağır Düyek

(Senin n ey hi huban.)

146. Düyek

(Beğendim seni geçmem asla ben.)

147. Yürük Aksak

(Ben mübtela olsam sana. 2 kıt'a.)

Gülizar Makamı :

148. Ağır Aksak arkı

(Reha bulmadım zülfün telinden.)

149. Yürük Aksak Köçekçe

(Bi vefa bir em-i bi-dad.)

150. Yürük Aksak Köçekçe

(Nazlı nazlı sekip gider o güzel ceylan.)

151. Yürük Aksak Köçekçe

(Sular gibi çağladığım 2 kıt'a.)

152. Yürük Aksak Köçekçe

(Sular gibi çağlarım ben.)

Hisar-Buselik Makamı :

153. Yürük Devr-i Revan Karçe

(Ruy-i tü cam-ı tarabı gül-gun bad.)

154. Muhammes beste

(Her sözün, uşşaka ihsan her kelamın lütf-i tam.)

155. Sengin Semai

(Ey humay-i padşahi ber-ser-i balay-ı tü medhiye.)

156. Nakış Yürük Semai

(Yine bezm-i ıyş-ı vuslat bi karara düştü.)

157. Ağır Aksak Şarkı

(Vuslata nail etse ger felek.)

Irak Makamı :

158. I. Remel Beste

(Bir ah ile ol gonca fame halin ıyan et.)

159. Devr-i Kebir II. Beste

(Her zaman piş-i nigahımda hüveydasın sen.)

160. Aksak Semai

(Nice bir ağlayayım aşk ile her gah meded.)

161. Nakış Yürük Semai

(Hasretle tamam nale döndüm sensiz.)

162. Düyek Şarkı

(Hüsün gibi ey bi vefa, 2 kıt'a.)

Mahur Makamı :

163. II. Hafif Beste

(Ey gonca dehen har-ı elem canıma geçdi, değişmeli.)

164. Nakış Yürük Semai

(Yine zevrak-i derunum kırılıp kenara düştü, Şeyh Galip.)

165. Aksak

(Sana layık mı ey gül-ten, çevirdin rüyunu benden. 2 kıt'a 2 mısra.)

166. Sofyan

(Bir gonca fem etti zuhur.)

167. Düyek

(Gördm bugün cananı dil, müseddes.)

Saba-Buselik Makamı : (Kendi Terkibi)

168. Ağır Çenber I. Beste

(Yar ile ateş mekan olsam da, gülşendir bana.)

169. Zencir II. Beste

(O nahl-i bağ-ı letafet, aman aman geliyor.)

170. Ağır Sengin Semai

(Ren-i ruh-ı gülzarı tebah eyledi bülbül.)

171. Nakış Yürük Semai

(Göz gördü, gönül sevdi seni, ey yüzü mahım, Nahifi. Terennümle başlar.)

172. Düyek Şarkı

(Sahbayı doldur sakıya, 2 kıt'a.)

Uşşak Makamı :

173. Ağır Darb-ı Fetih Beste (Bazı yerlerde huzi.)

(Dil nale eder, bülbül-i şeyda revişinde)

174. Ağır Aksak Semai Şarkı

(Pür ateşim a.tırma sakın ağzımı zinhar, Leyla.)

175. Ağır Devri Hindi Şarkı

(Döküp kaküllerin ruhsara karşı.)

176. Aksak Şarkı

(Aman felek, ömrüm felek, muhammes.)

177. Yürük Aksak Şarkı

(Ağlatırlar Güldürürler, 2 kıt'a.)

Acem-Aşiran Makamı :

178. Zencir Beste

(Meşam-ı atıra buy-i gül-i safa bulagör, Bestenigardan da
bestelenmiştir.)

179. Ağır Sengin Semai

(Ey lebleri gonca, yüzü gül, serv-i bülendim.)

180. Nakış Yürük Semai

(Ne hevayi bağ-i sazeta, ne kenar-i kişt-i mara.)

181. Türk Aksağı şarkı

(Lutf et, meded.)

Evcara Makamı :

182. Devr-i Revan şarkı

(Bir letafetli hava kim, bu şeb ey sen meh-lika, muhammes)

183. Orta Aksak

(Bülbül asa ruz-u ře karım neva.)

184. Yürük Aksak

(Gel ey güzeller serveri, müseddes, 2 kıt'a.)

185. Yürük Aksak

(Hüsnüne mail gönlüm ezelden, 2 kıt'a.)

Evc-Buselik Makamı :

186. Çenber I. Beste

(Ağlar inler payine yüzler sürer gönlüm.)

187. Muhammes II. Beste

(Ayb eder hal-i aşüfte samanım gören.)

188. Sengin Semai

(Koy açılalım, bilsin her razımı cananım.)

189. Nakış Yürük semai

(Sakıya mest-i müdam eylesen olmazmı beni)

Karcığar Makamı :

190. Aksak Şarkı

(Gel, açıl, gül, aslı ne durduğunun.)

191. Yürük Aksak Köçekçe

(Benliyi aldım kaçaktan.)

192. Yürük Aksak Köçekçe

(Gel derim gelmez yanıma müsebba, 2 kıt'a.)

193. Yürük Aksak Köçekçe

(Girdi gönül aşk yoluna. 9 lu 2 kıt'a.)

Rast-ı Cedid Makamı :

194. Hafif Kar

(Işk-1 tü nihâl-i hayret amed, Mahmud Efendi ile müşterek.)

195. Çenber Beste

(Navek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hun eder.)

196. Sengin Semai

(Ba tü yek dem baht-1 bed hem dem nemi sazed mira.)

197. Yürük Semai

(Oynar Yürek terenm-i çengü çegaaneden.)

Sultani-Yegah Makamı : (Kendi Terkibi)

198. Zencir I. Beste

(Misalini ne zemin ü zaman görmüştür)

199. Hafif II. Beste

(Can-u dilimiz, lütf i şehenşah ile ma'mur.)

200. Aksak Semai

(Nihan ettim seni ey meh pare canımsın.)

201. Nakış Yürük Semai

(şad eyledi can-ü dilimi şah-1 cihanım.)

Şehnaz-Buselik Makamı :

202. Lenk Fahte Nakış I. Beste

(Mushaf demek hatadır, ol levha-i cemale, Fuzuli.)

203. Lenk Fahte Nakış II. Beste

(Nev-ruza erdin ey gönül.)

204. Düyek Şarkı

(Ben mübdela oldum sana, 2 kıt'a.)

205. Yürük Aksak Şarkı

(Seyr edenler hüsn-ü anın, 2 kıt'a.)

Şevk-Efza Makamı :

206. Ağır Çenber I. Beste

(Ermesin el o şehin şevket-i valalarına, medhiye)

207. Nakış Yürük Semai

(Ser-i zülf-i anberini yüzüne nikaab edersin.)

208. Sofyan Şarkı

(Sur-i adlinle cihan oldu şeha, 2 kıt'a medhiye, suriye.)

209. Yürük Semai Şarkı

(Oldu gönül fütade, 3 kıt'a.)

Beyati-Araban Makamı :

210. Curcuna Şarkı

(Sevdim seni yosma fidan, müseddes.)

211. Yürük Aksak

(Aklın alır aşıkların, deli eyler, 2 kıt'a.)

212. Yürük Semai

(Canımı aşka salmışım , bahri cefaya dalmışım.)

Hisar Makamı :

213. Çenber

(Gönül ol gonca femin bülbüli aşüftesidir.)

214. Nakış Yürük Semai

(Hava güzel, yine gülşende gösteriş günüdür.)

215. Aksak Şarkı

(A canım kaanıma girdin.)

Isfahan Makamı :

216. Ağır Aksak Semai

(Ya rab kime feryad edeyim yârin elinden.)

217. Yürük Semai

(Ah eylediğim servi hıramanın içündür, Fuzuli.)

218. Orta Aksak Şarkı

(Aşık olanı sen yâre gönül, müseddes.)

Nühüft Makamı :

219. Ağır Aksak Semai Şarkı

(Bend oldu dil bir şuh i cihanda, 1844.)

220. Düyek Şarkı

(Ey serv-i naz-ı nevresim, muhammes, 2 kıt'a.)

221. Yürük Semai Şarkı

(Kasdı o şuhun dil-i azara mı?, muhammes.)

Pesendide Makamı :

222. Darb-ı Fetih Beste

(Her ne dem, aşkıyla deryalar gibi cuş olayım.)

223. Nakış Yürük Semai

(Ey afet i can ı aşık azar.)

224. Yürük Semai

(Ne gönül safaya mecbur, ne esir-i dilberdir.)

Suznak ve Zenguleli Suznak Makamı :

225. Darbeyn Beste

(Zenguleli: Müştaki cemalin gece gündüz dil i şeyda, 3. Eseri, medhiye.)

226. Nakış Aksak Semai

(Nesin sen a güzel nesin, huri mi, ya melek mi?)

227. Nakış Yürük Semai

(Cana firak-ı akın ile suznakinim.)

Tarz-ı Cedid Makamı :

228. Çenber Beste

(İltifatınla gönül şad olduğu demdir bu dem.)

229. Nakış Aksak Semai

(Ben bendesiyim, bendesiyim, bendesiyim.)

230. Nakış Yürük Semai

(Hak-i kadehim, cismimize ayn-ı ciladır.)

Beste-İsfahan Makamı :

231. Ağır Aksak Şarkı

(Bir bülbül i bağım ki, ne zir u ne benim var, muhammes.)

232. Curcuna Şarkı

(Gülistan i ruhun seyr etmiye uşşak uzanmışlar.)

Acem-Kürdi Makamı :

233. Muhammes Beste

(Ruzu şeb bu cihan içre eylemedikçe geşt-ü güzâr.)

234. Yürük Semai Şarkı

(Bir güzele bende gönül, 2 kıt'a.)

Neveser Makamı : (Kendi Tekibidir.)

235. Zencir I. Beste

(Nasıl eda bilir ol dilber-i fedayi görün.)

236. Nakış Yürük Semai

(Diyemem sine-i berrakı semender gibidir.)

Nişabur Makamı :

237. Nakış Yürük Semai

(Teşrifin ile alemi reşk-i irem eyle.)

238. Düyek Şarkı

(Biganelik ettin bana.)

Muhayyer Makamı :

239. Düyek Şarkı

(Ben sana aşık değilim.)

240. Yürük Semai Şarkı

(Sevdiceğim aşıkımı ağlatır, 2 kıt'a müseddes.)

Rehavi Makamı :

241. Muhammes Beste

(Ne edadır bu, ne kaküldür bu.9

242. Düyek Şarkı

(Ey bülend ahter, Şeh-i sahib kerem, medhiye.)

Segah-Maye Makamı :

243. Ağır Aksak Semai Şarkı

(Ser mest-i gamım bade i hun i ciğerimden, muhammes, değışmeli.)

244. Düyek Şarkı

(Firkatin halim perişan etti, gel.)

245. Uzzal Semai Şarkı

(Ey but i nev eda, olmuşum mübdela, vasıf, 2 mısra.)

246. Yürük Aksak Şarkı

(Şu karşıki dağda bir yeşil çadır, muhammes.)

Acem Makamı :

247. Aksak Semai

(Mecliste yine kaamet i canana sarılısam.)

Araban-Kürdi : (Kendi Terkibidir)

248. Hafif Kar

(Gonca i ikbal handid, vü dem-i devlet resid, medhiye.)

Çargah Makamı :

249. Ağır Aksak Şarkı

(Bak perime pür kuşayı itila.)

Dügah Makamı :

250. Ağır Aksak Şarkı

(Neyle zabtetssem dili divanemi.)

Evc-Maye Makamı :

251. Düyek Şarkı

(Bir gemim var, deryalarda paslanır, kıt'a.)

Gerdaniye Makamı :

252. Düyek Şarkı

(Bir dilberi sevip bilmezem noldum, muhammes.)

Hicaz-Aşiran Makamı :

253. Aksak Şarkı

(Kasdı o şuhun dil i azara mı ?, müsemmen, Nühüft makamında da bestelenmiştir.)

Hümayun Makamı :

254. Aksak Şarkı

(Tırmana tırmana çıktım yapılan, müsebba.)

255. Düyek Gülruh Peşrevi

Hüseyni-Aşiran Makamı :

256. Düyek Peşrevi

Maye Makamı :

257. Zencir Beste

(Olmamak zülfün esiri, dilbera, mümkün değil.)

Muhayyer-Buselik Makamı :

258. Hafif Beste

(Bir taraftan baht durmaz, durmadan yüz döndürür.)

Muhayyer-Sünbüle Makamı :

259. Yürük Semai

(Bağlandı gönül zülfane divaneliğinden.)

Müstear Makamı :

260. Yürük Aksak Şarkı

(Gönlümü bend etti ol mah, müseddes, 2 kıt'a.)

Nihavend-i Kebir Makamı :

261. Nakış Yürük Semai

(Rencide sakın olma niğah eylediğimden, müstezad.)

Nişaburek Makamı :

262. Nakış Aksak Semai

(Gahi ki eder turrası damanını çide, Enderuni Kemaleddin Ağa.)

Siphir Makamı :

263. Çenber Beste

(Gül yüzündür, andelibe ah ü efgan ettiren.)

Suz-i Dil Makamı :

264. Suz-i Dil Yürük Aksak Şarkı

(Cana gönül verdim sana. 2 kıt'a.)

Şedd-i Araban Makamı :

265. Şedd-i Araban Düyek Şarkı

(Gözümden gönlümden hayalin gitmez, muhammes. 2 kıt'a.)

Tahir Makamı :

266. Tahir Sofyan Şarkı

(Bir dilbere kul oldum, müseddes, 2 kıt'a.)

Tahir-Buselik Makamı :

267. Tahir Buselik Ağır Aksak Semai

(Söylen ol yâre benim çeşmimi pür-ab etmesin.)

Zengüle Makamı :

268. Zengüle Ağır Düyek Şarkı

(Aşkınla ben, ey nazenin, mecburunum, mecburunum.)

(Öztuna,1969:304-308.)

2.3.3. Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı Makamlar

Dede Efendi'nin eserlerini bestelemekte kullandığı 67 makam harf sırasına göre şöyledir:

Tablo 2. 1 Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı makamlar.

MAKAMLAR				
Acem	Eviç	Irak	Nişâbürek	Sûznâk
Acem-Aşîrân	Eviç-Bûselik	Isfahan	Nühüft	Şedd-i Araban
Acem-Kürdî	Eviç-Mâye	Karcığar	Pençgâh	Şehnâz
Araban-Bûselik	Ferahfezâ	Mahûr	Pesendîde	Şehnâz-Bûselik
Araban-Kürdî	Ferahnâk	Mâye	Rahat'ül-ervâh	Şevkefzâ
Arazbar	Gerdâniye	Muhayyer	Rast	Şevk u Tarâb
Beyâtî	Gülizâr	Muhayyer-Bûselik	Rast-ı Cedîd	Tahir
Beyâtî-Araban	Hicaz	Muhayyer-Sünbüle	Rehâvî	Tahir-Bûselik
Beste-Isfahan	Hicaz-Bûselik	Müstear	Sabâ	Tarz-ı Cedîd
Besteniğâr	Hisar	Nevâ	Sabâ-Bûselik	Uşşak
Bûselik	Hisar-Bûselik	Neveser	Segâh	Uzzâl
Çargâh	Hümayûn	Nihâvend-i Kebîr	Sipihr	
Dügâh	Hüseynî	Nikriz	Sultânî-Yegâh	
Evcârâ	Hüzzam	Nişâbûr	Sûzidil	

Tablo 2.1'e göre Dede Efendi'nin eserinde kullandığı makam sayısı 67'dir. Bu makamlardan Sultânî-Yegâh, Neveser, Sabâ-Bûselik, Hicaz-Bûselik ve "Araban-Kürdî" makamlarını kendisi terkîb etmiştir.

Oransay, Hammamizade İsmail Dede'nin kendi buluşu olan makamlar hakkında bilgi vermiştir; Belleten sayfa 37 XLVIII. (48. madde) de belirttiğine göre;

Dede efendi olarak bilinen bağdar(besteci) Hamamcıoğlu İsmail (1758-1864) Öğrencisi Haşim Bey'in bildirdiğine göre, Nev-eser ve Hicaz-buselik makamlarını ve Zekai Dede'nin bildirdiğine göre de Sultan II. Mahmut ya da Abdülmecid onuruna Sultan-i Yegah Makamını buldu. Ayrıca Araban-Kürdi ve Saba-buselik makamlarını da onun bulduğunu ileri sürerler. Ancak Rauf Yekta Hamamcıoğlu'nun yaşam betiminde bunların hiçbirini anmaz.(Oransay, 1990:37)

2.3.4. Dede Efendi'nin bestelediği eserlerin Formları

Dede Efendi'nin eserlerini bestelemekte kullandığı 17 form şöyledir:

Tablo 2. 2 Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı formlar.

FORMLAR		
Âyîn-i Şerîf	Peşrev	Ağır Semâî
İlâhî	Saz Semâî	Yürük Semâî
Durak	Kâr	Şarkı
Tevşih	Kârçe	Türkü
Savt	Kâr-ı Nâtık	Köçekçe
Medhiye	Beste	

Tablo 2.2'ye göre Dede Efendi eserlerinde Âyîn-i Şerîf, İlâhî, Durak, Tevşih, Savt, Medhiye, Peşrev, Saz Semâî, Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nâtık, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Türkü ve Köçekçe olmak üzere 17 farklı form kullanmıştır.

2.3.5. Dede Efendi'nin bestelediği eserlerin Usulleri

Dede Efendi'nin eserlerinde kullandığı 39 usul küçükten büyüğe zaman sırasına göre şöyledir:

Tablo 2. 3 Dede Efendi'nin kullandığı usüller.

USULLER		
Semâî	Ağır Evfer	Evsat
Sofyan	Çifte Sofyan	Remel
Yürük Semâî	Aksak Semâî	Ağır Remel
Sengin Semâî	Ağır Aksak Semâî	Devr-i Kebîr
Ağır Sengin Semâî	Lenk Fahte	Muzaaf Devr-i Kebîr
Darb	Curcuna	Frengifer
Devr-i Hindî	Nim Evsat	Hafif
Düyek	Devr-i Revân	Ağır Hafif
Ağır Düyek	Nim Hafif	Muhammes
Aksak	Fahte	Ağır Darb-ı Fetih
Orta Aksak	Durak Evferi	Eksik Zencîr
Ağır Aksak	Çenber	Zencîr
Evfer	Ağır Çenber	Darbeyn (Frengifer, Berefşan)

Tablo 2.3'e göre Dede Efendi eserlerinde Semâî, Sofyan, Yürük, Semâî, Sengin Semâî, Ağır Sengin Semâî, Darb, Devr-i Hindî, Düyek, Ağır Düyek, Aksak, Orta Aksak, Ağır Aksak, Evfer, Ağır Evfer, Çifte Sofyan, Aksak Semâî, Ağır Aksak Semâî, Lenk Fahte, Curcuna, Nim Evsat, Devr-i Revân, Nim Hafif, Fahte, Durak Evferi, Çenber, Ağır Çenber, Evsat, Remel, Ağır Remel, Devr-i Kebîr, Muzaaf Devr-i Kebîr, Frengifer, Hafif, Ağır Hafif, Muhammes, Ağır Darb-ı Fetih, Eksik Zencîr, Zencîr ve "Darbeyn (Frengifer, Berefşan) olmak üzere toplam 39 usul kullanmıştır.

3. HAMPARSUM YAZI SİSTEMİNİN İNCELENMESİ

3.1. Hamparsum Yazı Sisteminin Ortaya Çıkış Süreci

Hamparsum müzik yazı sistemi Klasik Türk Müziğinin yüksek sanat seviyesine ulaştığı sanatçı sultanlar ve bir çok nazari çalışma içerisinde bulunan müzisyenin yetiştiği Osmanlı İmparatorluğunun sanat ürettiği bir dönemde İstanbul'da ortaya çıkmıştır. Bu ortaya çıkışı ele almadan evvel bu müzik yazı sistemini geliştirmiş ve bu yazı sistemine ismini vermiş olan Hamparsum Limonciyan'ın hayatına yer vermek gerekmektedir. Bu bağlamda;

Hamparsum Limonciyan (1768-1839) Hamparsum Baba, Hamparsum, Hamparsum Ağa, Hamparsum Limonciyan gibi isimlerle bilinen 19. Yüzyılın bu önemli siması, 1768 yılında İstanbul'un Beyoğlu olarak bilinen Pera semtinde Harputtan İstanbul'a göç etmiş yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Maddi olanakların yetersizliği nedeniyle sadece ilk öğrenimini tamamlayabilmiştir. Öğrenimini bitirdikten sonra ailesi tarafından bir meslek sahibi olabilmesi ve para kazanması için terzi çıraklığı yapmak üzere bir terzinin yanına verilmiş ancak küçük Hamparsum müziğe olan tutkusu nedeni ile Ermeni kiliselerine devam ederek Ermeni müziğini öğrenmeye çalışmıştır. Bir süre sonra İstanbulun en zengin ve sanatsever ailesi olan Düzyanların konağına devam etmeye başlamıştır.(Karamahmutoğlu,2014:767)

Hamparsum Limonciyan, Düzyanların müzik çevresi ve imkanlarından faydalanarak Ermeni müziğini öğrenmesinin yanı sıra Klasik Türk Müziğini öğrenmek içinde bir çok kapıdan faydalanmış imkanları değerlendirmiştir.

(Karamahmutoğlu, 2014) ‘‘Düzyanların içinde olması sebebi ile dönemin önemli bestecileri ile tanışma olanağı bulan Hamparsum, bunların içinden tanıştığı Mevlevi besteci ve müzisyenlerin aracılığıyla Türk Müiğini de incelikleri ile iyi bir şekilde öğrenebilmek için Mevlevihanelere de gitmeye başlamıştır. Hatta Beşiktaş Mevlevihanesinde kudümzenlik yaparken Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1845) ile tanışarak kendisinden ders almaya başlamıştır. Günümüzde Hamparsumun III.Selimin huzuruna çıkışının büyük olasılıkla Dede Efendi aracılığı ve yardımı ile gerçekleştiği düşünölmektedir.’’(767)

Hamparsum Limonciyan 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde Padişah III.Selim’in (1761-1808) arzusu ve teşviki üzere, kendi adı ile anılan bir müzik yazı sistemi geliştirmeye başlamıştır. Ancak bazı kaynaklarda olduğu üzere, Hamparsum müzik yazı sistemi tek başına Hamparsum Limonciyan’ın bulduğu bir müzik yazı sistemi değildir ve Sultan III.Selim bu müzik yazı sistemini hiç görememiştir. Çünkü Sultan III.Selim 1807 yılında tahttan indirilmiş ve 1808 yılında öldürölmüştür. Sonuç olarak düşünölenin aksine Hamparsum yazısını hiç görememiştir. Yeni bir müzik yazı sistemi oluşturmaya yönelik çalışmalar III. Selim zamanında başlamış olabilir. Ancak elimizdeki bilgiler, bu çalışmaların somut ürünü olan Hamparsum Müzik Yazısı’nın 1810 ile 1812 yılları arasında, yani II. Mahmut döneminde ortaya çıktığını gösterir. Bu konu hakkında Z. Tölin Değirmenci şunları söylemiştir;

Hamparsum müzik yazı sisteminin III. Selim’in emriyle Hamparsum tarafından icat edildiğine dair bilgiler müzik tarihi kaynaklarında sorgulanmadan kabul edilmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Bu yazı sisteminin ortaya çıkışı tarihi belgelerle doğrulanması gereken bir

konudur. Hamparsum yazısının oluşturulma sürecini aydınlatan tarihi belge, Minas Pıjışkyan tarafından yazılan 1815 tarihli el yazmasıdır. Bu yazmada öncelikle Hamparsum yazısının ortaya çıkışı ile ilgili musiki tarihini değiştiren bilgiler verilmektedir.(Değirmenci, 2013)

Kerovpyan ve Yılmaz ise Hamparsum müzik yazının ortaya çıkış sürecini tarihsel olarak şöyle açıklar;

Hamparsum söz konusu nota sistemini tek başına oluşturmamıştır; bu sistem dört kişinin katıldığı bir ortak çalışmanın ürünüdür: Baba Hamparsum, Rahip Pıjışkyan, Andon Amira Düzyan, Hagop Çelebi Düzyan. Çalışma asıl olarak 1808'de III.Selim'in tahtta olmadığı dönemde; Hagop Çelebiyan'ın Paris'ten İstanbul'a dönmesiyle hız kazanmıştır. Oluşturulan yeni nota sistemi, Andon Amira'nın isteği üzerine 1812 yılında yazıya dökülür.(Kerovpyan ve Yılmaz, 2010:90-92).

Yeni bir müzik yazısı geliştirmek üzere bir araya gelen bu isimler; 1808 de başlayan çalışmaların sonuçları 1812 senesinde görürler. Bu bilgiyi Hamparsum kendi yazdığı otobiyografisinde de doğrulamakta, yazının Düzyanlar'ın konağında geliştirildiğini belirtmektedir. Bu yazı sisteminin Hamparsum'un adıyla anılmasının nedeni, tanıtmak ve kullanımını sağlamak amacıyla yürüttüğü çalışmalardır.

Z.Tülin Değirmenci'ye göre;

III. Selim'in yakın dostluğunu kazanan Düzyan ailesinin bireyleri, saray kuyumcubaşı ve saray müzisyeni gibi önemli görevler almışlardır. Bu dönemde, bir nota sisteminin gerekliliği konusunda III.Selim ve Düzyanlar arasında sohbetler olduğu doğrudur. Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki yalıları musiki sohbetlerinin yapıldığı bir mekandır. Bu dönemde Hamparsum Düzyan ailesinin himayesinde yaşamakta, müzik çalışmalarını yalıda sürdürmektedir.(Değirmenci, 2013)

Bu bağlamda, Sultan III.Selim'den Sultan II.Mahmut zamanına kadar yaşamış bir çok müzisyen ile çalışan Hamparsum, müzikalite olarak çok zengin bir çevrede, bir yandan Ermeni müziğini bir yandan da Klasik Türk Müziğini öğrenmiştir. Bu iki müzik türüne vakıf olma durumu neticesinde Ermeni müzik yazı sistemine benzeyen ancak Klasik Türk Müziğinin incelikleri ve esaslarına cevap verebilecek bir müzik yazı sistemini Düzyan ailesinin himayesinde Rahip Pıjışkyan, Andon Amira Düzyan, Hagop Çelebi Düzyan gibi isimlerle geliştirmeye başlamıştır.

Karamahmutoğlu'na göre Hamparsum yazı sistemi şu şekildedir;

Sistem temelde re, bakiyye diyezli re, mi, fa, bakiyye diyezli fa, sol, bakiyye diyezli sol, la, bakiyye diyezli la, koma bemollü si, si, do, bakiyye diyezli do, re. Her ses bir takım Ermeni Alfabesinden ilham alınarak yapılmış harflerle gösterilmiştir. 4lük için iki nokta, 2lik için tek nokta, birlik için uzunlamasına küçük çizgi, 8 lik için iki çizgi, 16lık için bir küçük yuvarlak, 32lik için iki küçük yuvarlak kullanılır; bunlar ait oldukları notanın üstüne konur.Bu nota sisteminde porte yoktur. Yedi ana sesi gösteren yedi işaret vardır. Bir oktav

tiz sesler bu yedi temel işaretin altına çizilen kısa birer çizgi ile gösterilir: Çargah ve Tiz Çargah, Yegah ve Neva perdeleri gibi. Bir sekizlide (oktavda) on dört ses yer almaktadır. Ana sesleri gösteren işaretlerin başına bir işaret konularak ara sesler ifade edilir. Bu işaret üzerine gelen notanın tizleştiğini gösterdiğinden Hamparsum notasında bemolün kullanılmadığı sonucuna varılabilir.(Karamahmutoğlu, 2014:766-769)

Bu nedenle, Hamparsum yazısının getirdiği kolaylıklar, eserin doğru icra edilmesi sürecinde geleneksel meşk yöntemini ortadan kaldırmamıştır. Ancak bu durum müzisyenler için pratikte faydalı bir eksiklik olarak kabul edilmiş, sistemin kolay öğrenilmesi ve kullanışlı olması yeterli görülmüş ve yeni bir müzik yazı sistemi çalışmaları sonuçlanmıştır.

Hamparsum Limonciyan, yeni müzik yazısı çalışmaları yanı sıra kendi bestesi olan birçok eser bırakmıştır. Geliştirdiği bu yazı sistemi ile Türk Musikisinde 31 eser bırakmış olmasına rağmen bu çalışmada incelenen İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan 16 defter içerisinde sadece, Gülizar Makam'ında Berefşan Usül'ünde bir Peşrev ve Gülizar Makam'ında bir Saz Semaisi mevcuttur.

“Gülizar Peşrev : MS-İÜko Y.218/16b, S.5

Gülizar (Saz) Semai : MS-İÜko Y.218/16b, S.7” (Jager.1996:52)

Öztuna Hamparsum'un eserlerini şu şekilde sınıflandırmıştır;

Ermenice harflere benzeyen notalar ile Türk makam ve usülleri ile yazılmış dini parçalarının dışında 31 parçası vardır. Bu büyük bestekar 9 peşrev, 5 saz semaisi, bestenigar ve bayatiaraban fasıl , bayati beste ve semai, nişaburek kar ı natık, düğah beste ve yürük semai ile 3 şarkı formunda yazılmış eseri mevcuttur.(Öztuna, 1974:248)

Kemani, Tanburi ve Hanende olan Hamparsum Limonciyan 18. yy ve daha önceki Klasik Türk Müziği repertuarının bir kısmını 6 defter halinde notaya almış, geliştirdiği müzik yazı sistemi Batı müzik yazı sisteminden sonra müziğimizde en çok kullanılan müzik yazı sistemi olmuştur.

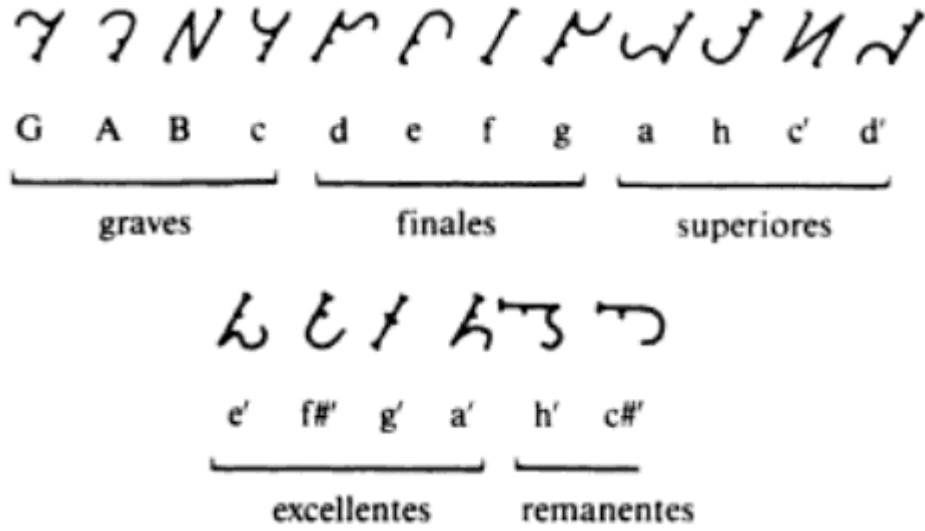
Hamparsum Limonciyan "Hasköy'de ki evinde müzik dersleri vermiş, 71 yaşında burada vefat etmiştir. Beyoğlu'nda ki Sürp Agop Ermeni mezarlığına gömülmüştür. 6 çocuğu vardır. Dördüncüsü Neyzen olarak bilinen Zenop Limoncuyandır. (Öztuna, 1974:248)

Sonuç olarak Hamparsum Limonciyan kendi adı ile anılan müzik yazı sistemini geliştirmiş ve bu müzik yazı sistemi ile bir çok eser kaleme almış, geleceğe taşımıştır.

3.2. Hamparsum Yazı Sisteminde Kullanılan İşaretler

3.2.1. Perdeler ve İşaretleri

Bu yazı sisteminde kullanılan 7 temel perde işareti Ermeni alfabesinden alınma harfler olduğu söylenirse de, St. Gailen neumleri ve Dasia perde işaretleri gibi bir çok yazı işaretlerine benzediği görülmektedir.



Şekil 3.1 (Randel, 2003:235) Daseian Yazı İşaretleri.

	a	b	c	d	e	f	g	h	i
1 Punctum	•	♪	—	~	•
Virga	ᵛ	♪	//	~	/	/	/	/	ᵛ
Podatus or Pes	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Clivis or Flexa	ᵛ	♪	~	~	~	:	~	~	ᵛ
2 Scandicus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Climacus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Torculus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Porrectus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Scandicus flexus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Porrectus flexus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Torculus resupinus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Pes sub-punctis	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
3 Epiphonus	ᵛ		~	~	~	~	~		ᵛ
Cephalicus	ᵛ		~	~	~	~	~		ᵛ
Ancus	ᵛ		~	~	~	~			ᵛ
4 Strophicus	ᵛ		~	~	~	~	~	~	ᵛ
Oriscus	ᵛ		~	~	~	~	~	~	ᵛ
Quilisma	ᵛ		~	~	~	~	~	~	ᵛ
Salicus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ
Pressus	ᵛ	♪	~	~	~	~	~	~	ᵛ

Types of neumes. 1. Simple. 2. Compound. 3. Liquescent. 4. Ornamenting. a. Modern liturgical books. b. Pitch contour. c. St. Gall (10th century). d. Lorraine or Messine (10th century). e. Beneventan (11th century). f. Aquitanian (11th century). g. English (11th century). h. Northern Hispanic or Mozarabic (11th century). i. Gothic or *Hufnagel* (15th century).

Şekil 3.2 (Randel, 2003:560) Neume Yazı İşaretleri.

Klasik Türk Müziği'nde daha önce kullanılmış tüm yazı sistemleri, Osmanlı Türkçesinin sağdan sola doğru yazılıp okunmasından kaynaklı olarak sağdan sola doğru yazılıp okunacak şekilde geliştirilmişlerdir. Ancak bu sistemlerin aksine, Hamparsum müzik yazı sisteminde bu göz önüne alınmamış ve soldan sağa doğru yazılıp okunan müzik yazı sistemi geliştirilmiştir.

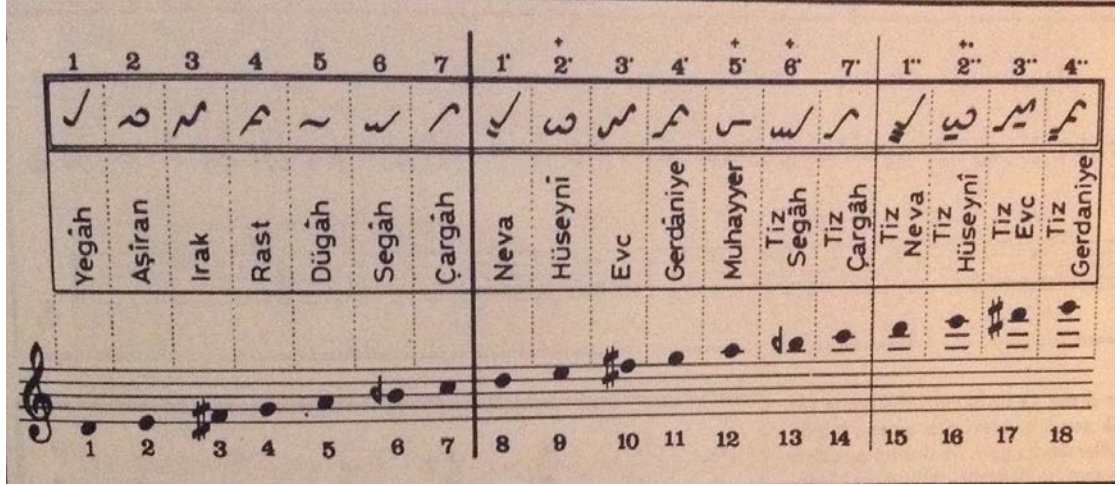
Bu yazıda kullanılan 7 temel perde işareti ve bu işaretlerin gösterdiği perdeler Şekil 3.3'de görülebilir.



Şekil 3.3 (Atalay, 1985:921) Hamparsum nota yazısı yedi temel perde işaretleri.

Bu perdelerin oktavları aynı işaretlerin altına, ya da aşağıya doğru uzantısı olan işaretlerde uzantının ucuna eklenen kısa çizgilerle (1. oktav için 1 çizgi, 2. oktav için 2 çizgi) gösterilir.(Atalay,1985:913)

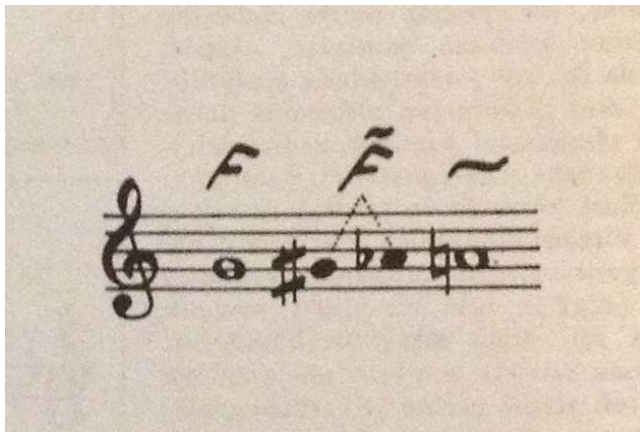
18 perde "ana perde" kabul edilir ve bu perdelerin arasında kalan diğer perdeler, ana perdelerin tizleştirilmiş biçiminde gösterilir.



Şekil 3.4 (Atalay, 1985:921) Hamparsum müzik yazı sistemi perde ve oktav işaretleri.

Ana perdeler arasında kalan perdeleri göstermek için, ilgili perde işaretlerinin üzerine kısa, dalgalı bir çizgi konur. Örneğin Rast (Sol) perdesi ile Dügâh (La) perdesi arasında kalan Zirgüle (Sol diyez ya da La bemol) perdesi Rast'ın tizleştirilmiş olarak düşünülür ve üzerine değiştirme çizgisi konulmuş Rast işaretleriyle gösterilir.

Bu müzik yazı sisteminde diyez ve bemol işaretleri gözetilmez ve bunların yerine hangi perde değiştirilmek istenmişse o perde üzerine dalgalı bir çizgi (değiştirme işareti) ile işaret koyulmuştur.(Şekil; 3.5, 3.6 ve 3.7)



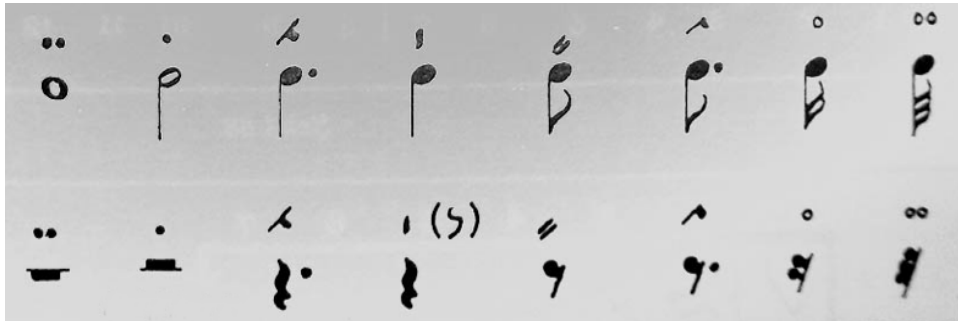
Şekil 3.5 (Atalay, 1985:921) Değiştirme çizgisi konulmuş müzik yazı örneği.

3.2.2. Süre Değerleri ve Sus İşaretleri

Hamparsum müzik yazı sisteminde süre değerleri mevcut perde işaretlerinin ya da sus işaretlerinin üzerine nokta, tırnak ve küçük daireler konarak ifade edilmiştir. Bu işaretler Hamparsumdan sonra çeşitli ihtiyaçlar neticesinde bu müzik yazı sistemini kullananlar tarafından değiştirilmiş ya da geliştirilmiştir.

Atalay'a göre;

Daha önceki harf yazılarının tümünde Arap rakamlarıyla gösterilen süreler, bu yazıda perde imlerinin üzerine konulan noktalar, çizgiler ya da içi boş yuvarlaklarla gösterilir. Bu süre göstergeleri altlarında perde imi olmaksızın yazıldığı zaman ise, aynı süredeki susları gösterir. Bazı yazmalarda dörtlük ve sekizlik süreleri göstermek için kısa çizgiler yerine virgüller kullanılmış olduğu da görülmektedir. Ayrıca dörtlük sus için tek çizgi ya da tek virgül yerine aşağıda parantez içinde gösterilmiş olan imin kullanıldığı da olur.(Say, 1985: 922)



Şekil 3. 8: (Atalay, 1985:921) Hamparsum müzik yazısı Süre işaretleri.

Dr. Suphi Ezgi'ye göre Hamparsum müzik yazı sistemi süre değerleri şu şekildedir;

Müddet işaretleri cedveli	
Hamparsum'un işaretleri:	Diğer zâtın işaretleri:
ن = ۰ ✓ Bir nota üstünde iki nokta bir birliktir.	ن = ۰ İki nokta bir birliktir.
ن = ۰ ← Bir nota üstünde iki nokta bir ikiliktir.	ن = ۰ Bir nokta bir ikiliktir.
ن = ۰ ✓ Şu işaret üç dördüktür.	
ن = ۰ ✓ Şu işaret üç sekizliktir.	ن = ۰ Üç sekizliktir.
ن = ۰ ✓ Notanın üstündeki çizgi bir dördüktür.	ن = ۰ Bir dördüktür.
ن = ۰ ✓ Üzerinde bulunan iki çizgi o notanın ayrı ayrı iki sekizlik olduğunu bildirir.	ن = ۰ Yalnız bir sekizliktir.
ن = ۰ ✓ es yani sükût işareti.	ن = ۰ Üç on altılıktır.
	ن = ۰ Bir onaltılıktır.
	ن = ۰ Bir otuz ikiliktir.
	Sükût işaretleri aynı işaretlerdir.

Şekil 3.9: (Ezgi, 1953: 531) Suphi Ezgi'ye göre Hamparsum müzik yazı sistemi süre değerleri ve sus işaretleri.

Ancak çeşitli sebeplerden bir çok yazma eserde ve ele aldığımız çalışmada incelenen yazma eserler içerisinde, ‘Gizli Hamparsum’ adı ile tarif edilen yazım şekli ile yazılmış eserler bulunmaktadır. Bu eserlerde herhangi bir süre belirteci kullanılmamış ya da eksik, belirsiz süre işaretleri kullanılmıştır. (Örnek:Ek-19)

Gizli Hamparsum hakkında Dr. Suphi Ezgi şunları söylemiştir;

Hamparsum notası işaretli işaretsiz (gizli işaretli) olmak üzere iki nevidir.: İlk önce Hamparsumun icad ederek kullandı nota işaretsiz yani gizli ve eksik işaretli olanıdır; sonradan gelen bir musikçi notalarda müddet işaretlerini tamamlamıştır. Hamparsumun mecmualarındaki peşrev ve saz semaileri tanburi ali efendiden geçtiğim aynı peşrev ve saz semailerle

mukayese ederek tetkikten sonra o notanın gizli kaidelerini keşfettim. Hamparsum, Kantemiroğlunun edvarında kullandığı gibi bir onbeş sesi isimlerle beraber almıştır; o seslere yazı işareti olmak üzere Greguvar musikisinden aldığı işaretlere kendisinininkini de ilave ettiği, diğerlerinin mecmuunu kullanmıştır; İşte bu sesler kaba rasttan tiz gerdaniyeye dek üç sekizli genişliğindedir. Hamparsum rast dizisini tabii olarak kabul etmiştir.(Ezgi, 1953:530)

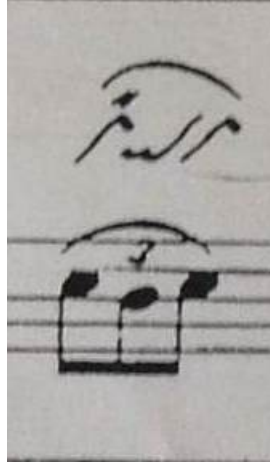
3.2.3. Dolap, Bağ ve Dönüş İşaretleri

Hamparsum müzik yazı sisteminde dolap, bağ ve dönüş işaretleri çeşitli noktalama, parantez ve yıldız benzeri işaretlerle gösterilir.

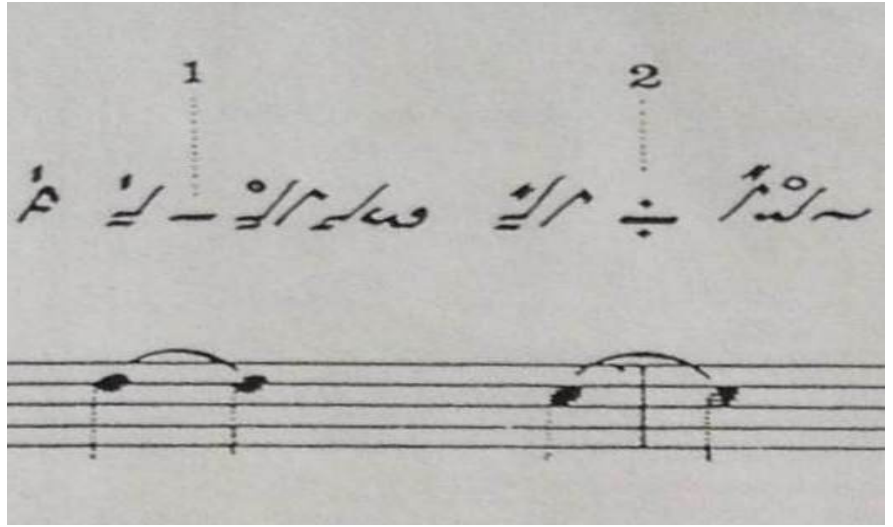
İMLER	DEĞİŞİK ANLAMLANDIRILIŞLARI'
:	veya
∴	veya
* veya *	•S•, φ, §, D.C., Dal S. ve

Şekil 74

Şekil 3.10: (Say, 1987:920) Ahmet Say'a göre Hamparsum müzik yazı sistemi Dolap ve Dönüş işaretleri.



Şekil 3. 11 : (Say, 1987:920) Ahmet Say'a göre üçleme oluşturan bağ işareti.



Şekil 3. 12: (Say, 1987:920) Ahmet Say'a göre hamparsum yazı sistemi bağ işaretleri

3.3. Hamparsum Yazı Sisteminin ve Yazmalarının Önemi

Klasik Türk Müziği tarihinde, müziğin en fazla değişime uğrayan kısmı her zaman makam ve melodik yapı olmuştur. Bir çok makam, ortaya çıktığı dönemden günümüze değişikliğe uğrayarak gelmiştir. Kimi makam isim olarak değişime uğrarken, ilk ortaya çıktığı zamanki melodik yapısını ve seyir özelliklerini korumuş, kimisi aynı isim altında melodik yapısı ve seyir özellikleri bakımından değişime uğramışlardır. Şöyle ki geçmişten günümüze makam bilgilerini bir çok kuram kitabından öğrenmemiz mümkündür; Bu bağlamda Hamparsum yazmalarını çözümleme neticesinde eserlerin makamları, melodik yapıları ve seyir özellikleri hakkında bilgilere ulaşmak mümkün olmaktadır.

Bu çalışmada örneğin; günümüz müzik yazısına çevrilen Y/213-11 numaralı Hamparsum yazmasında yer alan Bestenigar Atik makamındaki eser dönemin müzik kuramları kaynak alınarak incelendiğinde, en son Nasır Abdülbaki Dede'nin Tetkik-ü Tahkik adlı kuram kitabında bu makamın açıklandığı görülür. Bu eserin bestekarı olan Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Yenikapı Mevlevihanesi'nde Nasır Abdülbaki Dede'den müzik nazariyatı ve ney çalgısını öğrendiği bilinmektedir. Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin bu makamı hocasından öğrenip, Bestenigar Atik makamına örnek olması açısından bu peşrevi bestelemiş olması ve yine Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin öğrencisi olan Hamparsum Limonciyan'ın da bu eseri kaleme almış olması muhtemeldir.

Hammamizade İsmail Dede Efendi'ye kadar bestelenen eserler arasında ve Nasır Abdülbaki Dede'ye kadar yazılan kuram kitapları içerisinde Bestenigar Atik makamına rastlanmamıştır. Hammamizade İsmail Dede Efendi, belki de kendinden sonra kimsenin kullanmadığı bir makamda peşrev yazmıştır. Üstelik bu peşrev, günümüzde Bestenigar makamında seslendirilmektedir. (Ek-10, EK-11) Eğer eserler Hamparsum defterinde yazı ile sabit olmasaydı, eserin yazıldığı dönemde makamının Bestenigar Atik olduğunu bilmemiz mümkün olmayacaktı. Bu da mevcut Hamparsum Yazmalarının, dönem müziği araştırma-inceleme ve özgün icra

çalışmaları için ne denli öneme sahip olduğunun bir göstergesi ve Klasik Türk Müziği'nin tarih boyunca değişime uğrayarak günümüze geldiğinin kanıtı olmuştur.

Bu bağlamda ;

1. Hamparsum yazmaları döneminin müzik repertuarını belirlememizi sağlar.
2. En eski örneklerinden başlayarak döneminin müzik repertuarı hakkında bilimsel veriler sunar.
3. Akademik çalışmaların altyapısını oluşturur.
4. Bu eserler günümüz notasına çevrilerek, müzik repertuarında hala varlığını sürdüren örnekleriyle karşılaştırılabilmesine olanak sağlar.
5. Hamparsum yazmaları, tür ve formların dönemsel özelliklerini belirlememizi sağlar.
6. Hamparsum yazmaları makam dağırını ve kullanım sıklığını belirlememizi sağlar.
7. Hamparsum yazmaları çözümlenerek, içinde bulunduğu dönemde makamların kullanımı ile ilgili bilgilere ulaşmamızı sağlar.
8. Hamparsum Yazmaları, dönemin perde sistemini anlamamızı sağlar.
9. Hamparsum yazmaları, dönemin önemli bestekarları ile önceki yüzyıllarda yaşamış bestekarlar ve eserleri hakkında en somut bilgileri sunar.

Sonuç olarak Hamparsum yazı sisteminin ve yazmalarının önemi, yukarıda belirtilen veriler ışığında gelecek kuşaklara sağlıklı bir müzik repertuarı ve makam

bilgisi taşıyabilmek açısından önem teşkil etmektedir. Aksi takdirde müziğimizdeki hızlı değişim, eser ve makam açısından devam ederek eserlerin özgün hallerinden uzak bir hal almasına sebep olacaktır. Bu da Klasik Türk Müziği için iyi bir gelecek olmayacaktır. Bu bağlamda, Hamparsum Yazı Sisteminin ve yazmalarının ne denli öneme sahip olduğunun en açık ibaresidir.

3.4. Hamparsum Yazmalarının Bulunduğu Kurum ve Arşivler

Hamparsum yazmaları günümüzde; İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Hüseyin Sadeddin Arel şahsi kütüphanesi, İstanbul Atatürk Kitaplığı, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi kütüphanesi, İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi gibi pek çok büyük kurum ve arşivin yanı sıra; şahsi kütüphanelerde Hamparsum Müzik Yazı Sistemi ile yazılmış eserler bulunmaktadır. Bu bağlamda, bu başlıkta arşivleri ele almak oldukça güçtür, bu güçlük sebebi ile yazmaların bulunduğu arşivlere genel bir bakış açısı ile ele almak doğru bulunmuştur.

Hamparsum Defterleri'nin bazı örnekleri hakkında Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi kitabında şu bilgileri verir;

Zekai Efendi, Muzika-i Humayun Nazırı Necip Paşa merhumun kütüphanesinden 6 adet kitap getirip tetkik için acize vermiş idi... Bu kitaplardan üç adedi işaretli Hamparsum notası ile güzel abadi kağıda yazılmış ve Türk uslubunda teclid ve tezhib edilmiş ve her birisi dörtyüzü mütecaviz peşrev ve saz semaileri havi bulunmuştu.(Ezgi, 1953:530)

Hamparsum müzik yazısının ortaya çıkışından günümüze kadar geçen yaklaşık iki yüzyıl boyunca çok sayıda defter yazılmıştır. Geleneksel Türk Sanat Musikisi eserlerini içeren defterlerin çoğu yangın, sel, ilgisizlik gibi

nedenlerle yok olmuştur. Bunun dışında çok sayıda defterin özel koleksiyonlarda saklı tutulduğu bilinmektedir. Bazı devlet kurumlarında Hamparsum yazısı ile yazılmış belgelerle dolu kutuların yıllarca bir köşede kaldıktan sonra ortadan kaybolduğu anlatılır.(Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

Günümüzde Hamparsum yazmalarının bulunduğu en önemli kurumsal arşiv, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir. Hamparsum Yazısı ile yazılmış 16 defter Darü'l-Elhan arşivinden günümüze kalanlardır. Ancak günümüzde Hamparsum müzik yazısı ile yazılmış defterlerin hepsi de Hamparsum adı ile anılırlar, ancak günümüzde bu yazmalardan 6 tanesi Hamparsum'un kendi el yazması olan yazmalardır. Diğerlerinin bu adla anılmalarının sebebi Hamparsum müzik yazısı kullanmalarındandır.

Z. Tülin Değirmenci İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi hakkında şu bilgileri vermektedir;

10 Ocak 1917 yılında açılan Darü'l-Elhan 22 Ocak 1927 günü İstanbul Şehremanetine bağlanıp Konservatuar adını alır. 5 Şubat 1944 günü İstanbul Belediye Konservatuarı olur ve son olarak 1987 yılında İstanbul Belediyesi tarafından İstanbul Üniversitesi'ne devredilir. 1917-1987 yılları arasında geçen tarihsel süreçte, kurumun birçok yangın geçirdiği ve taşındığı bilinmektedir. Konservatuarın İstanbul Üniversitesine devri sırasında bir tasnif ve tasfiye heyeti kurulmuş ve arşivde bulunan belgeler sayılarak tutanak ile teslim alınmıştır. Bu heyet; Gönül Paçacı, Ruhi Ayangil, Adnan Ataman, Erdoğan Köseoğlu ve Ziya Akyiğit'den oluşmaktadır. Arşiv 5 yıl boyunca araştırmacıların hizmetine açılır. Bu dönemde Alman bilim adamı Prof. Dr. Ralf Martin Jäger arşivdeki Hamparsum yazmalarını bilimsel bir döküm haline getirir. Beş yıl sonra arşiv yeniden sayılarak tutanakla tespit edilip kapatılır. (Değirmenci, 2004).

Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musıkisi kitabından Hamparsum yazmaları ile ilgili şu bilgileri verir;

Defterlerden 1 tanesi Rauf Yekta'nın elindedir. Defterlerden 2 tanesi vezneciler yangınında Naip Paşanın evinde yanmıştır. Defterlerden 2 tanesi Hüseyin Sadettin Arel'de olduğu bilinmektedir." Bir diğer 2 tanesi İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde ; biri Nayi Raşit yazmaları kısmında bir diğeride ; Koca Reşit Paşa ailesinden nakledilmiştir.(Ezgi, 1953:530)

4. HAMMAMİZADE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ NADİR ESERLER KÜTÜPHANESİ HAMPARSUM DEFTERLERİNDE KAYITLI PEŞREV VE SAZ SEMAİSİ FORMUNDA ESERLERİN YER ALDIĞI DEFTERLERİN İNCELENMESİ

4.1. Hamparsum Defterlerindeki Eserlerin Sınıflandırılması

İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunan Y/211-9, Y/212-10a, Y/213-11 ve Y/214-12 numaralı defterlerde Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Peşrev ve Saz Semai türünde eserleri saptanmış ve bu defterler çalışmanın dördüncü bölümünde incelenmiş ve günümüz nota yazısına çevrilmiştir. Eserlerin esas örnekleri Ek:4, Ek:5, Ek:8, Ek:9 ve Ek:13'te verilmiştir.

Çevriyazımda eserler, makam ve usul özellikleri çeşitli kuram kitaplarından dönemsel olarak incelenerek çevrilmiştir. Eserlerin bugün musiki kültürü içinde yaşayıp yaşamadığı ya da değişerek günümüze ulaşabilmiş örnekleri araştırılmıştır.

Günümüz nota yazısına yapılan çevirilerde ise, bu sistemin kurallarına göre bugün bu yazıyı okuyanın anlayacağı biçimde çeviriler yapılmıştır. Çevrilen eserler günümüzdeki peşrev ve saz Semai formlarının şekillerine benzetilmeye çalışılmamış eserler üzerinde tamamlayıcı yorumlardan uzak durulmuştur ve bu sayede eserleri kaleme alan kişinin belirttiği gibi günümüz nota yazısına çevrilmişlerdir.

4.1.2. Y/211-9 Numaralı Defterin İncelenmesi

Alman Müzikolog *Ralf Martin Jager* 1996 yılında bu arşiv üzerine çalışmalar yapmıştır bu araştırmalar neticesinde yayınladığı katalogunda ilgili yazma ile ilgili şu bilgileri düşmüştür;

Y/211-9 numaralı yazma için :

27x19 yatay formatta Arap rik'a yazısının versiyonundandır. Çok kullanılan sayfalar (ölçme ve tahviller gibi) Arap rakamlarıyla numaralandırılmıştır. Bunlar da kırmızı çini mürekkebiyle yazılmıştır. Numaralama sayfa 259'da bitiyor. Sayfa 1-129 ve 212-219 olan başlıklar kırmızı çini mürekkebiyle, sayfa 130-211 ve 220-280 siyah çini mürekkebiyle yazılmıştır. Genelde siyah boyayla yazılmış olan sayfalar, kırmızı-siyah yazılmış sayfalardan ayırt edilebiliyor. Çoğu not kurşun kalemle eklenmiştir. İnce kağıttan oluşan sayfalar 226-227, 232-233, 242-245, 250-253 ve 258-259 el yazmasına sonradan eklenmiştir. Sayfa 1'de bir içindekiler bölümü bulunmaktadır. Sayfa 280'e başlığı olmayan bir not yazılmıştır. En son sayfasında sonradan içine yapıştırılmış bir not bulunmaktadır. Osmanlıca yazılan notta yansıma heceleriyle usul-ler kullanılmıştır. Not kağıdının katlanma yeri hala bellidir. Aşınmadan dolayı eksik olan yazılar tanınmayan bir elden tamamlanmıştır. Suphi Ezgi'ye göre bu el yazması Hamparsum'un kendi el yazısını içermektedir ve asıl sahibi Nayi Ali Dede'dir. Daha sonra bu el yazması, sayfa 83 de mühürlenilerek Mehmed Raşid Efendi tarafından sahiplenilmiştir. En azından büyük ihtimalle burada yapılan eklemeler Raşid Efendi'nin eserleridir. 19. yüzyılın birinci yarısında oluşmuştur. Köken olarak enstrümantal beste derlemeleri, peşrev-ler, saz semai-ler. Sonrasında başka biri tarafından 259. sayfaya 'buyruk senin, ferman senin' başlıklı anonim şehnaz ilahi eklenmiştir.

El yazması;

Abdurrahman Bahir Efendi (Arabzade 1689-1746)

Ahmet Ağa (Vardakosta 1728-17849)

Ali Ağa (Kemani 1770-1830)

Ali Dede (Ser Neyzen 1820-?)

Andon (Tanburi Düzyan 1765-1814)

Arif Ağa (Keçi 1790-1843)

Corci (Kemani 1805-?)

Dilhayat Kalfa (Hanım 1710-1780)

Emin Ağa (Ser Müezzın Tanburi Denizoğlu 1750-1814)

Gazi Giray Han (Tatar Bora Ebul Feth 1554-1607)

Hasan Ağa (Benli Tanburi Musahibi Şehriyari 1607-1662)

Hızır Ağa (Kemani Tanburi ?-1760)

Itri (Buhurizade Mustafa 1638-1712)

İsak Ağa (Tanburi 1745-1814)

İsmail Dede Efendi (Hammamizade Büyük Hacu Nathan Neyzen
Musahibi Şehriyari Sermüezzın 1778-1846)

Kantemiroğlu (Dimitrus Kantemir 1673-1723)

Katib Çelebi (Mustafa Hacı Halife 1609-1657)

Mehmet Çelebi/Ağa (Kanbost/Kanbosoglu 1799-?)

Murat IV (Gazi Sultan Han 1612-1640)

Musi (Tanburi Haham Muşe Fao/Musa 1760-?)

Mustafa İzzet Efendi (Kazasker Hacı Neyzen 1801-1876)

Muzaffer Efendi (Saatçi Mustafa Efendi 1710-?)

Nişan Ağa (Kemani Sinekemani Nişan Melkonyan 1880-?)

Numan Ağa (Musahibi Şehriyari Tanburi Hacı 1750-1834)

Oskiyam (Tanburi Neyzen Kuyumcu Samatyalı 1780-1870)

Osman Dede Efendi (Kutbün Nayi Şeyh Osman 1652-1730)

Raşid Efendi (Nayi Baba Neyzen 1820-1892)

Reftar Kalfa (1700-?)

Rıza Efendi (Kemani Üsküdarlı 1752-1815)

Said Dede Efendi (Şeyh Neyzen Mehmet 1803-1853)

Şerif Çelebi (1680?)

Zeki Mehmet Ağa (Tanburi Numan Ağazade Musahibi Şehriyari
1776-1846)'nın eserlerini içermektedir. (Jager, 1996:46,47)

Yazmada Dede Efendi'ye ait olup incelenen eserler :

1-Neveser Peşrev (Neveser İsmail Dede'nin Usul'ü Devr-i Kebir)

2-Neveser Saz Semai (Neveser Semai İsmail Dede'nin)

Neveser İsmail Dede 'nin Usul Devr-i Kebir

1

I. Hane

3

6

9

11

14

1. 2.

II.Hane

17

20

23

1

Şekil 4. 1 : Neveser Peşrev

Neveser İsmail Dede'nin Usul'ü Devr-i Kebir
2

26

30

31

32

33

36

38

41

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

Teslim

III. Hane

IV. Hane

Neveser İsmail Dede 'nin Usul'ü Devr-i Kebir

3

49

51

53

56

58

61

Teslim

1. 2.

3

Şekil 4. 3: Neveser Peşrev 3. Sayfa

Neveser Semai İsmail Dede'nin

I.Hane

10

3

Teslim

5

8

II. Hane

9

11

Teslim

III. Hane

13

15

IV.Hane

18

21

26

The musical score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/4. It consists of 26 measures. The first section, labeled 'I.Hane', spans measures 1-8. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and quarter notes. A double bar line with a repeat sign is placed at the end of measure 8. The second section, labeled 'II. Hane', spans measures 9-12. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and quarter notes. A double bar line with a repeat sign is placed at the end of measure 12. The third section, labeled 'III. Hane', spans measures 13-15. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and quarter notes. A double bar line with a repeat sign is placed at the end of measure 15. The fourth section, labeled 'IV.Hane', spans measures 18-26. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and quarter notes. A double bar line with a repeat sign is placed at the end of measure 26.

Şekil 4. 4: Neveser Saz Semai

4.1.3. Y/213-11 Numaralı Defterin İncelenmesi:

Ralf Martin Jager 1996 yılında bu arşiv üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu araştırmalar neticesinde yayınladığı katalogunda ilgili yazma ile ilgili şu bilgileri düşmüştür...

Y/213-11 numaralı yazmanın şekli için :

25x17 cm yatay formatta Arab rik'a yazısının versiyonu. Siyah çini mürekkebiyle yazılmış olan orijinal notlar ve başlık kısmen kristalizedir. Sayfalama, sayfa 47 den sonra ayrılmıştır. Ondan sonra gelen 24 adet sayfa boştur, çok miktarda sayfa sökülüştür. 5 ve 8. sayfalar arası boştur. Yazarı belli değildir.19. yüzyılın 3. çeyreğinde yayımlanmıştır. Köken olarak Mustafa Reşid Paşanın derlemesine ait olduğu sanılmaktadır, diğer bir ihtimal ise Raşid Efendiye ait olduğudur. Enstrümental beste derlemeleri, peşrev-ler, saz semai-ler ve taktm-lar. Yer alan bestekarların adları; Abdürrahim Dede Efendi (Kudümzenbaşı Neyzen Hafız Şeyda 1732-1800)

Ahmet Ağa (Vardakosta 1728-1784)

Gazi Giray Han (Tatar Bora Ebul Feth 1554-1607)

İsmail Dede Efendi (Hammamizade Büyük Hacı Nathan Neyzen Musahibi Şehriyari Sermüezzin 1778-1846)

Osman Bey (Tanburi Büyük 1816-1885) (Yager, 1996:54)

Yazmada Dede Efendi'ye ait olup incelenen eserler :

1-Bestenigar Atik Peşrev (Atik Beste-Nigar Devri Dede'nin)

Atik Bestenigar Devri Dede'nin

1

I.Hane

The musical score is written in a single system with 15 staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/8. The first section, 'I.Hane', spans staves 1 through 7. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/8 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. A double bar line with repeat dots is at the end of staff 7. The second section, 'Teslim', spans staves 9 through 15. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes, including some accidentals (flats and naturals). A first ending bracket is shown above staff 15, and a second ending bracket is shown below staff 15. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Teslim

1

Şekil 4. 5: Bestenigar Atik Peşrev

Atik Bestenigar Devri Dede'nin

II.Hane

2

18
20
22
24
27
31

III.Hane

33
34
35
37
39
41

Şekil 4. 6: Bestenigar Atik Peşrev 2. Sayfa

4.1.4. Y/214-12 Numaralı Defterin İncelenmesi:

Alman Müzikolog *Ralf Martin Jager* 1996 yılında bu arşiv üzerine çalışmalar yapmıştır bu araştırmalar neticesinde yayınladığı katalogunda ilgili yazma ile ilgili şu bilgileri düşmüştür...

Y/214-12 numaralı yazmanın şekli için :

24x15cm yatay formatta

Arap rik'a yazısının versiyonudur.

Kırmızı çini mürekkebiyle yazılan el yazısı orijinal sayfalama, sayfa 137de bitmektedir. Sayfa 1-88 başlıklar ölçme ve tahviller kırmızı boyayla, notalar siyah çini mürekkebiyle yazılmıştır.

Sayfa 89'dan itibaren yazı genelde olarak siyah; fakat sayfa 117'den sonra eklemeler ve düzeltmeler kırmızı çini mürekkebiyle yazılmıştır. Sayfa 93-94, 116,126 ve 142 boştur. El yazması sayfa 1 den önce içindekiler bölümü içermektedir. Sonrasında başka biri tarafından şehnaz buselik (saz) semai 1 den 3 e kadar hane ve Osman Bey'den nihavend (peşrev) usul devri kebir, başlıklı anonim olarak eklenmiştir.

Yazarı belli değildir.

19. Yüzyılın 2. yarısında oluştuğu sanılmaktadır.

Raşid Efendi koleksiyonundan olduğu muhtemeldir.

Enstrümental beste derlemeleri, peşrev-ler, saz semai-ler.

El yazması ;

Ahmet Ağa (Vardakosta 1728-1784)

Corci (Kemani 1805?)

Çoban Devlet Giray (Mustafa Ahmet 1629?)

Edhem Efendi (Santuri Büyük İbrahim 1855-1926)

Gazi Giray Han (Tatar Bora Ebul Feth 1554-1607)

Hasan Ağa (Benli Tanburi Musahibi Şehriyari 1607-1662)

İsak Ağa (Tanburi 1745-1814)

İsmail Dede Efendi (Hammamizade Büyük Hacı Nathan Neyzen
Musahibi Şehriyari Ser Müezzini 1778-1846)

Mehmet Çelebi/Ağa (Kanbost/Kanbosoglu 1799?)

Murat IV. (Gazi Sultan Han 1612-1640)

Musi (Tanburi Hamam Muşea Fao/Musa ?1760)

Mustafa İzzet Efendi (Kazasker Hacı Neyzen 1801-1876)

Numan Ağa (Musahibi Şehriyari Tanburi Hacı 1750-1834)

Osman Bey (Tanburi Büyük 1816-1885)

Osman Dede Efendi (Kutbün Nayi Şeyh Osman Nayi 1652-
1730)

Ömer Efendi (Derviş Tokatlı Gülşeni 1550-1655)

Sadık Ağa (Musahibi Şehriyari Kemani Tanburi Hafız Mehmet
1757-1815)

Salih Dede Efendi (Neyzenbaşı Kaymakam 1823-1888)

Salih Bey (Nayi/Neyzen Üsküdarlı 1829-1885)

Selim III. (Han Sultan Gazi 1761-1808)

Zeki Mehmet Ağa (Tanburi Numan Ağazade Musahibi Şehriyari
Tanburi 1776-1846)'nın eserlerini içermektedir. (Yager, 1996:56)

Yazmada Dede Efendi'ye ait olup incelenen eserler :

1-Hüseyini Peşrev (Hüseyini Devri İsmail Dede'nin)

2-Bestenigar Peşrev (Bestenigar Devri Dede'nin)

Hüseyini Devri İsmail Dede'nin
2

23  *Teslim*

III.Hane

26 

28 

31  *Teslim*

34 

37 

40 

IV.Hane

42 

46  *Teslim*

50 

Şekil 4. 8: Hüseyini Peşrev 2. Sayfa

Bestenigar Devri Dede'nin

2

1. 16 2.

II. Hane

18 20 22 24 1. 27 2. 30 31 32 34 1. 36 2.

2

Şekil 4. 10: Bestenigar Peşrev 2. Sayfa

Bestenigar Devri Dede'nin

3

III.Hane

38

39

40

42

44

46

49

50

51

53

55

3

Şekil 4. 11: Bestenigar Peşrev 3. Sayfa

4.2. Peşrev ve Saz Semai Formundaki Eserlerin İncelenmesi

4.2.1. Makamsal Olarak İncelenmesi

Bu çalışmada, günümüz nota yazısına çevrimi yapılan eserlerin makamları, tarihsel süreçte ortaya çıkışları, gelişim ve değişimleri doğrultusunda incelenmiştir. Çalışmanın bu aşamasında inceleme yapmak üzere; *Abdülkadir Meragi, Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Tanburi Cemil Bey, Nasır Abdülbaki Dede, Mehmet Hafid Efendi, Kazım Uz, Gültekin Oransay, Yılmaz Öztuna, Suphi Ezgi* gibi isimlerin kuram kitaplarından yararlanılmıştır.

4.2.1.1. Bestenigar Atik Makamı

Bestenigar-Atik makamının en eski ve rastlanan tek tarifine 1765-1821 yılları arasında yaşamış olan Nasır Abdülbaki Dede'nin Tetkik – ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı eserinde rastlanmıştır. Günümüzde bilinmemekte ve kullanılmamaktadır.

Buna göre Bestanigar-Atik makamı;

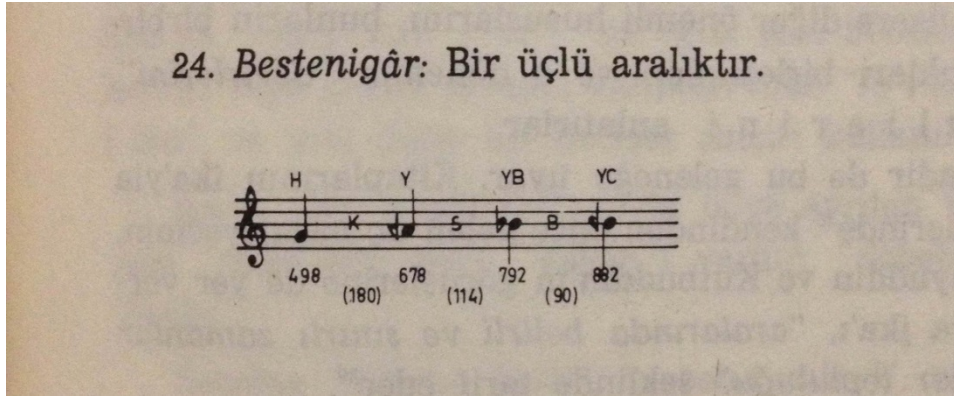
Eski bestenigar. süsleyicisi ile rastta başlayıp çargah perdesinde karar verir. Bu bileşim eskilerin nihavend dediği birleşimdir; ama eskilerin gecikenleri tarafından bilinmemekte, bizden öncekilerin gecikenleri zamanında tanınmaktadır; fakat zamanımızda kullanılmamaktadır.
(Tura,2006:54)

4.2.1.2. Bestenigar Makamı

(Oransay,1990)Bestenigar makamı, ilk olarak Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'un (1410-1411) Kuram kitabında Terkiib adı altında 44. Makam sırası ile karşımıza çıkıyor.(24) Bu makam, Abdülkadir Meragide ve Kantemiroğlunda farklı diziler göstermektedir, ancak bunlardan sonra makam günümüzdeki seyrine ulaşmıştır.

Abdülkadir Meragi'ye göre;

Bir üçlü aralıktır. Sırası ile; Rast , dik zirgüle , kürdi , segah



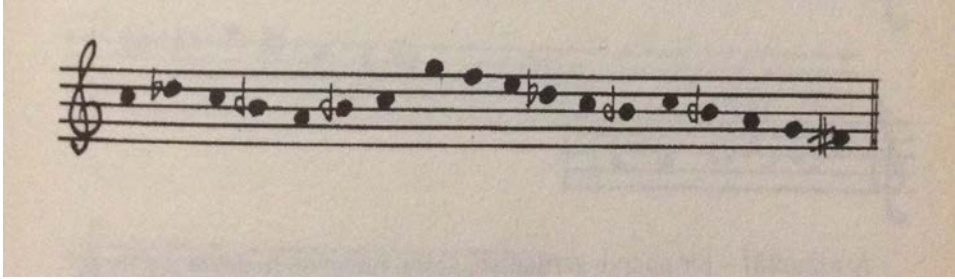
Şekil 4. 12: (Bardakçı, 1986:77) Abdülkadir Meragi'ye göre Bestenigar dizi.

Kantemiroğlu'na göre;

Adı geçen makam, Hisar makamının karar yeri olan Dügah perdesi yerine segah perdesini koyup, Hisar perdesini Neva perdesiyle değiştirir. Ses verme hareketine gerdaniyede perdesinden başlar ve oradan aşağıya inip tam perdelerle gezinir ve gelip segah perdesinde karar kılar.Zamanında musiki ile uğraşanlar, bu makamın icrası üzerinde anlayamayıp, birbirleriyle tartışır. Bazıları, ses verme hareketine Çargah perdesinden başlayıp Irak perdesinde karar kıldığını ileri sürerler. Fakat, bu şekilde hareketin şedd yolu (göçürülmüş hareket) olduğu gün gibi açıktır. Uzun

Tanburi Küçük Artın'a göre;

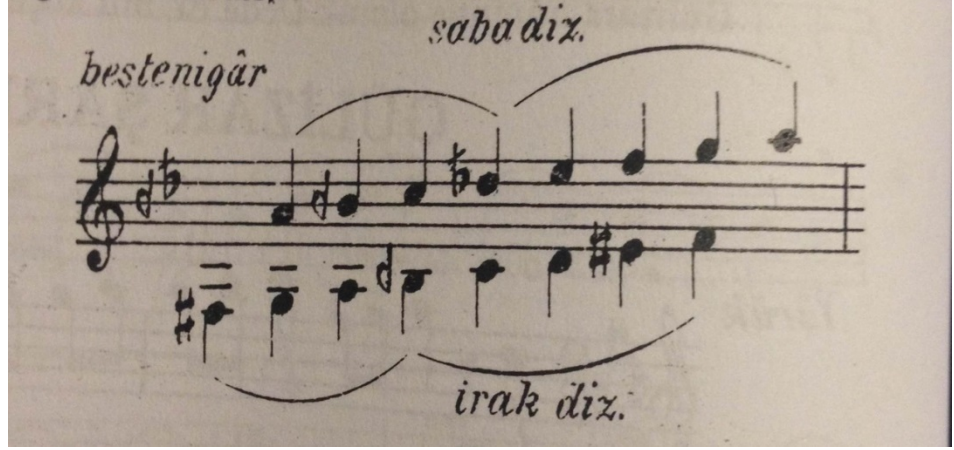
Bir mızrap çargah, saba, çargah, segah, düğah, segah, çargah, gerdaniye, acem, hüseyini, saba, çargah, segah, çargah, segah, düğah, rast, arak.(Judetz, 2002:51)



Şekil 4. 14: (Judetz, 2002:51) Tanburi Küçük Artın'a göre Bestenigar Makamı Dizisi.

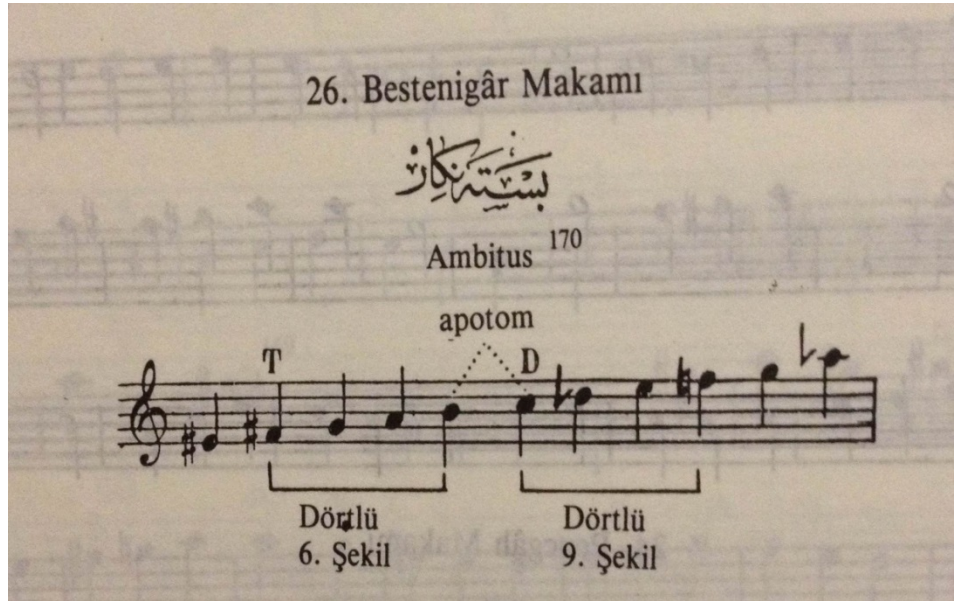
Suphi Ezgiye göre;

Bestenigar makamı, saba ve ırak (segahın şeddi) makamları dizilerinin yekdiğerine karıştırılmasından hasıl olmuştur. Küçük sesi (çargah do) karargah (ırak- bakiyye diyezli fa)'dır. Makam ekseriya güçlüden, bazan duraktan başlar, saba dörtlüsünde ve anı müteakip ırak dizisinin segah dörtlüsünde karışık bir surette gezinir, güçlüde muvakkaten kalır ve sonra saba seyreder ve ırak dizisi ile durakta karar eder. Bestenigarı donanımda, saba dizisinin işaretleri ile yazarız; (ırak – bakiyye diyezli fa)'nın işaretinide lahin içinde ona katarız.(Ezgi, 1933:160)



Şekil 4. 15: (Ezgi, 1933, c.I:160) Suphi Ezgi'ye göre Bestenigar Makamı Dizisi.

Rauf Yekta Bey'e göre;



Şekil 4. 16: (Yekta, 1986:80) Rauf Yekta Bey'e göre Bestenigar Makamı Dizisi.

Kazım Uz'a göre;

Saba makamı gibi başlayan sonra ıraq makamı gibi özaşıtlı ıraq perdesinde karar veren makam. Evvela çargah başlıyarak sonra saba perdesi ile rasta kadar iner. Ve ondan sonra ıraq perdesinde karar eder. Makamı mezkur yakın zamanların ihtirai olup ekseriya taşra havalarında müstameldir.(Uz, 1964:13)

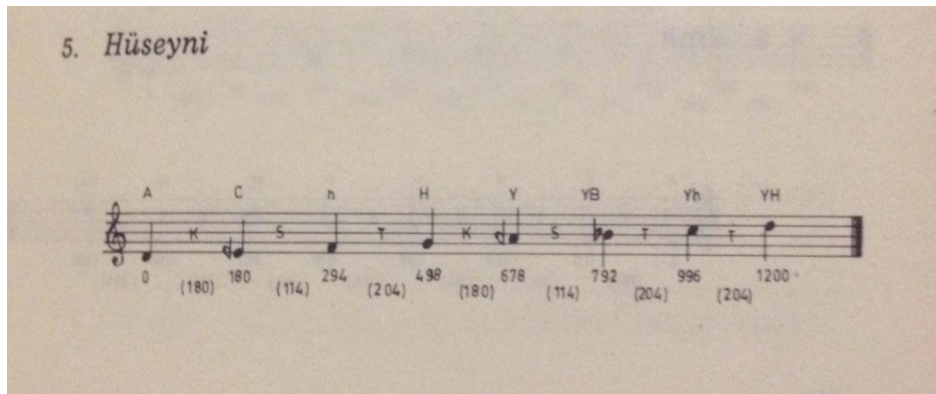
4.2.1.3. Hüseyni Makamı

(Oransay1990)Hüseyni makamı tarihte ilk defa Safiyuddin Urmevi'den (1217) beri, 12 ana daireden birisi 11. daire (makam) olarak karşımıza çıkmaktadır. Devam eden süreçte Kırşehirli Nizamoglu Yusuf'un (1410-1411) kuram kitabında, 12 ana daireden (makamdan) 8. Daire (makam) olarak karşımıza çıkmaktadır.(23,24)

Abdülkadir Meragi zamanında farklı bir dizi ile karşımıza çıkan Hüseyni makamı, Kantemiroğlu ile birlikte günümüzdeki seyrine ulaşmıştır.

Abdülkadir Meragi'ye göre;

Yegah ile Neva perdeleri arasında bulunan bir dizinin adıdır sırasıyla yegah, kaba hisar, acem, rast, zirgüle, kürdi, çargah ve neva perdeleri ile dizi oluşur. (Bardakçı, 1986:65)



Şekil 4. 17: (Bardakçı, 1986:65) Abdülkadir Meragi'ye göre Hüseyni Makamı Dizisi.

Kantemiroğlu'na göre;

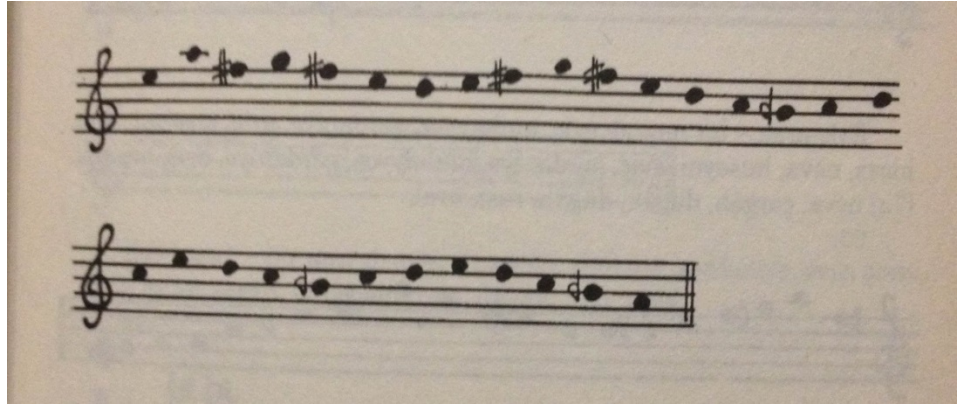
Hüseyini denen makam tam perdelerin makamları arasında , üstünlüğü ve sözü geçerli oluğuyla mühim bir yer tutar ve benim gözümde, öteki bütün makamlardan daha yüce, üstün, değerli, azametli ve büyüktür. Bu yüzden, bütün makamlar ve terkipler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar. Makam tarifi kanununa göre, sesleniğu hareketine Dügah perdesinden bağlar; Segah, argah, ve Neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inip Dgahta karar ve istirahat eder.(Tura, 2001:62,63)

Nasır Abdülbaki Dede'ye göre;

Hüseyini perdesinde bağlayıp Neva, argah, segah ve dügah perdesine inip orada karar verir. Hseyniden yukarı evc , gerdaniye, muhayyer, perdelerine çıkabilir; dgahtan ağuğı da rast perdesine inebilir. Bu makam üzerinde, eskilere göre daire konusundan bağuka grğu ayrılığu yoktur. (Tura, 2006:37)

Tanburi Küçük Artın'a göre;

Hüseyini oldur ki bir mızrab hüseyini, muhayyer, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyini, neva, hüseyini, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyini, neva, çargah, segah, çargah, hüseyini, neva, çargah, segah, çargah, neva, hüseyini, neva, çargah, segah, düğah.(Judetz, 200:51)



Şekil 4.18: (Judetz, 200:51) Tanburi Küçük Artın'a göre Hüseyini Makamı Dizisi.

Tanburi Cemil Bey'e göre;

Hüseyini makamı Neva, Hüseyini perdeleriyle başlar, zemini; Muhayyer-Düğah, miyanı: Neva-Tiz Neva fasıllarında kararı dahi; Tiz Çargah ile Düğah arasındadır.(Cevher, 1992:55)

Rauf Yekta Bey'e göre;



Şekil 4.19 : (Yekta, 1986:69) Rauf Yekta Bey'e göre Hüseyni Makamı.

Suphi Ezgi'ye göre;

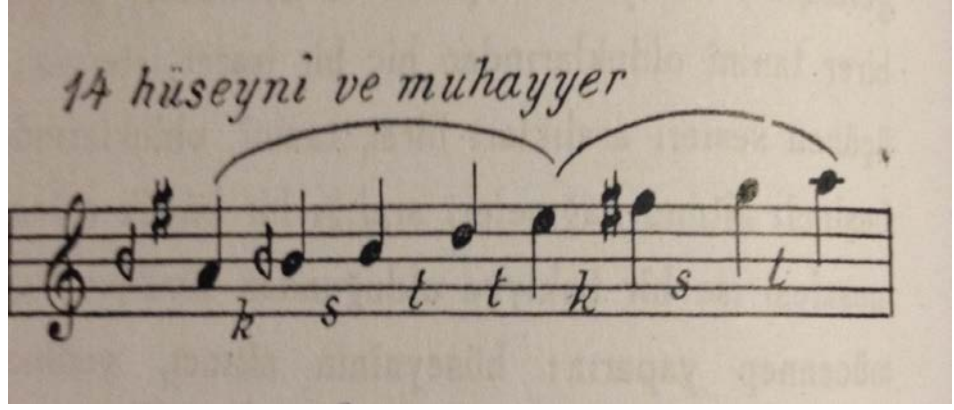
Hüseyni dizisi mülayimdir. Nağmelerinin pesten tize doğru isimleri düğah, segah, çargah, neva, hüseyni, eviç, gerdaniye, muhayyer'dir; nota adları ise la, fazla bemollü si, do, re, mi, bakiyye diyezli fa, sol, la'dır. Hüseyninin dizisi pest tarafta bir hüseyni beşlisine tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün katılmasından tahassul etmiştir. Hüseyni makamı sait veya nazil ve ekseriya karışık olarak istimal edilmiştir. Makamda güçlü nağme beşinci derece olan (Hüseyni-Mi)'dir. Said olduğu zaman evvela pestteki hüseyni beşlisindeki durak veya güçlüden başlar, onda seyrederek güçlü veya durakta muvakkat kalır, sonra tiz taraftaki uşşak dörtlüsünde dahi gezinerek karargahta durur; eğer makam nazil ise tiz taraftaki uşşak dörtlüsünden, güçlüde asma kalır ve sonra hüseyni beşlisi ile karargahta durur. Muhayyer denilen makam ise, tiz duraktan başlayıp, hüseynin dizisinin tiz tarafındaki naziri hüseyni dizisinin dörtlü veya beşlisinde seyreden nazil bir hüseyni makamından başka bir şey değildir.

Hüseyini dizisi nağmelerinin duraktan itibaren pestten tize doğru birbiri ardı aralıkları büyük mücenneb, küçük mücenneb, tabini, tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb, tanini şeklindedir. Durak nağmesine göre buütleri büyük mücenneb, küçük üçlü, tam dördlü, tam beşli, tam altılı, küçük yedili, tam sekizlidir.

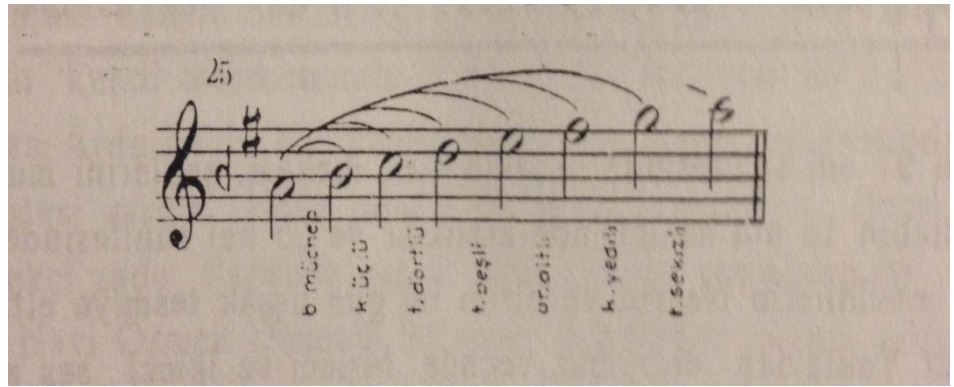
Hüseyini dizini mevkinde tahrir etmek için, çargah dizisini altıncı sesinden itibaren tize doğru hüseyini aralıklarına göre lazım olan tagayyir işaretleri ile yazarız: hüseyininin birinci ve ikinci sesleri arası bir büyük mücenneb, çargahın altıncı yedinci nağmeleri buüdü bir tanini olduğundan çargahın yedinci nağmesine bir fazla bemolü koymakla onu büyük mücenneb haline kalbederiz; hüseyininin ikinci ve üçüncü sesleri mesafesi bir küçük mücenneb çargahın yedinci ve sekizinci nağmeleri aralığı bir bakiyyedir.

Lakin birinci aralıktan artan bir fazla buüdüün inzımam ile burada kendiliğinden bir küçük mücenneb husule gelmitir; hüseyininin üçüncü ve dördüncü, çargahın birinci ve ikinci nağmelerinin aralıkları birer tanini olduklarından hiçbir işaret istemez; hüseyininin dördüncü beşinci, çargahın ikinci üçüncü sesleri aralıkları birer tanini olduklarından yine hiçbir işaret istemez; hüseyininin beşinci altıncı nağmeleri aralığı bir büyük mücenneb, çargahın üçüncü dördüncü nağmeleri mesafesi ise bir bakiyye olduğundan dördüncü nağmeye bir bakiyye diyezi koyarak onu büyük mücenneb yaparız: Hüseyininin altıncı yedinci nağmeleri aralığı bir küçük mücennebdir.

Çargahın dördüncü ve beşinci nağmeleri arası bir tanini isede bundan evvel dördüncü nağmesine bir bakiyye diyezi koymuş olduğumuz için orada kendiliğinden bir küçük mücenneb husule elmiştir. Hüseyininin yedinci ve sekizinci sesleri beyni bir tanini, çargahın beşinci altıncı sesleri aralığıda bir tanini olduğundan burada hiçbir işaret istemez; şu halde çargah dizisinin donanımında yedinci sese bir fazla bemolü, dördüncü sesede bir bakiyye diyezi koymakla çargah dizisinin altıncı derecesinden başlayan hüseyini dizisini mevkinde yazmış oluruz.(Ezgi.1933:94-95)



Şekil 4. 20: (Ezgi, 1933, c.I:96) Suphi Ezgi'ye göre Hüseyni Makamı Dizisi.



Şekil 4. 21: (Ezgi, 1933, c.I:209) Suphi Ezgi'ye göre Hüseyni Makamı Dizisi.

Kazım Uz'a göre;

Hisar perdesi ile acem perdesi arasında bulunan bir tam perdenin ismi. Dügah perdesinde karar eden bir makama dahi denir. Makam-ı mezhur evvela neva , hüseyni başlayıp sonra neva , çargah , segah perdeleri ile dgahta karar eder. Şimdi bu makamın tizden muhayyer ve tiz çargah ve pestten ise rastta kadar seyri caizdir.(Uz, 1964:32)

4.2.1.4. Neveser Makamı

Neveser makamı İsmail Dede Efendinin bulduğu bir makamdır. İncelenen Kuram kitaplarında günümüzdeki dizi ile bir farklılık görülmemiştir.

Oransay'ın ifade ettiğine göre;

Dede efendi olarak bilinen bağdar(besteci) Hamamcıoğlu İsmail (1758-1864) Öğrencisi Haşim Bey'in bildirdiğine göre, Nev-eser ve Hicaz-buselik makamlarını ve Zekai Dede'nin bildirdiğine göre de Sultan II. Mahmut ya da Abdülmecid onuruna Sultan-i Yegah Makamını buldu. Ayrıca Araban-Kürdi ve Saba-buselik makamlarını da onun bulduğunu ileri sürerler. Ancak Rauf Yekta Hamamcıoğlunun yaşam betiminde bunların hiçbirini anmaz.(Oransay, 1990:37)

Tanburi Cemil Bey'e göre;

Neveser makamı, Rast perdesinde karar eder. Üçüncü, dördüncü, altıncı ve yedinci fasıllarında si bemol do diyez ve mi bemol fa diyez nim sadaları bulunur ise de, notada, Nihavend gibi yalnız si bemol ve mi bemol ile yazılır.

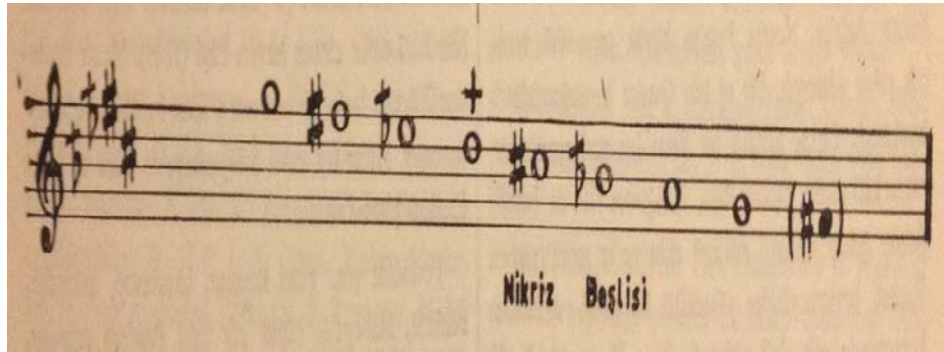
Neveserin hicaz, neva, hisar perdelerinden başlayan zemini ile miyan ve kararı Nihavend seyrindedir. Ancak nihavend'de do naturel ve fa naturel perdelerinin isi'mali aaleb olmasına muhabil, Neveser'de do diyez ve fa diyez nim sadaları ziyade kullanılır.(Cevher, 1992:52)

Kazım Uz'a göre;

Neva perdesinden başlayıp eveli , şurili, hicazlı ve kürdili özaşıtlı rastta karar eden makam. İbtida hicaz, neva, şuri, evc , gerdaniye, muhayyer ile sünbüle basıpyine bu minval perde perde nevaya inip badehu hicaz, kürdi, düğah açarak dönüp yegahtan ırak ile rast perdesinde karar eder. İşte bu makam üstazım ser müezzini şehriyari derviş İsmail efendi merhumun ihtira kerdesidir.(Uz, 1964:48)

Yılmaz Öztuna'ya göre;

Türk musikisinde bir mürekkebi makam. Elimizde bu makamdaki 110 parça var ve listesinde 47. Sırayı alır İsmail dedenin terki bidir ve bir buçuk asırdan daha eskidir. Çok güzel değerli hayal ve melankoli tasvirlerine müsait bir makamdır. Şeddi araban ve nihavend arasında bir tesir bırakır. Daha çok birbirine benzer. Dizisi bir sekizli içinde ifade edilebilen mürekkebi makamlardandır.(Öztuna, 1974:74-75)



Şekil 4. 22: (Öztuna, 1974, c.I:74) Yılmaz Öztuna'ya göre Neveser Makamı Dizisi.

Suphi Ezgi'ye göre;

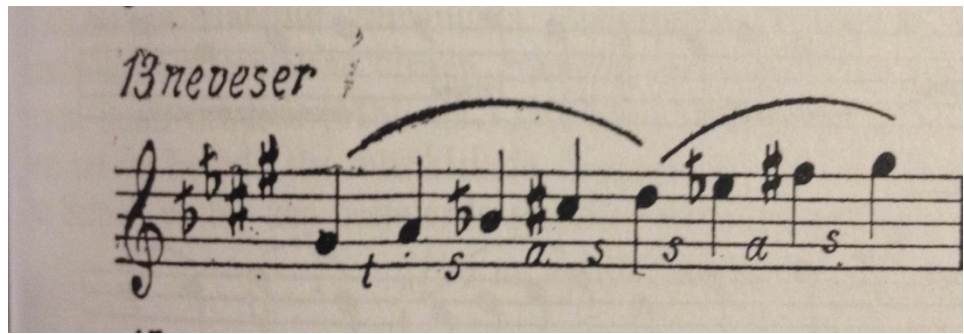
Neveserin dizisi gizli mütenafirdir. Seslerin isimleri, Rast, Dügah, dik Kürdi, nim Hicaz, Neva, Hisar, Eviç, Gerdaniyedir; nota adları ise, sol, la, bakiyye bemollü si, bakiyye diyezli do, re, bakiyye memollü mi, bakiyye melollü fa, sol'dür. Dizi, pest tarafta bir nikriz beşlisine, tiz tarafta bir hicaz dörtlüsünün ilavesinden müteşekkildir.

Makam nazil ve sait olarak karışık bir surette kullanılmıştır. Güçlü nağme beşinci derece olan neva – re'dir. Evvela dizinin tizindeki hicaz dörtlüsünde güçlüden başlar. Bu dörtlüde gezindikten sonra güçlüde muvakkaten kalır sonra nikriz beşlisinde dahi seyirle durakta karar eder. Neveser dizisinin nağmelerinin aralıkları birbiri ardınca tanini , küçük mücennep , artık ikili , küçük mücennep , küçük mücennep , artık ikili , küçük mücenneptir; durak nağmesine göre buütleri tanini, orta üçlü, artık dörtlü, tam beşli, orta altılı, yedili, tam sekizli şeklindedir.

Neveser dizisini, mevkinde yazmak için, onun aralıklarına göre tabii çargah dizisinin buütlerine lazım gelen değiştirme işaretlerini koyarız: Çargah dizisinin beşinci nağmesinden itibaren yazılacak olan neveser dizisinin birinci, ikinci, sesleri ile çargahın beşinci ve altıncı sesleri aralıkları birer tanini olduklarından bir işaret istemez. Neveserin ikinci üçüncü nağmelerinin arası bir küçük mücennep, çargahın altıncı yedinci seslerinin mesafesi ise bir tanini olduğundan onun yedinci sesine bakiyye bemolü koymakla küçük mücennebi elde ederiz; Neveserin üçüncü dördüncü nağmelerinin aralığı bir artık ikilidir.

Demın argahın yedinci sesine koyduğumuz bakiyye bemolü ile tiz tarafta bir büyük mücennep elde etmiştik, çargahın yedinci sekizinci nağmelerinin mesafesi bir bakiyye olduğundan ikisinin mecmuu bir büyük mücenneb eder. argahın sekizinci nağmesine bir bakiyye diyezi koymakla onu artık ikiliye kalbetmiş oluyoruz ve bu hareketimizle neveserin dördüncü ve beşinci nağmelerinin buudu olan küçük mücennebide husule getirmiş oluruz; Neveserin beşinci, altıncı seslerinin arası bir küçük mücenneb çargahın ikinci üçüncü nağmelerini beyni bir tanini olmakla üçüncü nağmeye bir bakiyye bemolü koyarak küçük mücennebi elde ederiz ve bu vechiyle tiz tarafta bir bakiyye aralığı hasil olmuştur.

Neveserin altıncı yedinci nağmelerinin aralığı bir artık iklidir. argahın üçüncü dördüncü seslerinin mesafesi bir bakiyye olup demin elde ettiğimiz bakiyye ile büyük mücennep husule gelmiştir. argahın dördüncü sesine bir bakiyye diyezi vazetmekle onu artık ikiliye tavil ederiz ve neveserin yedinci sekizinci nağmeleri arasındaki küçük mücennebte kendiliğinden hasil olur. İşte bu veçhile çargahın üçüncü sesine bir bakiyye bemolü, dördüncü sesine bir bakiyye diyezi, yedinci sesine bir bakiyye bemolü koymakla neveser dizisini donanımda yazmış oluruz.(Ezgi, 1933:130-131)

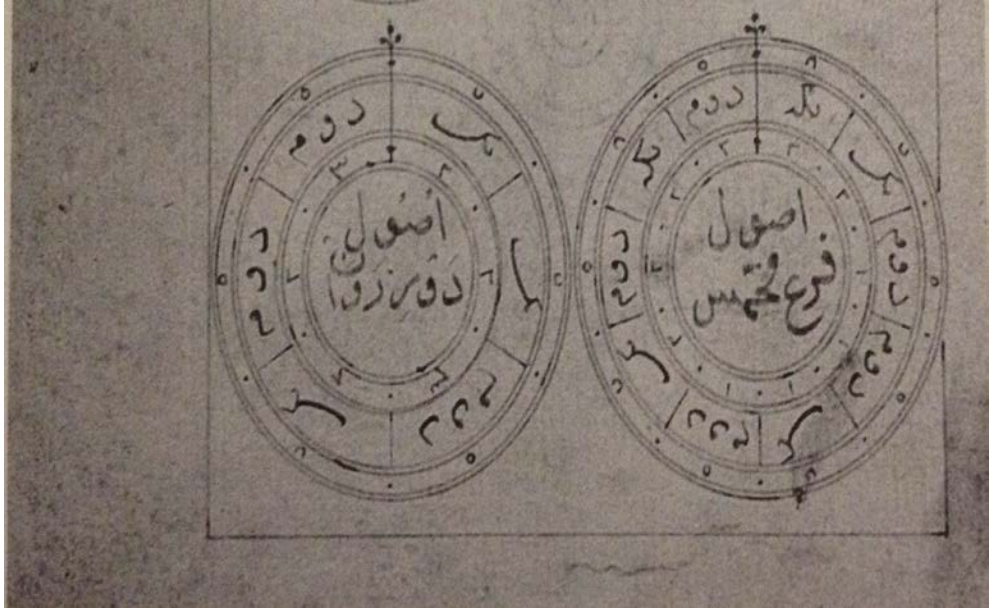


şekil 4. 23: (Ezgi, 1933, c.I:131) Suphi Ezgi'ye göre Neveser Makamı Dizisi.

4.2.2. Usul Olarak İncelenmesi

4.2.2.1. Devr-i Kebir Usulü

Kantemiroğlu'na göre;



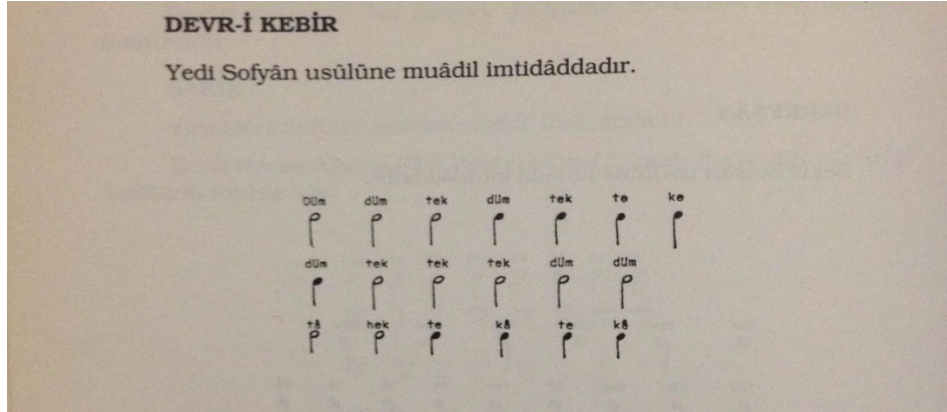
Şekil 4. 24: (Tura, 001:164) Kantemiroğlu'na göre Devr-i Kebir Usulü.

Düm düm tek düm tek tek düm tek tek te-ke-te-ke

1 1 1 2 2 1 1 1 2 2

(Tura, 2001:164)

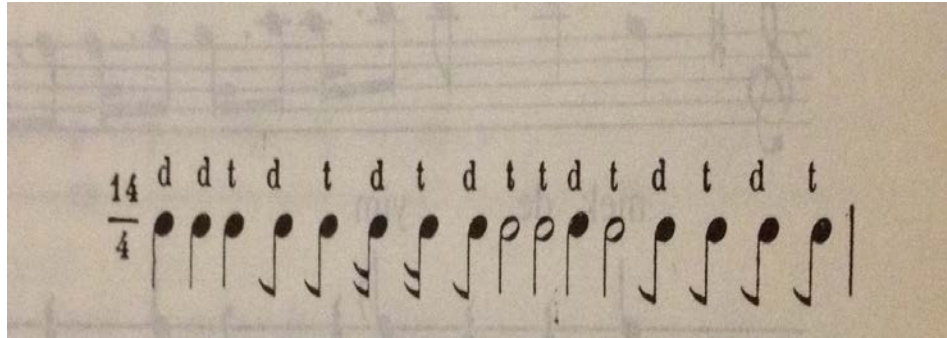
Tanburi Cemil Bey'e göre;



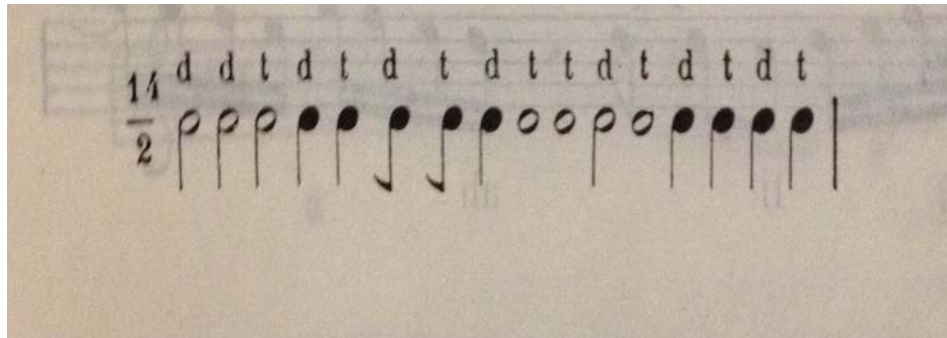
Şekil 4.0-25: (Cevher, 1993:70) Tanburi Cemil Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü.

Rauf Yekta Bey'e göre;

Devr-i Kebir usulünün iki şekli vardır 1.si Mevlevi Ayinlerinde kullanıldığı şeklidir.



Şekil 4. 26: (Yekta, 1986:120,121) Rauf Yekta Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü.



Şekil 4. 27: (Yekta, 1986:120,121) Rauf Yekta Bey'e göre Devr-i Kebir Usulü'nün ikinci şekli.

Yalçın Tura'ya göre;

İkinci derece hafifle yirmisekiz vuruştur.

Şekli Budur :

Düm düm tek düm tek teke düm tek tek düm tek düm tekke tekke

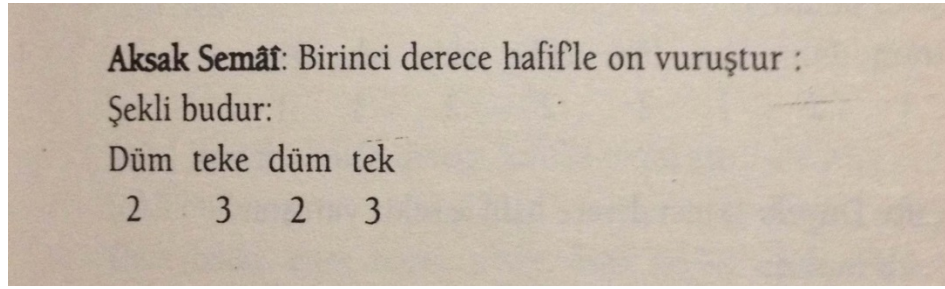
2 2 2 1 1 1 1 4 4 2 2 2 2 2

(Tura, 2006:69-71)

4.2.2.2. Aksak Semai Usülü

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre;

Ekseriya ağır semai ve nadiren şarkılarda müstamel olan bahr i hafif i evvelden on darplı bir usuldür.



Şekil 4.28: (Tura, 2006:69) Nasır Abdülbaki Dede'ye göre Aksak Semai Usulü.

Şekli Budur :

Düm tekka düm tek tek

2 3 2 2 1

(Tura, 2006:69-71)

SONUÇ

Sonuç olarak Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin hayatı tarihi perspektifte incelenmiş, çağdaşı müzisyen ve kuramcı olan Sultan III.Selim ve Nasır Abdülbaki Dede'ye kısaca yer verilmiş, Hammamizade İsmail Dede Efendi ve Hamparsum Limonciyan ile aralarındaki ilişkiler incelenmiştir.

Hamparsum Limonciyan'ın hayatına değinilmiş, müzik yazı sisteminin doğuşu ve gelişim süreci ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Hamparsum müzik yazı sistemi hakkında teknik bilgilere yer verilmiştir.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde bulunan Y/211-9, Y/213-11, Y/214-12 numaralı Hamparsum yazmalarının içindeki Hammamizade İsmail Dede Efendi'ye ait; Hüseyini Peşrev, Neveser Peşrev, Neveser Saz Semai, Bestenigar Peşrev ve Bestenigar Atik Peşrev olmak üzere 4 Peşrev 1 Saz Semai formunda eser incelenmiş ve şu sonuçlara varılmıştır:

Bu yazmalarda;

1- Günümüz müzik yazım sistemine çevrim yazısı yapılan eserlerin hiçbirinin, günümüzde müzik arşivlerinde notalarına ya da icra kayıtlarına rastlanmamıştır.

2- Y/213-11 numaralı yazmada bulunan Bestenigar Atik Peşrev (Ek-13) günümüz nota yazısına çevrilmiş ancak günümüzde Bestenigar Peşrev adı ile bilinmekte olan bir peşreve, ezgisel gidişi yönü ile benzerlikler göstermektedir. Ancak makamı, yazmanın başında belirtildiği üzere ve eserin karar sesinin farklı oluşundan sebep bu iki eserin aynı olmadığı sonucuna varılmıştır.

Eser başlığında belirtildiği üzere Bestenigar Atik makamı Tetkik ü Tahkik'te Nasır Abdülbaki Dede'nin bahsettiği ancak günümüzde kullanılmayan bir makamdır. Ve bu mevcut yazmada Bestenigar Atik Peşrev başlığı ile bulunan eser, Nasır Abdülbaki Dede'nin bahsettiği Bestenigar Atik makamı tarifine uymaktadır.

3- Y/213-11 numaralı yazmanın ilk eseri olan Bestenigar Atik Peşrev'in hemen ardında Bestenigar Makamında bir Takım yer almaktadır. (Ek-14, Ek-15) bu eserin başlığında herhangi bir bestekar belirtilmemiştir. Ancak ele alınan yazmanın elde edinilen ve çalışmada belirtilen veriler ışığında, Hamparsum Limonciyan'ın bizzat kaleme aldığı yazma eser olduğu varsayılırsa, hocası Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin eserlerine yazmada öncelik vermesi muhtemeldir; Bu sebepten başlığında herhangi bir bestekara atıfta bulunulmayan, Bestenigar Takım olarak geçen eserin ilk sıradaki Hammamizade İsmail Dede Efendi'ye ait olan Bestenigar Atik Peşrev'in ardından gelmesi sebebi ile yine Dede Efendi'ye ait olma ihtimali yüksektir. Ek olarak bu takım Bursalı Sadık Efendi'nin (ö. 1780-1790) Bestenigar Ayin-i Şerifi'nin 3.Selam'ının terennüm kısımlarında rastlanmıştır.(Ek-16) Bu doğrultuda;

Hammamizade İsmail Dede Efendi ve Hamparsum Limonciyan ile çağdaş olan bu bestekarın Ayin-i Şerif'inde Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin takımına yer vermiş olması mümkün olduğu gibi Bestenigar Makamında yazılan bu Takım'ın Bursalı Sadık Efendi'ye ait olması da mümkündür. Ancak eser başlığında herhangi bir besteci ismi yazmadığından sebep kesin bir kanıya varılamamıştır.

4- Bugün 1617 sayılı defterin (Ek-12) bizim elimizdeki Y/213-11 numaralı defter olduğu tespit edilmiştir. Bu defterin gerçek Hamparsum defteri olduğunun kanıtlarından biri defterin başında bulunan Selami Bertuğ'un bahsettiği "1617" sayı numarasının yer almasıdır.

Selami Bertuğ'a göre;

"İstanbul Belediye kütüphanesinde 2 adet Hamparsum yazması mevcut ve biri elimizde olan 1617 sayı numarası ile kayıtlı yazma, diğeri ise İstanbul Belediye kütüphanesinde bulunan yazmadır."(Bertuğ:1985)

Bir diğerk kanıt ise Hamparsumun, Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin talebesi olmasıdır ki, birinci ağızdan yazmanın ilk eseri olan Bestenigar Atik Peşrevini notaya almıştır. Ayrıca bu makam aynı dönem Nasır Abdülbaki Dede'nin Tedkik ü Tahkik adlı kuram kitabında adını ilk kez gördüğümüz bir makamdır. Bu da yazmanın Hamparsuma ait olduğunun bir diğerk kanıtı olarak düşünülmektedir.

5- Y/214-12 numaralı yazmadan, günümüz müzik yazı sistemine çevrim yazısı yapılan Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Bestenigar Peşrevi (Ek-10, Ek-11), günümüzdeki Darülelhan Külliyyatı'nda bulunan Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin Bestenigar Peşrev'i(Ek-17, Ek-18) ile karşılaştırması yapılmış ezgisel gidiş yönünde bariz farklılıklar tespit edilmiştir. Bu farklılıklar sebebi ile eserin deftere yazıya alındığı zamandan günümüze değişerek geldiği sonucuna varılmıştır.

6- İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi'nde var olduğu bilinen ve Prof. Dr. Ralf Martin Jäger'in Katalog çalışmasında belirttiği üzere içerisinde bir başka Neveser Peşrev'in yer aldığı Y/212-10a numaralı yazmaya ulaşılammıştır. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivinde yer aldığı bilinmekte ancak yapılan araştırmalar sonucunda izine rastlanammıştır. Bu yazma hakkındaki bilgilere Alman Müzikolog Prof. Dr. Ralf Martin Jager'in "Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster" adlı Hamparsum Yazmaları üzerine yapmış olduğu bir çalışmadan edinmiş bulunmaktayız.

7- Çalışmada mevcut yazma eserde ele alanın peşrev ve saz semai formundaki eserlerin makamları tarihi süreçte ilk rastlandıkları kuram kitabından itibaren günümüze kadar incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde Bestenigar Atik makamına sadece Nasır Abdülbaki Dede'nin Tetkik-ü Tahkik adlı eserinde karşılaşılmıştır.

Neveser makamı Hamammizade İsmail Dede Efendi'nin kendi bulduğu makamdır ve günümüze kadar değişmeden gelmiştir. Bestenigar makamı ve Hüseyini makamında Abdülkadir Meragi'den Kantemiroğlu'na kadar değişiklikler saptanmış Kantemiroğlu ve devam eden süreçte makam seyri günümüze kadar sabit kalmıştır.

8- Usuller yine tarihi süreçte rastlandıkları kuram kitaplarından faydalanarak incelenmiş, bariz bir farklılık gözlemlenmemiştir. Sadece Rauf Yekta Bey Devr-i Kebir usulünü günümüzdeki gibi 28/4 değil 14/4 ve 14/2 olarak belirtmiştir.

9- İncelenen eserlerde ikinci bir şahıs tarafından düzeltmeler tespit edilmiş, bu düzeltmeler esas yazının üzerine farklı bir boya ve yazı karakteri ile yazılmak sureti ile eklenmiştir. Bu düzeltmeler, eserlerin günümüz müzik yazısına çevirileri yapılırken, eserin esas yazısı altında ek bir dizek açılarak belirtilmiştir.(Şekil: 4.1, 4.2, 4.3, 4.7, 4.8)

Bu bağlamda; yapılan çalışmada amaç edinilen tüm sonuçlara ulaşılmıştır. Hammamizade İsmail Dede Efendi, zamanından günümüze kadar Klasik Türk Müziği'nin çeşitli sebeplerden ve özellikle müzik yazı sistemlerinin gelişkin ya da yaygın olmamasından değişime uğrayarak geldikleri düşünülmektedir ve araştırmada ele alınan yazma eserler gibi daha bir çok yazma eserin, müziğimizin özgün hallerinin tespiti ve günümüzde doğru icra için ne denli önem teşkil ettiği ortaya çıkarılmış, gelecek nesillere örnek teşkil edecek bir çalışma ortaya koyulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin Yüz Bestekarı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. .
- Bardakçı, M. (2011). *Ahmed Oğlu Şükrullah, Şükrullahın Risalesi Ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*. Pan Yayıncılık.
- Çalışır, A. (2010). *Beste i Kadimden Beste i Cedide, Meydan Görmüş Mevlevi Ayinleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitabevi.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey*, Kitabevi.
- Ezgi, S. (1933), *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. İstanbul, Milli Mecmua Matbaası.
- Gazimihal M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul Milli Eğitim Basımevi.
- Heper, S. (1979). *Mevlevi Ayinleri*. Konya Turizm Derneği Yayını.
- Kemal, G. (1988). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopesidi*. İstanbul.
- Kerovpyan, A. - Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul, Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Jager, R.M.(1996). *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Eisenach.
- Judetz, E.P. (2002). *Tanburi Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaya, A.B. (2011). *Defter-i Dervişan*. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Oransay, G. (1990). *Bellekten*. Türk Küğ Araştırmaları, İzmir.

Oransay, G. (1976). *Musiki Tarihi*,.Yaykur: Ankara.

Özer, Y. (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Özkan, İ.H. (2011). *Türk Musıkisi Nazariyatı ve Usulleri – Kudüm Velveleri*. Ötüken Yayınları.

Öztuna, Y. (1974). *Türk Musıkisi Ansiklopedisi*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (1974). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. İstanbul : Neşriyat Anonim Şirketi.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü*. İstanbul, Orient Yayınları Cilt I – II.

Popescu-Judet, E. (1998). *Türk Musikî Kültürünün Anlamları*. Çeviren: Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Salgar, M.F. (1995). *Dede Efendi, Hayatı Sanatı Eserleri*. Ötüken Yayıncılık.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Sanem Matbaası Cilt III.

Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik, Nasır Abdülbaki Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uslu, R. (2001). *Mehmet Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul : Pan Yayıncılık.

Uzdilek S M. (1977). *İlim ve Musiki, Türk Musikisi Üzerine İncelemeler*.
İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uz, K. (1964). *Musiki İstılahatı*. Küğ Yayıncılık.

Yekta, R (1986). *Türk Musikisi*. Pan Yayıncılık.

Yekta, R. (2000). *Esatiz-i Elhan*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yücel, E. (2004). *İstanbul Mevlevihaneleri*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi
Yayınları.

TEZLER

Daloğlu, Y. Tefhim ü l Makamat Fi Tevhid i n Nagamat. Lisans Bitirme Çalışması.

Karaman, S. (2010). Dede Efendinin Semaillerinin Usül-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. Doktora Tezi.

YAZMA ESERLER

Hamparsum Defteri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, arşiv no: 211-9.

Hamparsum Defteri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, arşiv no: 212-10a.

Hamparsum Defteri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, arşiv no: 213-11.

Hamparsum Defteri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, arşiv no: 214-12.

RAPOR

Değirmenci, Z. T. (2004). Cumhuriyetten Günümüze Müzik Folkloru Arşivleri ve Derleme Çalışmaları.(Rapor No.9940-11695-1-7) Süleyman Demirel Üniversitesi.

Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Alan Araştırma Raporu.

MAKALELER

Karamahmutoğlu, G. (2014). *Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri*. İstanbul.

Özcan, N. (2014). *Türk Musikisinn Abide Şahsiyetlerinden Hammamizade İsmail Dede Efendi*. İstanbul.

Atalay, A. (1985). *Tarihsel Müzik Yazıları, Müzik Ansiklopedisi,c*. Ankara.

SEMPOZYUMDA SUNULAN MAKALELER

DEĞİRMENCİ, Z.T. İŞLER, G. YENER, M. KÜÇÜK, E.M. (2013) T.C. Haliç Üniversitesi Müzik, Tiyatro ve Edebiyatın Bilim ile Etkileşimi Sempozyumu Kuramdan Edime Hamparsum Yazı Sisteminin Bilimsel Perspektifte Müzik Eğitimine Etkileri Bildirisi.

DEĞİRMENCİ, Z.T. İŞLER, G. YENER, M. KÜÇÜK, E.M. (2014) T.C. 29 Mayıs Üniversitesi Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu Musiki Kültürünün Bekçileri; "Albert Bobowski, Demetrius Cantemir, ve Hampartzum Limonciyan" Bildirisi.

EKLER LİSTESİ:

EK-1: Y/211-9 numaralı yazma arka kapak

EK-2: Y/211-9 numaralı yazma içindekiler kısmı

EK-3: Y/211-9 numaralı yazma içindekiler kısmı (devamı)

EK-4: Y/211-9 Neveser Peşrev

EK-5: Y/211-9 Neveser Saz Semai

EK-6: Y/214-12 numaralı yazma arka kapak

EK-7: Y/214-12 numaralı yazma içindekiler kısmı

EK-8: Y/214-12 Hüseyini Peşrev

EK-9: Y/214-12 Hüseyini Peşrev (devamı)

EK-10: Y/214-12 Bestenigar Peşrev

EK-11: Y/214-12 Bestenigar Peşrev (devamı)

EK-12: Y/213-11 numaralı yazma ön iç kapak

EK-13: Y/213-11 Bestenigar Atik Peşrev

EK-14: Y/213-11 Bestenigar Takım

EK-15: Y/213-11 Bestenigar Takım Çeviri

EK-16: Bursalı Sadık Efendi Mevlevi Ayini III.Selam terennüm

EK-17: Darülelhan Külliyyatı Bestenigar Peşrev

EK-18: Darülelhan Külliyyatı Bestenigar Peşrev (devamı)

EK-19: Gizli Hamparsum Yazısı örneği

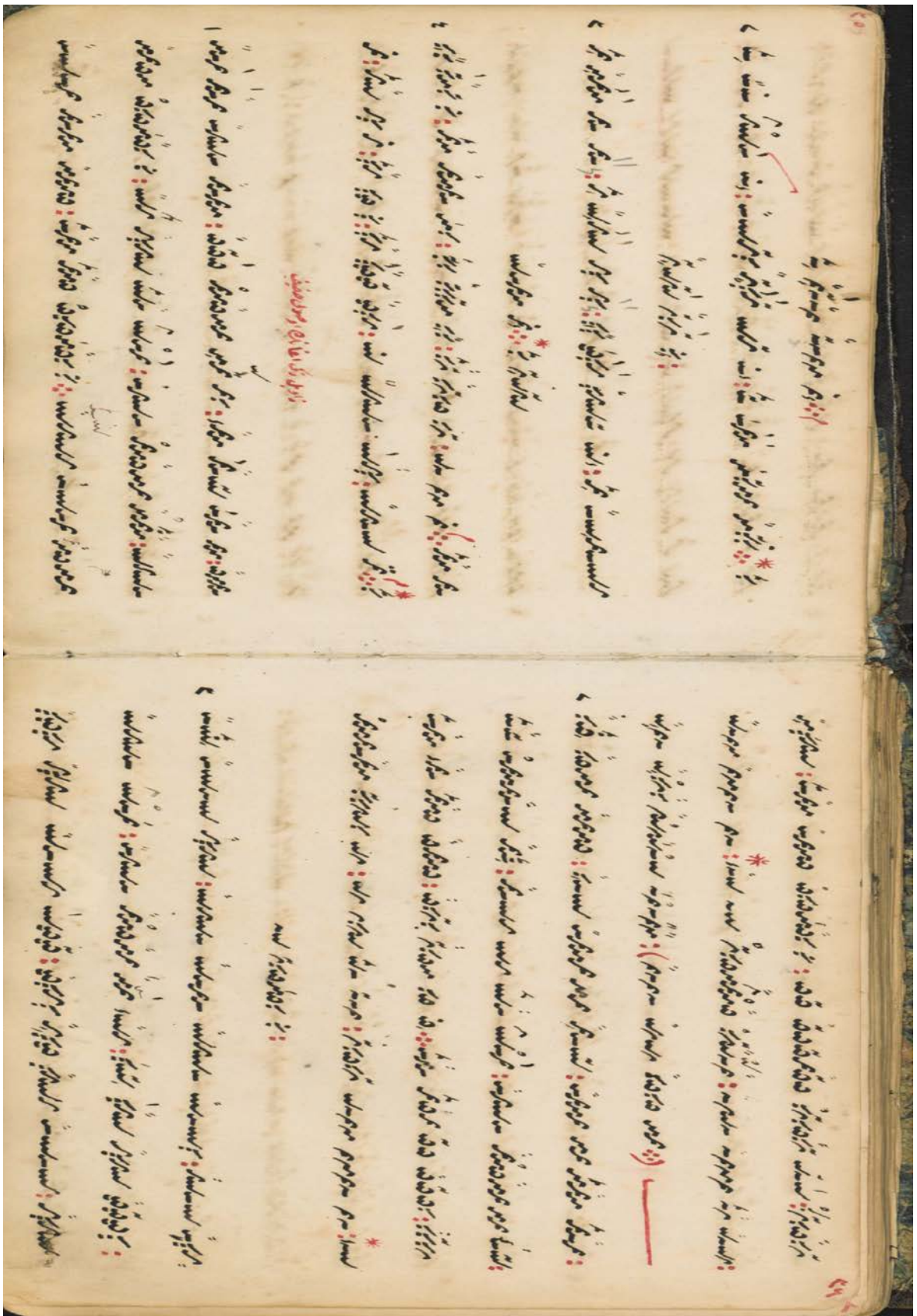
EK-1: Y/211-9 numaralı yazma arka kapak



EK-2: Y/211-9 numaralı yazma içindekiler kısmı

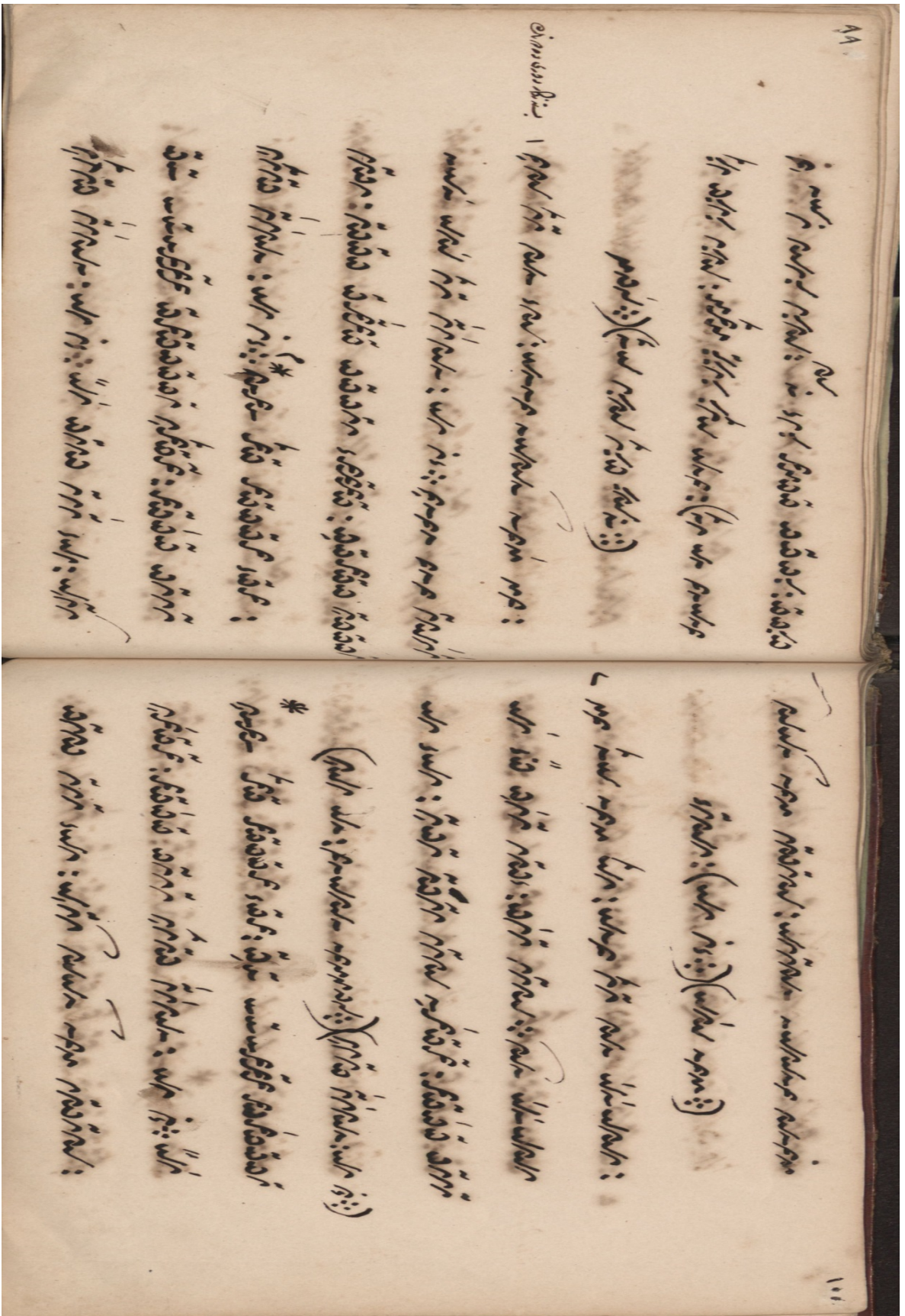
The image shows two pages from a manuscript. The top page is a grid with 10 columns and 10 rows, mostly empty. The bottom page is a grid with 10 columns and 10 rows, containing faint handwritten text. At the bottom right of the bottom page, there is a small table with handwritten numbers and Arabic script.

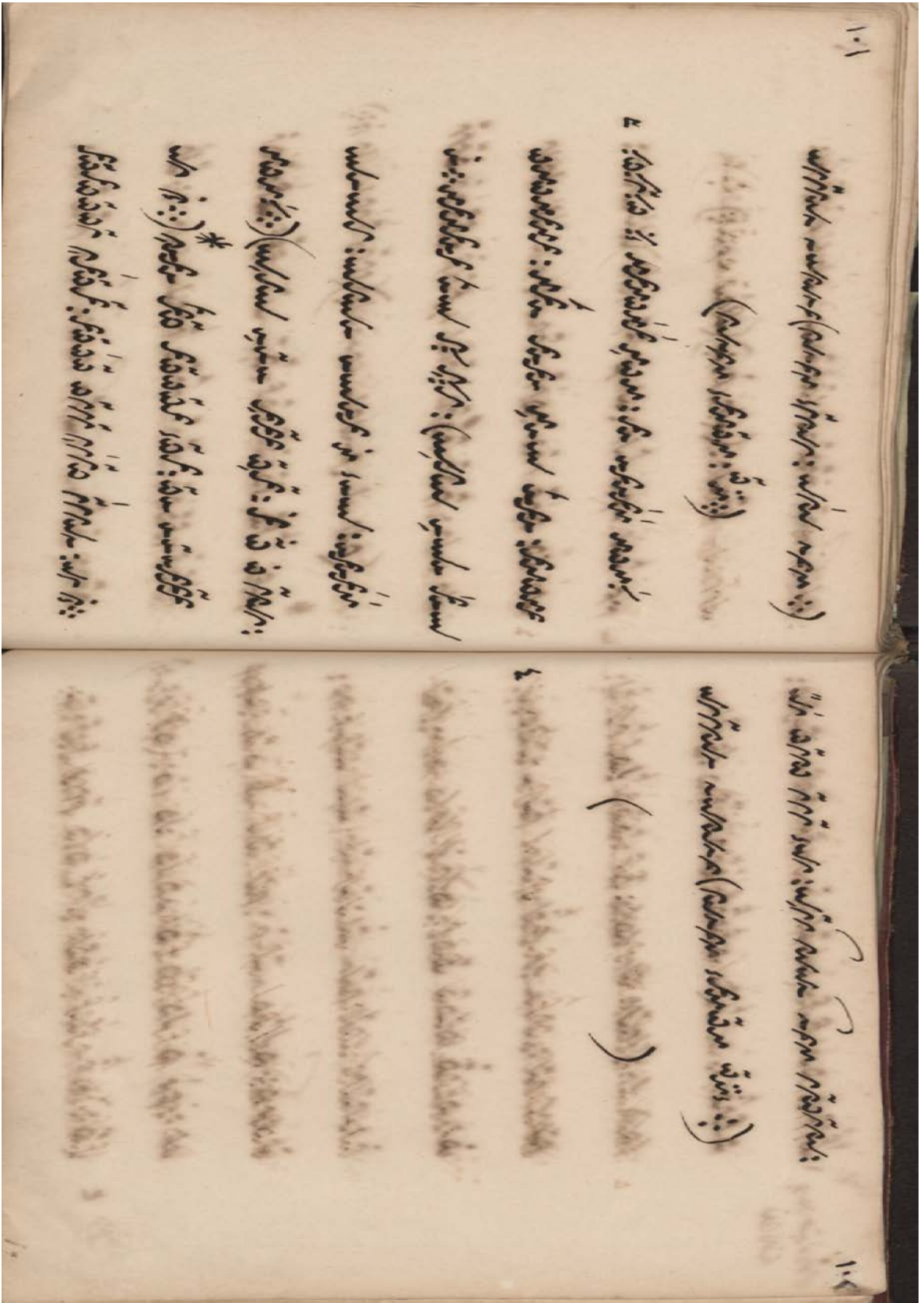
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307
307	307	307	307	307	307	307	307	307	307



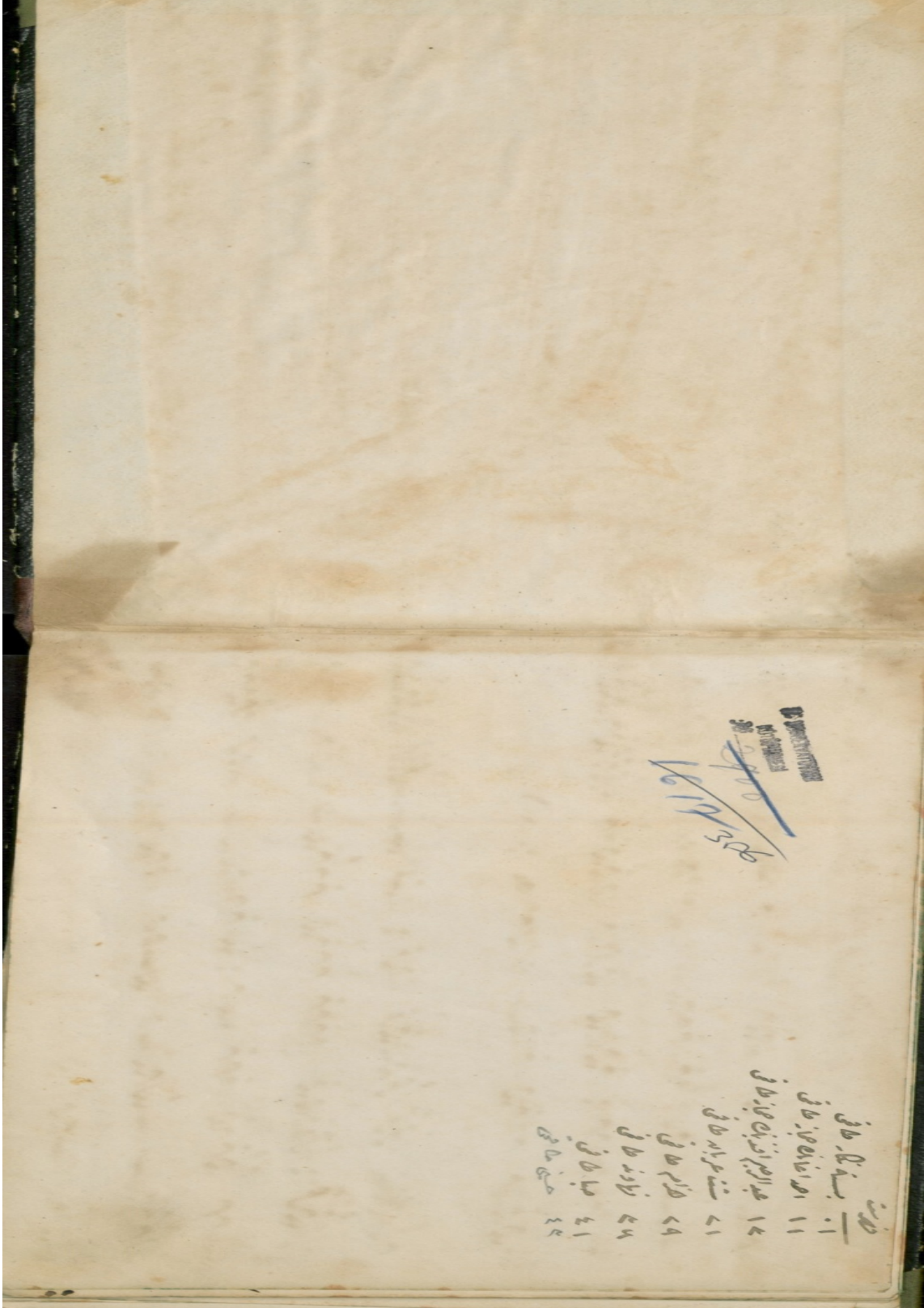
EK-6: Y/214-12 numaralı yazma arka kapak







EK-12: Y/213-11 numaralı yazma ön iç kapak



EK-15: Bestenigar Takım Çeviri

Bestenigar Takım

Terennüm-i Evvel

Aksak Semai

İsmail Dede Efendi

Musical score for Terennüm-i Evvel, Aksak Semai, 10/4 time signature. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 10/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The third staff is marked with a '5' above it, indicating a quintuplet. The fourth staff is marked with a '7' above it, indicating a septuplet. The fifth staff is marked with a '9' above it, indicating a nonuplet. The sixth staff is marked with a '10' above it, indicating a decuplet. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Terennüm-i Sani

Yürük Semai

Musical score for Terennüm-i Sani, Yürük Semai, 6/8 time signature. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff is marked with a '17' above it, indicating a 17-measure phrase. The third staff is marked with a '20' above it, indicating a 20-measure phrase. The score ends with a double bar line and repeat signs.

EK-16: Bursalı Sadık Efendi Mevlevi Ayini III.Selam terennüm

vü men kü ca vâ yî Hes ti i hak
ha va le em be hîr bû ved ne va le em
vâ yî Keş ti i nuh pe ya le em a kul kü ca
vü men kü ca vâ yî hey yi hey yi yâr
hey yi hey yi dâst yâr yâ ri men yâr
ah yâ ri men yâ ri me râ dost yâ ri men vâ yî
Terennüm.
Her ki ruh sa ri tû bi ned be gûl si
Her ki der ha ne de mi ba tû be hal
tan ne re ved vâ yî her ki der di tû ke şed
vet bi ni şest vâ yî ba te me şâ yi gû lû
câ ni bi der man ne re ved vâ yî Kad
lâ le vü rey han ne re ved vâ yî

EK-17: Darüelhan Külliyyatı Bestenigar Peşrev

[بسنه نكار] مقامنده و [دور كبر] ابضا عنده [ميشو] دره اقدنك

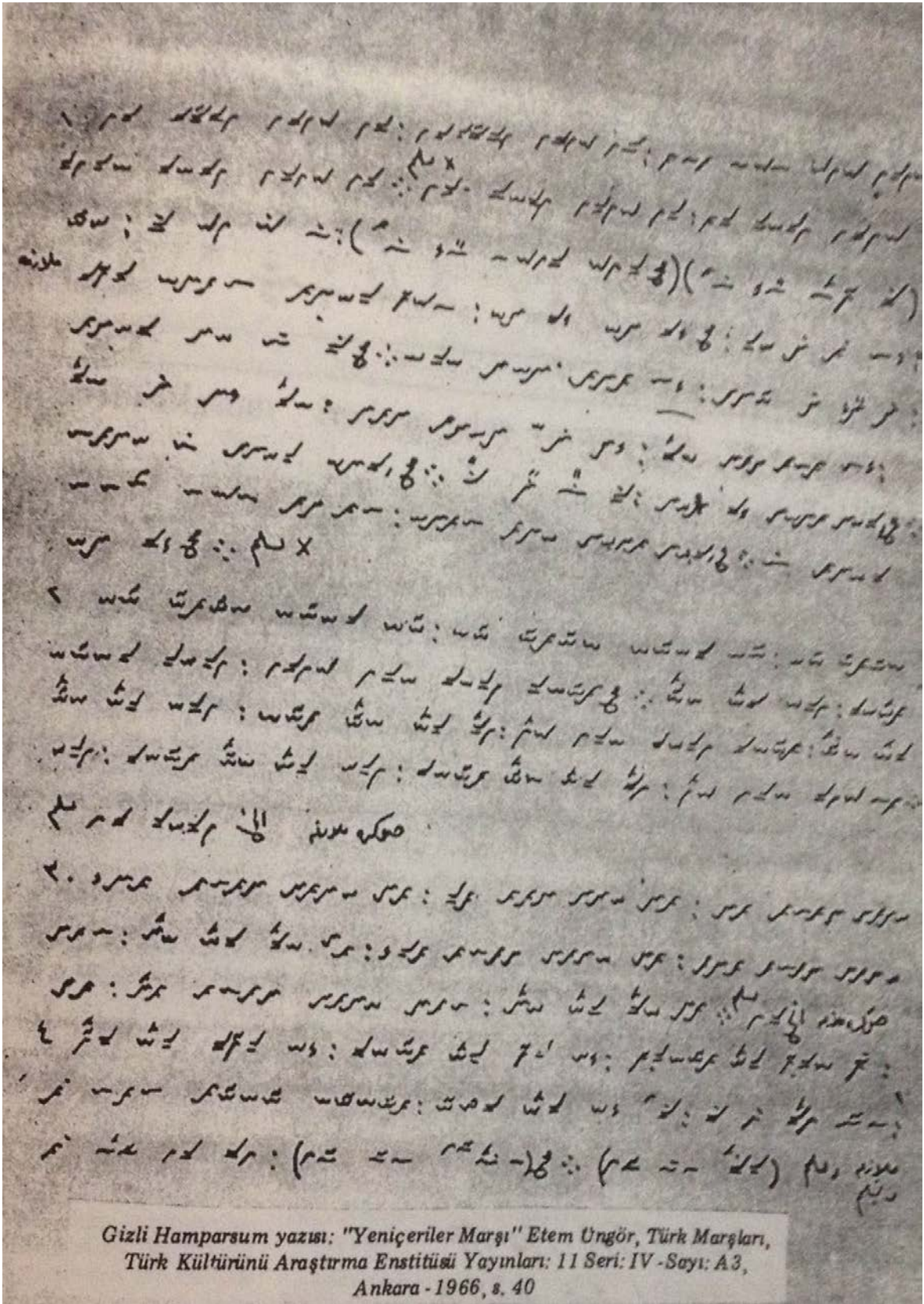
[برنجي ماز] [♩=76]

[1] اوستا كى يزينك (ساز) اوجاد برجه (قرن) قروي . آكده كى يزينك ده (صول) اوجاد برجه (ضيف) مزى كوسر .

EK-18: Darülelhan Külliyyatı Bestenigar Peşrev (devamı)

Handwritten musical score for the Darülelhan Külliyyatı Bestenigar Peşrev (devamı). The score is written on ten systems of five-line staves. Each system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic line. The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are two handwritten annotations in the left margin: "در مقام" (In the mode of) at the beginning of the first system and "در ریختن" (In the style of) at the beginning of the sixth system. The music is a complex, multi-measure piece characteristic of the Darülelhan style.

EK-19: Gizli Hamparsum Yazısı örneği



ÖZGEÇMİŞ

- Ad Soyad** : Emir Murat Küçük
- Doğum Yeri ve Tarihi** : İstanbul 16.12.1987
- Lisans Üniversite** : Haliç Üniversitesi Konservatuvarı
- Yüksek Lisans Üniversite** : Haliç Üniversitesi Konservatuvarı

16 Aralık 1987 yılında Şişli semtinde doğdu lise yıllarında müziğe başladı. 2008 yılında ses ve ud sanatçısı Leyla ATAY'dan Türk Müziği Nazariyat, Solfej ve Konservatuvara hazırlık dersleri alarak 2009 yılında T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Lisans, 2013 yılında T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Yüksek Lisans programlarına girdi.

Lisans eğitimi süresince; Burcu KARADAĞ'dan Ney, Şehnaz RİZELİ ve Nilgün ONAT'tan Ses Eğitimi, Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ'den Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji, Prof. Dr. Alaeddin YAVAŞCA' dan Türk Müziği Üslup ve Repertuar derslerini alarak 2013 yılında mezun oldu.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinliklerinde yer alan “Sesin Bekçisi: Hampartsum Notası” adlı seminere katıldı ve Beyoğlu Baş Mugannisi Nişan ÇALGICIYAN'dan Hampartsum müzik yazı sistemi eğitimi, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı'nda Dursun GÜRLEK'ten Osmanlı Türkçesi eğitimi almıştır.

Hamparsum alışmalarına T.C Haliç Üniversitesi Öğretim üyesi Z. Tülin DEĞİRMENCİ ile devam ederek “ İstanbul Küğ Topluluğu” ismiyle oluşturdukları projede yer alarak; 2013 yılında T.C. Haliç Üniversitesi Müzik, Tiyatro ve Edebiyat’ın Bilim ile Etkileşimi Sempozyum’una “ Kuramdan Edime Hamparsum Yazı Sisteminin Bilimsel Perspektifte Müzik Eğitime Etkileri” ve 2014 yılında T.C. 29 Mayıs Üniversitesi Osmanlı İstanbul’u Sempozyum’una “Musiki Kültürünün Bekçileri; Albert Bobowski, Demetrius Cantemir, ve Hampartzum Limonciyan” adlı bildirileri ile katılmıştır.

Yüksek Lisans eğitimi süresince Prof. Erol Deran, Prof. Mutlu Torun, Dr. İhsan Özer, Yrd. Doç. Nuri Özcan ve Yücel Paşmakçı gibi alanlarında ileri gelen isimlerden çeşitli alanlarda ders almış ve T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müziği bölümü bünyesinde yüksek lisans eğitimi süresince Asistanlık yapmıştır.

Ney algısı üzerine çalışmalarına Hezarfen Ney ve Sanat Okulu’nda Neyzen Salih Bilgin ile devam etmektedir.