

TÜRKLÜK

Milliyetçi Kültür Mecmuası

14-15

Cilt: III

İÇİNDEKİLER

Mühim bir tercüme: (İsmail Hami Danişmend). — Bizans tarihlerine göre Oğuzlar: (Hüseyin Namık Orkun). — Alanya Beyi Savcı Bey oğlu Lutfi Beyin mezar taşı: (Naci Kum). — Anadolu zelzeleleri: (Prof. Stilyanos Stasinopulos). — Türk Musikisi Kimindir? XIV (Hüseyin Sadettin Arel). — Bibliyografya (İ. H. D.)

İkinciteşrin 1940

30 Kuruş

Türk Musikisi kimindri?

— Hüseyin Sadettin AREL —

XIV

Bizans musikisi — 3

Evvelce söylediğim gibi ⁽¹⁾, Bizans musikisini — iyi-kötü bilinebildiği kadar — öğretmek için Bizans müelliflerinden, Bizans nota yazısından, Bizans makam ve usullerinden, Bizans musiki parçalarından bahsetmeğe ihtiyaç vardır.

Ben Bizans musikisini öğretmek vazifesini üzerime almadığımdan işi öyle uzun tutmayacağım. Benim maksadım Türk musikisinin Bizanslılardan gelip gelmediğini anlamağa yetecek kadar bilgiyi ortaya koymaktır. Bu ise biraz tarihe, biraz da tekniğe dair fikir vermekle mümkündür.

Şimdi onu yapacağım.



Milâdın altıncı asrına kadar kiliselerde Tevrat ve İncil lâkırdı sesile okunurdu. Gitgide okunuşta bir resmiyet hasıl olmağa başladı ve o zamandan itibaren el yazılarına Yunan gramercilerinin Prosodia(Προσοδία) ⁽²⁾ işaretlerini ilâve etmek âdeti çıktı. Daha sonraları da sesin yükselmesi, alçalması, uzaması, kısılması, kesilmesi gibi muhtelif hususiyetlerini anlatacak yeni yeni işaretler icat edilerek kullanılır oldu ⁽³⁾.

Sekizinci asırdan on ikinci asıra kadar hıristiyanlığa ait mukaddes kitapların kiliselerde okunmağa mahsus nüshaları çifte sütunlu sayfeler halinde yazılıyor ve okuyana rehberlik etmek üzere metinlerinde gerek cümlelerin başına ve sonuna, gerek kelimelerin altına ve üstüne bir takım işaretler konu-

(1) Türklük, sayı 12, sahife 350.

(2) Prosodia hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okumak ilmidir. Garp dillerinde kullanılan Prosodie, Prosody, Prosodia, ilâh. tâbirleri buradan geliyor. Arapçadaki tevid bir nevi Prosodia'dır. «Yunan dili «şarka doğru yayılmağa başlayıp da yabancıların ağızında yanlış telâffuz edilmek tehlikesine maruz kalınca Yunan gramercileri her kelimenin nasıl okunması lâzım «geldiğini göstermek için hecelere bazı işaretler koymak ihtiyacını duymuşlardır.» (Egon Wellesz, Byz. Musik, s. 40)

(3) Wellesz, aynı eser, sahife 40.

luyordu (4). Ekfonitikon (Ἐκφωνητικόν) (5) denilen bu işaretler kilise dışın-
da okunacak mukaddes kitaplara konulmazdı (6).

Ekfonitikon işaretlerini kimin icat ettiği belli değildir. Hattâ her birinin
neye delâlet ettiği de, hiç bir kitapta izah olunmadığından, bilinmiyor. Bu
günkü malûmatımız o işaretlerin müsikiye dair bir mâna ifade etmedikleri
(7), ancak hıristiyanlıktaki mukaddes kitapları ahenkle okumağa hizmet et-
tikleri hususundan ibarettir (8).

İşte, 4 - 6. ncı asırlara ait İncil kitaplarındaki Ekfonitikon işaretleri
Bizans notasının en basit şeklini temsil etmektedir. Bu basit nota yazısı Milât-
tan evvelki zamanlara kadar geriye gidiyor ve şarkta umumiyetle yayılmış
bulunuyor. Soğdak'ların (9) İncil parçalarında tesadüf edilen okuma işaret-
lerinin onlarla karabeti vardır. Bu sistem doğrudan doğruya Yunanlılardan çık-
mış olamaz. Hıristiyanlığın Orta Asyaya nüfuzile de izah edilemez; çünkü yal-
nız hıristiyanlığa mahsus metinlerde değil, manilik (10) mezhebine ait yazma-

(4) Arap harflerile yazılı bir kur'an nüshasının metnine dikkat edilirse ibare ara-
sında kelimelerin üstüne veya altına: ق، ف، س، ك، ل، ج gibi küçük işaretler konulmuş olduğu görülür. Kur'anın düzgün okunmasını temin eden
bu işaretlere secâvend سجاوند denilmektedir. Meselâ ج nerede bulunuyorsa orada
durmanın caiz olduğunu, ل durulamıyacağını, س nefes alınmaksızın sesin biraz
kesileceğini, ف nefes alınarak sesin kesileceğini, م hecenin uzatılacağını, ن bilâkis
hecenin kısa okunacağını, ilâh. bildirir. Anlaşıyor ki hıristiyanlığa ait mukaddes kitap-
ların kiliselerde okunmağa mahsus nüshalarında da buna benzer işaretler varmış.

(5) Ekfonitikon sözü Yunancada yüksek sesle okumak mânasına gelen ekfonéo
(ἔκφωνέω) kelimesinden alınmıştır.

(6) K. A. Ψάχου, ἡ Παρασσημονική τῆς ἐκκλ. μουσικῆς, s. 18, hâmiş 18.

(7) Egon Wellesz, Das Problem der byzantinischen Notationen, s. 557.

(8) Psakhos'un 6 numaralı hâmişte adı yazılı kitabında 18 inci sahifeye ve ilerisine
bakınız.

(9) «Sughda Sogdiana, Sogdiane Orta Asyada şimdiki Buhara ve Semerkant arazisi-
nin eski isimleri, Soğd. Bu ülkenin hududunu tayinde müellifler ihtilâfa düşmüşlerdir;
•umumiyetle Cihun = Oxus ve Sihun = Iaxarte nehirleri arasındaki muntakaya bu isim
•verilir. Profesör Bartold bu muntakayı Zerefşan havzasında Semerkantla Buhara arasın-
•daki yer diye tarif eder. Merkezi Semerkant şehridir. İstâhri ve saire gibi islâm coğrafya-
•cılarının izahına göre bu memleket eskiden dünyanın en mamur yeri sayılırdı: Yeşillik-
•siz bir karış yeri kalmamış ve her noktasında mamureler yükselmişti. Muhtelif istilâlar
•bu halden eser bırakmamıştır. Arab coğrafyacıları Soğd'u Semerkant Soğd'u ve Buhara
•Soğd'u isimlerle iki kısım itibar etmişlerdir. Soğud ehalisine eski Türkler Soğdak
•ismini vermişlerdir. (İsmail Hâmi Danişmend, Değişik İsimler Lûgati).

(10) •Manî mezhebinin müessisi olan İranlı Manî - i Nakkaş, yani ressam Manî mi-
•lâdın 240 tarihlerinde dünyaya gelip 274 tarihinde otuz dört yaşlarında derisi yüzülerek
•idam edilmiştir. Bu adam hıristiyanlıkla zerdüşti esaslarının halitâsı şeklinde bir din
•tesisine teşebbüs etmiş ve ressamlıktaki maharetinden dolayı da Nakkaş (ressam) ün-
•vanile şöhret bulmuştur. Kurduğu mezhebin esası, tıpkı zerdüştide olduğu gibi, bir iyi-
•lik, bir de fenalık tanrısı kabul etmesidir. Bu mezhep bir zamanlar şarkta pek çok ta-

larda da vardır. Şu halde okuma işaretleri. — şarkın diğer bir çok mevrusatı gibi — hıristiyanlar tarafından Mezopotamyada ve İranda görülüp iktibas edilmiş ve bir çok değişikliklere uğrayarak oradan hıristiyanlığın genişlemesile beraber şarka ve garba yayılıp Suriyelilere, Ermenilere, Bizanslılara, Kıptilere, Habeşlilere ve Lâtin kilisesine geçmiş olmak lâzım gelir ⁽¹¹⁾.

Ekfonitikon işaretleri on dört tanedir. Bunların mühimlerini ve Prosodia işaretlerini karşılıklı olarak gösteriyorum ⁽¹²⁾ :

Prosodia işaretleri :		Ekfonitikon işaretleri :	
Oksiya (Ὁξεῖα)	/	Oksiya (Ὁξεῖα)	/
Perispomeni (Περὶσπωμένη)	~	Sirmatiki (Συρματική)	~
Variya (Βαρύα)	∩	Variya (Βαρύα)	∩
Makra (Μακρά)	—	Kendimata (Κεντήματα)	—
Vrakiya (Βραχία)	∪	Kathisti (Καθιστή)	∪
Dasiya (Δασεία)	∩	Kremasti apeso (Κρεμαστή ἀπέσω)	∩
Psili (Ψιλή)	∩	Kremasti arekso (Κρεμαστή ἀρεξω)	∩
Apostrofos (Ἀπόστροφος)	∩	Apostrofos (Ἀπόστροφος)	∩
Ifen (Ἰφεν)	∩	Sinemva (Σύνεμβα)	∩
Diyastoli (Διαστολή)	>	İpokrisis (Ἰπόκρισις)	>
Teliya (Τελεία)	+	Teliya (Τελεία)	+
		Paraklitiki (Παρακλητική)	~

Bizans notasını teşkil eden işaretlerden bir kısmı — demin söylediğim gibi — Ekfonitikon'lardan alınmış, bir kısmı da asıl musiki Neum ⁽¹³⁾ leri olmak üzere yazma ilâhilerde kullanılmıştır ⁽¹⁴⁾.

•anımüm etmişse de şiddetli tazyikler ve idamlarla tedricen ortadan kaldırılmıştır. (İsmail Hâmi Danişmend, Değişik İsimler Lûgatı.)

(11) E. Wellesz, Byzantinische Musik, s. 40 - 41.

(12) Bu cetvel Wellesz'in kitabından alınmıştır (Sahife: 41).

(13) Neum kelimesi Yunancada elle veya gözle işaret demek olan (νεῦμα) nevma lâfzından geliyor. Lâtin kiliselerinde ilâhinin lâhnini kulaktan öğrenmiş olanlara ezberlediklerini hatırlatmak için yardımcı olarak Ortaçağ iptidalarında kullanılmağa başlayan ve nokta, virgül, ilâh. gibi noktalama alâmetlerinden doğduğu zannolunan Neum adı işaretler gittikçe tekemmül ederek 9 uncu asrda âdeta bir nota yazısı mahiyetini almıştır. Fakat lâtin klisesine ait Neum'lerin de Bizansinkiler gibi nelere delâlet ettikleri hakkile bilinemediğinden onların yeni notaya tercemesinde müellifler bir türlü ittifak edememektedirler. Johannes Wolf'un «Die Tonschriften» adlı kitabına bakınız (Sahife 22).

(14) E. Wellesz, Das Problem der byzantinischen Notationen, s. 558.

Atina Konservatuvarında Bizans musikisi profesörü müteveffa Psakhos Bizans nota yazısının tekemmülüne ilk zamanlarda en yizade hizmet eden zatın Yoannis Damaskinos olduğunu söyler (15).

Wellesz Bizans notasının geçirdiği tekâmül devirlerini şöyle üçe ayırmaktadır (16):

1 — Ekfonitikon devri (Altıncı asırdan on üçüncü asıra kadar);

2 — Neum'ler devri (Sekizinci asırdan on dokuzuncu asıra kadar);

Bu devrin 8 - 12 inci asırlık kısmına «Eski Bizans notası zamanı», 12-15 inci asırlık kısmına «Orta Bizans notası zamanı», 15 - 19 uncu asırlık kısmına da «Muahhar Bizans notası zamanı» diyebiliriz.

3 — Yeni Rum notası devri (19 uncu asrın başlangıcı).

Bizans notası bütün tekâmül safhalarında «Aralıklar notası» olmak mahiyetini muhafaza etmiştir (17). Bu yazıda her ses adımı (18) bir Neum ile gösterilirdi (19). Fazla olarak ilâhi okunurken teganniye idare eden kimse diğerlerine elile ve elinin muayyen şekillerile mütemadiyen lahnin çizgisini anlatırdı (20).



Saydığım devirlerin birincisinden tekrar bahsetmeme hacet yok. Zaten onun hakkındaki malûmat da pek çok değil. Ekfonitikon işaretlerine dair yukarıki tafsilâtı bu mevzu için kâfi bularak geçiyorum.

İkinci devrenin birinci kısmına, yani 8 inci asır ile 12 inci asır arasındaki müddete mensup eski Bizans Neum'lerinin ilk örneği Aynaroz manastırında keşfolunan 9 uncu asırdan kalma bir tek ilâhide görülmüştür. Fakat bu ilâhideki işaretlerin epeyce müttekâmil bir şekilde oluşlarına bakılırsa onların iptidai vaziyette bulunmadıklarına, çoğunun ya Ekfonitikon'lardan, yahut bunların geldiği kaynaklardan alındığına hükümlenir (21).

O vaktin Bizans nota yazısında pek çok işaretler ve bu işaretlerin birbirile imtizacından yapılmış şekiller mevcut ise de zaman geçtikçe her birinin biçiminde ve delâlet ettiği mânada değişiklikler vukubulmuştur. Hattâ önceleri işaretlerin muayyen ve kat'î birer mânası yokken, sonra - sonra mânalarının

(15) 6 numaralı hamışte sözü geçen Psakhos'un kitabında 26-30 uncu sahifelere bakınız. (Damaskinos hakkında kısa malûmat aşağıdaki 41 numaralı hamıştedir.)

(16) E. Wellesz, Byzantinische Musik, s. 39 ve ilerisi.

(17) E. Wellesz, adı geçen kitap, s.43; H. Riemann, Lexikon, s.157, sütun 2.

(18) Ses adımından maksat dizinin bir perdesinden diğer perdesine gidiştir.

(19) E. Wellesz, Das Promblem der byz. Natotionen, s. 558.

(20) E. Wellesez, Byz. Musik, s.43.

(21) Aynı eser, s. 42.

tedricen kat'ileşmeğe başladığını bile söyleyen vardır (22). Bu sebepten dolaydır ki eski Bizans notası ile yazılmış lahinlerin şimdiye kadar tamamiyle mütemet bir tercemesi yapılamamıştır. Eğer ileride bir çok mukayese malzemesi bulunur da yazının müteakip safhaları tetkik edilebilirse belki o devreye ait lahinler hakkında takribî bir fikir istihsali mümkün olur (23).

Bizans Neum'lerinden bazıları, muhtelif biçimlerle, şunlardır (24):

İson (Ἰσον)	— — —
Oligon (Ὀλιγον)	—
Oksiya (Ὀξεία)	∩
Kufizma (Κούφισμα)	∞ ∞ ∞
Kilizma (Κύλισμα)	~ ~ ~ ~
Apoderma (Ἀπόδεσμα)	+ τ τ
İpsili (Ψυλλή)	∨ ∨
Fthora (Φθορά)	∅ / ∅ ∅
Anastaman (Ἀνάσταμαν)	∩ ∩

Böyle noktalama işaretlerinden alınmış Neum halinde devam edip gelen Bizans nota yazısının bilâhare değirmi nota şekline girdiği kitaplardan anlaşılıyor. Fakat hangi âmillerin bu tahavvüle sebep olduğu henüz aydınlatılamamıştır. Yalnız şurası muhakkaktır ki elde bulunan yazma ilâhilerdeki nota işaretlerinin kıyafetleri ve çizilişleri yeniliğin Şark tesirlerinden ileri geldiğini göstermektedir (25).



İkinci devrenin ikinci kısmı olmak üzere 12 nci asırdan 15 inci asıra kadar devam eden ve «Değirmi yazı devri» denilen safhada Bizans musiki nazariyecileri nota işaretlerini iki büyük sınıfa ayırıyorlar: Bedenler (σώματα), Ruhlar (πνεύματα) .

«Beden» adile anılan işaretler tize veya peste doğru yalnız bir adım, yani bir tek perdelik mesafe yürütürler. «Ruh» denilen işaretler ise tize veya peste doğru üçlü veya beşli atlanılacağını bildirirler (26). Bir takım işaret-

(22) Aynı eser s. 44 - 45.

(23) Aynı eser s. 43 - 44; Grove's Dict. of Music and Musicians (1927 basması), cilt I, s. 515, sütun 1.

(24) Bu cetvel 20 numaralı hamışte adı geçen eserin 44 üncü sahifesinden alınmıştır.

(25) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 45.

(26) Galiba tek adım giden işaretler ağır yürüdükleri için «beden» sayılmış, atlayan işaretler ise uçarcasına hafif olmalarından dolayı «ruh» addedilmiş bulunsalar gerektir. Aşağıda görüleceği üzere, «beden» işaretile «ruh» işareti birleşince «beden» in kendi manası ortadan kalkarak yalnız «ruh» un manası kalır. Bu da «beden fani, ruh bakidir» felsefesinin bir tecellisi olmalı.

ler daha vardır ki tek adıma veya daha ileri atlamaya delâlet etmedikleri için ne «Beden» dirlir, ne de «Ruh».

1. — «Beden» addedilen işaretler şunlardır (27):

Oliğon (Ὀλίγον)	—
Oksiya (Ὀξεία)	/
Petasti (Πεταστή)	∪
Diyo kendimata (Δύο κεντήματα)	∪
Pelaston (Πελαστόν)	∪
Kufizma (Κούφισμα)	∪

(Bu altı işaret tize doğru bir adım yürütürler.)

Apostrofos (Ἀπόστροφος)	∪
Diyo apostrofi (Δύο αποστροφου)	∪

(Bu iki işaret peste doğru bir adım yürütürler.)

2. — «Ruh» denilen işaretler şunlardır:

Kendima (Κέντημα)	∪
İpsili (Ψηλή)	∪

(Bu iki işaretten birincisi tize doğru bir üçlü ve ikincisi bir beşli yürütür.)

Elafron (Ἐλαφρόν)	∪
Khamili (Χαμηλή)	∪

(Bu ki işaretten birincisi peste doğru bir üçlü ve ikincisi bir beşli yürütür.)

3. — Ne beden, ne de ruh olan işaretler şunlardır :

Aporroi (Ἀπορροή)	∪
Kratimo - İporroon (Κρατήμοῦ πορροον)	∪

Yukarıki cetvelde görüldüğü üzere yalnız ikili, üçlü ve beşli aralıkları için müstakil işaretler vardır; öteki aralıklar bu işaretlerden iki veya daha ziyadesinin birleşmiş şekillerile gösterilirler.

Yine cetveldən anlıyoruz ki tize doğru bir perde gidiş için altı tane muhtelif işaret varken peste doğru bir perde iniş için iki tane işaret kullanılıyor; tize veya peste doğru üçlü ve beşli atlamak için ise ancak birer işaret mevcuttur.

Acaba neden böyle?

Bizans musikisile iştilal eden müelliflerin hemen hepsi kendi kendilerine bu suali sormağa muvaffak olmuşlar, fakat hiç biri karşısındakini ikna edebilecek mahiyette cevap bulmağa muvaffak olamamıştır.

(27) Bakınız: E. Wellesz, Byz. Musik, s. 49 ve ilerisi.

Bizans notasile yazılı ağır ilâhi bestelerini muhtevi olan ve Bizans musiki hakkında ders kitapları vazifesini gören eskiden kalma Papadiki (28) risalelerinde nota işaretleri sesli (ἔφωνα) ve sessiz (ἄφωνα) diye iki zümreye ayrıldığı halde sessizlere dair pek müphem malûmat verilmekle iktifa edildiğinden notanın sessizliği mefhumu yukarıki sual ile alâkadar görülmek üzere muhtelif fikirler serdine mevzu teşkil etmiştir.

Psakhos'a göre, sessiz işaretler lahnin ezber terennüm edilecek parçalarını gösterirler (30). Aynı müellif 15 inci asırda yaşamış olan Gavril (Γαβριήλ) isminde bir papazın şu sözlerini iktibas ediyor:

«Sesleri, yukarıda söylediğimiz gibi, sesli işaretler temsil eder. Lahnin «ağırlığını, yürüklüğünü ve bütün diğer mefhumlarını ise büyük işaretler (31) «bildirir.»

Yine Psakhos'un söylediğine göre, doktor filozof Vasiliyos Stefanidis sessiz işaretler hakkında şöyle demiş:

«Bu işaretlerin mânasını ve «Khironomiya» denilen el hareketlerini yazı ile öğretmek mümkün olmadığı gibi onların lahin ve şekillerini anane ile «iyice bellemeyen kimse dahi kilise musikicisi sayılamaz.» (32).

Bizans musikisini tetkik eden Alman âlimi Hugo Riemann sessiz işaretlerin lahindeki perdeyi süs nağmelerile çiçeklemeğe yaradığı mütalâasında (33).

Egon Wellesz ise Riemann'ın mütalâasını büsbütün yanlış buluyor (34) ve sessiz nota işaretlerinin bazı düzum (35) farklarını göstermeğe yaradıklarından bahsediyor.

Wellesz'in iddiasınca, tize doğru ikili yürüyüş için altı türlü işaretin mevcudiyeti bu ikili aralığın muhtelif düzumlerle icrasını anlatabilmek içindir ve altı işaretten her birinin medlûlü şudur (36) :

(28) 3 üncü makalemin 9 numaralı hâmişinde adı geçen Villoteau Mısırdaki Bizans musikisile de meşgul olmuştu. Bu zat Papadiki (Παπαδική) sözünün Yunancada papaz mânasına gelen papa (πάπα) ile kaide ve âdet mânalarını ifade eden diki (δίκη) lâfzından yapıldığını ve Rum papazlarına mahsus olmak üzere musiki san'atının esas kaidelerini muhtevi kitaplara o münasebetle bu ismin verildiğini söyler. (Bakınız: Description de l'Egypte, cilt 14, s. 365 - 366).

(29) Geçen makalemde (Türklük, sayı 13, sahife 407) sesli ve sessiz işaretlerden bahsetmiştim. Bu ikisinden ayrı olarak orada söylediğim başka mânalı işaretleri de aşağıda göreceğiz.

(30) 6 numaralı hâmişte zikredilen eserin 58 inci sahifesine bakınız.

(31) «Büyük işaretler» den biraz sonra bahsedeceğim.

(32) 6 numaralı hâmişte adı yazılı kitabın 60 ıncı sahifesindeki 60 numaralı hâmişe bakınız.

(33) H. Riemann, Musik - Lexikon (Achte Auflage), s. 157 - 158.

(34) E. Wellesz, Byzantinische Musik, s. 50.

(35) Düzum sözünü eskiden ikağ diye terceme ettiğimiz Rythme'in Türkçesi olarak kabul ediyorum. Bunu evvelce de yazmıştım (Türklük, sayı 1, sahife 64, hâmiş 19).

(36) E. Wellesz, aynı eser, s. 51 - 52.

Α β γ δ ε ζ	Alelâde bir sekizlik	Oliğon
	Oliğona nisbetle biraz vurgulu bir sekizlik	Oksiya
	Oksiyadan daha vurgulu bir sekizlik	Petasti
	Petasti'den daha vurgulu, kısa, fakat kuvvetli bir ses	Diyo kendimata
	Petasti'den daha kuvvetli ve daha kısa bir ses	Pelaston
	Tutuk ve hafif bir ses	Kufizma

İkili aralığına ait bu altı çeşit düzum farkının diğer aralıklarda da yapılabilmesi için notaların sessizleştirilmesi yolu bulunmuştur (37). Bu usule göre «beden» denilen işaretlerden birinin sonuna veya altına «ruh» denilen işaretlerden biri konursa bedenın mânası silinir ve artık bedenın hizmeti ruhun nasıl okunacağını bildirmekten ibaret kalır, ki işte sessizlenme hâdisisi budur.

Zaman geçtikçe «Büyük işaretler» (Μεγάλα σημάδια) yahut «Büyük cevherler» (Μεγάλοι υποστάσεις) adile bir takım işaretler daha icat edilmiştir ki Wellesz bunlardan bazılarının ilk önce aralıklara delâlet etmekte iken sonraları hep tempoya, duyguya ve kuvvete dair mânalar için kullandıklarını söylüyor (38).

Psakhos büyük işaretlerin seslere değil yalnız **Khironomiya** (Χειρονομία) denilen el hareketlerine delâlet ettiklerini yazmaktadır (39).

Belki Wellesz haklı olabilir. Fakat seslerin sırf kesiklik, bağluluk, hafiflik, kuvvetlilik ve saire bakımından bugün bile tasvirinde zorluk çekilen ince ince farklarını altı - yedi asır evvelki musikicilerin iyice temyiz ettiklerine ve nota işaretleri sayesinde o farkları icra ettirdiklerine inanmak güçtür. **Oksiya** ile **Petasti** arasında mevcudiyeti farzedilen başkalığın ve **Diyo Kendimata** ile **Pelaston** arasında tasvir olunan değişikliğin o zamanki zihniyete göre ayrı ayrı işaretlerle gösterilmeğe değip değmediği de insanı düşündürüyor.

Hele tize doğru ikili yürüyüşte düzum farklarını ayrı işaretlerle bildirip de peste doğru ikili yürüyüşte aynı farkları sessizlik mefhumile ifade etmenin sebebi anlaşılıyor.

Vakia Bizans notasında hikmetinden: sual olunmıyacak garabetlerin haddi - hesabı yoksa da her hangi bir izah karşısında insan yine aklının biraz olsun yatmasını istemez mi?

(37) Aynı eser, s. 50.

(38) Aynı eser, s. 52.

(39) Psakhos, s. 55. hâmiş 59.



İkinci devrenin üçüncü kısmı olarak 15 inci asırdan 19 uncu asıra kadar devam eden «Muahhar Bizans notası» safhasında daha evvelki safhaya nisbetle esaslı bir tebeddül yoktur; yalnız «Büyük işaretler» çoğalmıştır; bir de lahinlerin süslenip çiçeklenmesi neticesinde sık sık kullanılmaya başlıyan nağmeler için zümre halinde işaretlere tesadüf edilmektedir (40).

Bizans musikisinden bahseden kitaplar musikinin «İlk kaynağı» olarak Yoannis Damaskinos'u (41), ikinci kaynağı olarak da Yoannis Kukuzelis'i (42) gösterirler ve yeni nota yazısının icadını Kukuzelise atfederler (43).

Psakhos bu isnadı doğru bulmuyor. Çünkü Kukuzelise aidiyeti iddia edilen musiki eserlerinin yazılışı Damaskinosun eserlerindeki yazılıştan farklı değildir. Şu halde iki faraziye karşısında kalıyoruz: Ya nota yazısını Damaskinos icat etmiş ve sonra gelenler ona tâbi olmuşlar; yahut yazıyı Kukuzelis icat ederek hem kendi eserlerini, hem de Damaskinostan kalma eserleri o yazı ile yazmıştır. Psakhos diyor ki:

«Bu iki faraziyeden tabii olarak şu sual çıkar: İlk stenografi sistemini (44) Damaskinos mu, yoksa Kukuzelis mi icat etmiştir? Eğer Damaskinos icat etmişse Kukuzelis'in hususî bir yazı sistemi yok demektir; eğer Kukuzelis icat etmişse o halde Damaskinosa isnat olunan bütün güzide musiki parçaları ya yalnız an'ane ile o vakte kadar muhafaza edilerek Kukuzelis tarafından notaya alınmış, yahut bunlar Kukuzelis ile muasırları tarafından bestelenerek «Damaskinosa mal edilmiştir. Bu tereddüdümüzü giderecek bir tek çare vardır ki o da bir bestenin hem Damaskinos yazısıyla, hem de mefruz Kukuzelis yazısıyla yazılmış iki nüshasını bulabilmektir. Bu mümkün olmadıkça mesele «karanlık kalacaktır (45)».



Her kimin himmetile yapılmış olursa olsun aralık işaretlerinden ayrı bir takım yeni yeni işaretlerin ihdas edilmesi ihtimal ki lahinlerin şekli tedricen

(40) Wellesz, Byz. Musik, s. 57.

(41) Yoannis Damaskinos (Ἰωάννης Δαμασκηνός) yedinci asrın sonlarına doğru Şamda doğmuş ve 754 senesinden evvel ölmüştür. Araplar arasında ismi «Mansur» idi. (Encyclopaedia Britannica, 13 üncü tabı, cilt 15, s. 448, sütun 2).

(42) Yoannis Kukuzelis (Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης) Dıraçta doğmuş ve 12 - 13 üncü asırlarda yaşamıştır (Psakhos, s. 26, hâmiş, 29).

(43) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 57.

(44) Geçen makalemde söylediğim gibi Psakhos Bizans notasının stenografi mahiyetinde olduğuna kanidir (Bakınız: Türklük, sayı 13, sahife 406).

(45) Psakhosun yukarıda adı geçen kitabında 26 ncı sahife ile ilerisine bakınız.

değiştirilince el hareketlerini gösterecek Khironomiya işaretlerinin çoğaltılmasına ihtiyaç duyulmasından neş'et etmiştir.

Hattâ Khironomiya işaretleri gitgide aralık işaretlerinden daha ziyade ehemmiyet kesbetti ve aralık işaretlerinin mânaları yavaş yavaş o derece karmakarışık bir hale geldi ki nota yazısı islâh edilmedikçe yeni Bizans lah-ninin de islâhına imkân olmayacağı anlaşıldı (46).

Khironomiya işaretlerinin başlıcaları şunlar idi (47) :

Piyazma (Πιάσμα)	Hafif sesle tremolo okunacağını gösterir.
Sizma (Σείσμα)	" " " "
Tromikon (Τρομικόν)	" " " "
Tromikon-Sinagma (Τρομικόν σύναγμα)	Legato okunacağını gösterir.
Tromikon-Parakalezma (Παρακάλεσμα)	Korku ve yalvarışla okunacağını gösterir.
Strepton (Στρεπτόν)	Neye delâlet ettiği bilinmiyor (48).
Psifiston (Ψηφιστόν)	Sesler belirtmek suretile okunacağını gösterir.
Psifisto - sinagma (Ψηφιστοσύναγμα)	Sesler bağlı olarak belirtmek suretile okunacağını gösterir.
Argosinheton (Ἀργοσήνητον)	Ritardando
Gorgosinheton (Γοργοσήνητον)	Accelerando
Gorgosinheton-eteron (Γοργοσήνητον ἕτερον)	"
Omalon (Ὀμαλόν)	Düzgün ve insicamlı okunacağını gösterir.
Khorevma (Χόρευμα)	Neye delâlet ettiği bilinmiyor.
Thes ke apothēs (Θές και ἀπόθες)	" " " "
Thematzmos eso (Θεματισμός ἔσω)	" " " "
" ekso (" ἔξω)	" " " "



19 uncu asrın başlangıcında Bizans musikisi artık inhitat bulmuş, Bizans notasının aralık işaretlerini ve Khironomiya işaretlerini anlıyan kimse kalmamıştı.

(46) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 58.

(47) Bu işaretler Wellesz'in 58 inci ve Psakhosun 59 uncu sayfelerinden alınmıştır.

(48) Yunancada (στρεπτός) eğilmiş, kıvrulmuş demek olduğuna göre işaretin bu mânâ ile bir münasebeti olsa gerek.

Bu vaziyet nota yazısının islâhı fikrini uyandırdı. İlk olarak Giridli Gri-goryos (49) «Büyük cevherler» denilen nota işaretlerini ortadan kaldırmağa karar verdi. Onun çömezi olan Khrisantos (50) hocasının kararını fiile koy-makla beraber daha ileri giderek gına tahsilini koylaylaştırmak için bir de solfej sistemi vücade getirdi (51).

Khrisantos'un tesis ettiği solfej sistemindenki perde isimleri ile Garp no-tasındaki karşılıkları şunlardır (52):

Pa (Πα)	Vu (Βου)	Ga (Γα)	Di (Δι)	Ke (Κε)	Zo (Ζο)	Ni (Νι)	Pa (Πα)
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)

Bu islâhatta Bizans notasının pek fazla miktarda olan aralık işaretlerin-den yalnız en lüzumluları alıkolunarak diğerleri atılmış, alıkonuların da şekilleri sadeleştirilerek matbaalarda basılabilecek hale getirilmiştir (53).

Lâkin islâhat yapalım denilirken eski zamana ait gayet kıymetli şeylerin ebediyen tahrip edilmiş olduğu da inkâr olunamaz (54).



Khrisantos'un islâhatından sonraki Bizans notası hakkında izahat ver-medeyen evvel Bizans musikisinin makamlarına dair bir kaç söz söylemem icap ediyor.

Evvvelâ şunu hatırlatayım ki bugün «Bizans musikisi makamları» deni-ince eski Bizans musikisinin makamları anlaşılmalıdır. Zira Bizanslılardan kalma kitaplarda musiki nazariyatı namına hiç bir şey mevcut olmadığı için (55) bu musikinin mahiyetine dair fikir edinmek ancak bin bir akabe geçire-rek ağızdan ağza intikal eden bilgi kırıntılarıle müyesser olabiliyor. Papaz-ların ekseriya iyi musiki bilmedikleri, bildiklerini de hüsnüniyetle başkalarına öğretmedikleri ve bu acıklı kargaşalığın asırlarca sürüp gittiği düşünülürse ağızdan ağza gelen ananenin ne dereceye kadar mutemet sayılacağı da baş-ka bir meseledir.

Bu sebeple artık «Bizans musikisi makamları» sözü zamanımızdaki Rum

(49) 1816 da vefat etmiştir.

(50) Bakınız: Türklük, sayı 13, sahife 406, hâmiş 15 ve sahife 408.

(51) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 62.

(52) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 65.

(53) Aynı eser, s. 62 - 63.

(54) Aynı eser, s. 62. Geçen makalemde de bunu yazmışım (Türklük, sayı 13 s. 409).

(55) Bakınız: Türklük, sayı 13, sahife 412.

kiliselerinin kullandıkları makamlara alem olmuştur (56). Ben de o mânada kullanacağım.



Her musiki sisteminde yeni bir işkenceye uğrayan biçare sekizli Bizans musikicilerinin elinden de bittabi yakasını kurtaramamıştır.

Bu musikiciler sekizliyi tam altmış sekiz kısma ayırıyorlar (57) ve yedi kısımdan mürekkep aralığa «en küçük» (ἐλάχιστος), 9 kısımdan mürekkep aralığa «küçük» (ελασσόν), 12 kısımlık aralığa da «büyük» (μεῖζων) adını veriyorlar (58).

Diyatonik dizide sesler ve aralıklar şöyle tertip olunmuştur (59) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa	
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)	
	9	7	12	12	9	7	12	= 68

Evvelce eserinden ve hal tercemesinden bahsettiğim (60) musiki âlimi Dechevrens sekizliyi bu tarzda taksim etmenin hiç bir fennî essa müstenit bulunmadığını, hattâ dizinin ilk perdesi olan Pa (Re) ile son perdesi olan diğer Pa (Re) arasında falso bir sekizli meydana çıkacağını söylüyor. Zira sekizli aralığı beş tane büyük ses aralığı ile iki tane yarım ses aralığını muhtevidir. Her büyük ses aralığı ikiye ayrılır: Biri büyük sesin yarısından biraz daha küçük olmak üzere diyatonik yarım ses, öteki de bundan bir koma daha büyük olmak üzere kromatik yarım sestir. Büyük ses on iki kısım itibar edilince diyatonik yarım ses takriben beş buçuk, kromatik yarım ses takriben altı buçuk kısım olmak lâzım gelir. Şu halde diyatonik yarım ses için 7 rakamı çoktur; küçük ses 9 rakamile gösterildiğine göre bu da azdır; çünkü

(56) Nasıl ki madam Melpo Merlier dahi «Bizans musikisine dair tetkikler» (Études de Musique byzantine) adlı kitabının başında bir hâmişe ve biraz ihtiyatkâr bir ifade ile bu hakikati kaydetmeğe mecburiyet görmektedir.

(57) Μαργαρίτου Π. Π. Χ. Δοξοβανιτου, Θεωρητική και πρακτική ἐκκλ. Μουσική, s. 7. § 16.

(58) Kurtuluştaki Ayadimitri kilisesinin mugannisi Fotiyos Papadopulos, «Kilise lahni hakkında ilk bilgiler» (Στοιχειώδεις γνώσεις ἐκκλ. μελωδία) isimli kitabında en küçük aralığı sekiz kısım, küçük aralığı 10 kısım ve büyük aralığı 12 kısım olarak gösteriyor. (Cilt 1, sahife 5 ve 7). Madam Melpo ise 68 taksimattan bahsetmeksizin sadece büyük sesi 6, küçük sesi 5, en küçük sesi 4 kısımlı olarak tarif etmekte ve bu rakamların pek takribî olduklarını, nazariyatçılar tarafından verilen rakamların hiç bir zaman birbirine uymadığını söylemektedir. (Sahife 4 deki 1 numaralı hâmişe bakınız). Bu hal dahi - aşâğıda yazdığım gibi - sekizli taksimattırın fennî bir temele istinat etmediği yolundaki tenkitlerin doğruluğunu teyit etmektedir.

(59) 57 numaralı hâmişe adı yazılı kitabın 7 inci sahifesine bakınız.

(60) Türklük, sayı 11, sahife 300.

büyük sestem bir çeyrek kadar farklı oluyor. Sekizli aralığı beş büyük ve iki yarım sestem teşekkül ettiği için bunların mecmuu 68 değil:

$$(5 \times 12) + (2 \times 5\frac{1}{2}) = 71$$

eder ki Bizans dizisinde sekizinci perde birinciye nisbetle bir çeyrek ses farklı çıkacak demek olur. Bu ise falsodur ve falso olunca bütün taksimat da bozuktur (61).

Ben de sekizlinin 68 taksimatında bizzat Bizans musikisi bakımından fâhiş yanlışlar görüyorum. Fakat işi uzatmağa lüzum yoktur.



Bizans musikisinde sekiz makam var, deniliyor amma, Bizans musikicileri fennî bir nazariyeden mahrum oldukları için bu hususta kendileri bile kat'î bir hüküm verememektedirler, Onlar da şimdiki makam sisteminin pek eski bir şey olmadığını itiraf ediyorlar. Esasen gerek makamların hüviyetine, gerek dizilerin bünyesine dair aralarında ittifak yoktur (62). Üstatlar ya deha-larına, yahut keyiflerine tâbi olarak makamlara türlü türlü şekiller vermişlerdir (63).

Bizans kilisesinde okunan ilâhilerin sekiz makama göre tasnifi ve — aşağıda görüleceği üzere — bu makamlardan dördünün esas makam, diğer dördünün yan makam olarak tefriki Yoannis Damaskinosu isnat olunmaktadır. Gûya bu zat dinî merasime ait ilâhileri sekiz makama göre tertip etmiş ve her makamın bir pazar günü okunabilmesi maksadile sekiz pazarlık bir devre için *Okhtoiokhos* isminde bir kitap vücade getirmiş imiş. Halbuki bu iddianın tarih bakımından aslı yoktur. Bütün meziyetlerin bir mühim şahsiyete mal edilmesi yolunda buna benzer efsaneler icadına çalışıldığı musiki tarihinde çok görülmüştür (64).

Wellesz'in yazdığına göre, Bizans ilâhileri yüksek birer san'at mahsulü değildir; çoğunun güfteleri ve besteleri halk şarkılarından alınarak kilise ihtiyacına uydurulmuştur. Bir takımının lahinleri de papazlar marifetile memleketin muhtelif kısımlarındaki Ermenilerden, Gürcülerden, Suriyelilerden, Aramilerden, Kıptilerden iktibas edilip büyük merkezlere getirilmiş ve or-lardan bütün ruhanî kuvvetlerin toplandığı İstanbula kadar yayılmıştır. Bu ilâhilerin hangi makamlara mensup buldukları Hagiopolitis ile diğer nazariyatçıların, hattâ daha yenilerinin kitaplarından araştırılacak olursa hangi dizilere göre bestelendiklerini anlamının ihtimali yoktur (65).



(61) A. Dechevrens, Etudes de science musicale, cilt I, s. 351.

(62) Aynı eser, sahife 356 ve ilerisi.

(63) Aynı eser, sahife 375.

(64) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 46 - 47.

(65) Aynı yerde.

Biz yine tetkikimize devam edelim:

Bizans musikisinde sekiz makam vardır, demiştik. Bunlara İkhos (Ἰχος) denilir. Sekiz makamın dördü asıl makam (κύριοι) dördü de yan makam (Πλάγιοι) itibar olunmuştur. Yalnız yedinci makam olan Varis'in yan makam olup olmadığında ihtilâf vardır (66). Makamların isimleri, dizileri ve aralıkları şunlardır (67) :

1. **Protos** (Πρώτος - birinci) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)
	9	7	12	12	9	7	12

2. **Defteros** (Δεύτερος - ikinci) :

Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni
(Do)	(Re bemol)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La bemol)	(Si)	(Do)
	9	12	7	12	9	12	7

3. **Tritos** (Τρίτος - üçüncü) :

Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni
(Do)	(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)
	12	9	7	12	12	9	7

4. **Tetartos** (Τέταρτος - dördüncü) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Si)	(Re)
	9	7	12	12	9	7	12

5. **Plağiyos protu** (Πλάγιος πρώτου - birincinin yan makamı) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)

6. **Plağiyos defteru** (Πλάγιος δευτέρου - ikincinin yan makamı) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
(Re)	(Mi bemol)	(Fa diyez)	(Sol)	(La)	(Si bemol)	(Do diyez)	(Re)
	7	18	3	12	7	18	3

7. **Varis** (Βαρύς - Pest) :

Zo	Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo
(Si)	(Do)	(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si bemol)
	7	12	9	7	12	9	7

8. **Plağiyos tetartu** (Πλάγιος τετάρτου - dördüncünün yan makamı) :

Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni
(Do)	(Re)	(Mi)	(Fa)	(sol)	(La)	(Si)	(Do)
	12	9	7	12	12	9	7

Bunlardan başka bir de **Leğetos** (Λέγετος) makamı vardır ki dördüncü makamın diğer bir nevinden ibarettir (68). Dizisi şudur (69) :

Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni	Pa
(Re)	(Mi)	(Fa)	(Sol)	(La)	(Si)	(Do)	(Re)

Makamlardan her birinin perdeleri arasındaki nisbetlere ve hangi perdeden başlayıp hangi perdede bittiğine dair gerek rum müelliflerinin, gerek

(66) Bu malûmat 51, 56, 61 numaralı hâmişlerde isimleri geçen kitaplardan alınmıştır.

(67) Yine öyle.

(68) Wellesz, Byz. Musik, s. 64.

(69) Aynı eser, s. 66.

Avrupa muharrirlerinin verdikleri malûmat o kadar karışık ve bir birine uymaz şeylerdir ki yukarıda gösterdiğim dizilerin doğruluğuna ben de aslâ kani değilim. Amelî surette musiki ile iştilal eden Rumlardan bazıları nazarı izahata girişmeksizin sadece birinci makamın Türk musikisindeki «Hüseyinî» makamına, ikincinin neva perdesinde karar eden «Hüzzam» makamına üçüncünün «Çargâh» makamına, dördüncünün «Yegâh» makamına, beşincinin «Hüseyinî» veya «Neva» makamına, altıncının «Hicaz» makamına, yedincinin de «Irak» veya «Bestenigâr» makamına muadil olduğunu söylüyorlar. Lâkin bunlara inanılmaz. Çünkü bilirim zannederek zanlarını bilgi sanıyorlar. Zaten Türk makamlarını benimsedikleri meydanda olmakla beraber bunları da hakkile kavriyamadıkları görülüyor.



Şimdi Khrisantos'un islâhatından sonraki Bizans notasından bahsetmenin sırası geldi. Fakat bu notayı iyice tarif edebilmek bir kaç yüz sahifelik bir kitap yazmağa mütevakkıf olduğu için, benim vereceğim kısa izahat ancak o notanın acayıplığını belirtmeğe yarayabilecektir. Kolaylaştırma teşebbüslerinden sonra dahi Bizans notasının ne mânasız bir çapraşıklıkla mütemeyyiz kaldığına dikkat buyurunuz.

Yeni Bizans notasında başlıca şu işaretler vardır (70) :

- | | | |
|------|-------------------------|---|
| 1 — | İson (Ἴσον) | Aynı perdenin tekrar edileceğini gösterir. |
| 2 — | Oligon (Ολίγον) | Tize doğru hafif sesle bir perde yürüneceğini gösterir. |
| 3 — | Petasti (Πεταστή) | Tize doğru bir perde yürüneceğini gösterir. |
| 4 — | Kendimata (Κεντήματα) | Tize doğru titrek sesle bir perde yürüneceğini gösterir. |
| 5 — | Apostrofos (Ἀπόστροφος) | Peste doğru bir perde yürüneceğini gösterir. |
| 6 — | İporroi (Ἰπποροή) | Peste doğru iki perde yürüneceğini ve her iki perdenin de okunacağını gösterir. |
| 7 — | Kendima (Κεντημα) | Yalnız başına hiç kullanılmaz; daima Oligon veya Petasti ile beraber bulunur. İki perde yukarıya, yani üçlüye gidileceğini bildirir ve aradaki bir perde okunmaz. |
| 8 — | Eláfron (Ελαφρόν) | İki perde aşağıya gidileceğini anlatır ve aradaki bir perde okunmaz. Eğer Apostrofos ile birlikte bulunursa Apostrofos'un sesinden itibaren bir perde inileceğini gösterir. |
| 9 — | İpsili (Ἰψιλί) | Yalnız başına kullanılmaz; daima Oligon veya Petasti ile beraber bulunur. Tize doğru bir beşli gidileceğini anlatır ve aradaki üç perde okunmaz. |
| 10 — | Hamili (Χαμηλὴ) | Peste doğru bir beşli inileceğini bildirir ve aradaki perdeler okunmaz. |

(70) Bu izahat 57 ve 58 numaralı hâmişlerde adı geçen kitaplardan alınmıştır.

2, 3, 4, 5, 6 numaralı işaretler — demin söylediğim gibi — «beden» ve 7, 8, 9, 10 numaralı işaretler de «ruh» itibar edilmişlerdir. 1 numaralı işaret hiç bir yere yürütmediği için beden veya ruh değildir.

İşaretler birbirile şu üç şekilde terkip olunur:

a — Ya işaretlerin sesleri birbiri ardınca okunur;

b — Yahut alttaki işaret kendi mânasını kaybederek üstündekine tâbi olur;

c — Yahut da iki veya üç işaret bir araya gelerek bir tek ses çıkarır.

Elin diz üzerine indirilip kaldırılmasına «zaman» denilmektedir. İndirmeye Thesis (Θέσις) kaldırmaya Arsis (Ἄρσις) ismi verilir. Her işaretin de-lâlet ettiği ses ancak bir tek zaman uzatılmalıdır. Yalnız İporroi iki zaman sürer. Seslerin daha fazla uzatılmasına ihtiyaç görülürse bunu anlatacak dört işaret vardır :

- ~ Klazma (Κλάσμα)
- ^ Apli (Ἀπλή)
- == Dipli (Διπλή)
- === Tripli (Τριπλή)

Klazmayı Kendimata ile İporroiden başka her işaretin üzerine koymak caizdir. Klazmayı hâmil olan işaretin zamanı dalgalı sesle iki kat uzar.

Apliyeye gelince, Apostrofusun veya İporroinin altına veya ileride bahsi geçecek Andikenoma ile birlikte olmak üzere diğer her hangi işaretin altına konulabilir ve o işaretin sesini bir zamanlık müddet daha uzatır.

Dipli ve Tripli ise Petasti ile Kendimatadan başka bütün işaretlerin altına konulabilir ve konulduğu işaretin sesini Dipli'de iki ve Tripli'de üç zaman daha uzatır.

İporroi işaretinin altına konulan Apli, Dipli ve Tripli o işaretin yalnız ikinci sesini uzatır.

Zamanı eksiltmek için de üç alâmet vardır:

- ~ Gorgon
- ^ Digorgon
- === Trigorgon

Petasti'den başka bütün işaretlerin üzerine Gorgon konulabilir. Gorgonu hâmil olan işaretin sesi kendisinden evvelki işaretin Arsisinde okunur.

Eğer Gorgon Kendimata ve Oligon terkiibinde bulunursa daima Kendimataya aittir. Bu takdirde Kendimata Oligonun üstünde ise Kendimatanın sesi Oligonun sesinden evvel okunur. Kendimata Oligonun altında ise Kendimatanın sesi Oligonun sesinden sonra okunur.

İporroi işaretinin üzerine konulan Gorgon onun ikinci sesine ve devamlı Elafron üzerindeki Gorgon da bunun birinci sesine aittir.

Gorgona bazan Apli ilâve edilir. Eğer Apli sağ tarafta ise işaretin delâlet ettiği ses Arsis üzerine - sanki daha sonra gelen ses okunmak istenilmemiş gibi - yapışır ve bu esnada zaman değişmez. Şayet Apli Gorgon'un sol tarafına konmuşsa Gorgonu hâmil işaretin sesini Arsisinde birazıcık durdurur ve yine zaman değişmez.

Digorgon yalnız Petasti müstesna olmak üzere diğer bütün işaretlere konulabilir ve kendisini taşıyan işaretle daha sonraki işaretin seslerini evvelkinin Arsis'inde okutur. Digorgon eğer İporroi üzerine konmuşsa bunun her iki sesine aittir; fakat Kendimata ve Oligon ile birlikte olunca eğer Kendimata üstte ise bunların her iki sesine ve altta ise Kendimata ile daha sonraki işaretin sesine aittir.

Trigorgon da Petasti'den başka bütün işaretlere konulabilir ve hangi işaretin üzerinde ise onunla daha sonraki iki işaretin sesini evvelkinin Arsis'inde okutur.

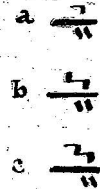
Zaman eksiltlen alâmetler Apli'yi, Dipli'yi veya Tripli'yi hâmil işaretlerin üzerine konulursa evvelâ alttaki işaretin sesi Arsis'de okunur, sonra işaretlerin altında bulunan zaman alâmetlerinin hükmü icra olunur.

Deminki üç alâmetin tersi olmak üzere



şeklinde üç alâ-

met daha vardır ki yalnız Kendimata'larla Oligon'ların şu:



terkiplerinde kullanılırlar ve Kendimata'nın sesini daha evvelki sesin Arsis'inde, Oligon'un sesini de a şeklinde bir, b şeklinde iki, c şeklinde üç zaman vuruşu ile Thesis'de okuturlar.

Bunlardan başka bir de lahnin yürüklüğünü veya ağırlığını bildirerek metronom işini gören işaretler vardır ki icabına göre ya lahnin baş tarafına, yahut ortasına konulurlar :

- | | |
|----|--|
| χ̄ | 1. Gorgos (Γοργῶς) — Yürük |
| χ̇ | 2. Gorgoteron (Γοργότερον) — Daha yürük |
| χ̂ | 3. Argos (Αργῶς) — Ağır |
| χ̃ | 4. Argoteron (Αργότερον) — Daha ağır |
| χ̄ | 5. Argosintomos (Αργοσηντόμως) — Az ağır |

Eğer lahnin başına bu işaretlerden biri konulmamışsa o lahnin ağır, yani 3 numarada gösterilen hareketle okunacağı anlaşılmalıdır.

Seslerin okunuşunda bazı hususiyetler vardır ki onları **Tropika** (Τροπικά) denilen işaretler bildirir. Bu işaretler dört tanedir:

- | | |
|---|----------------------------|
| ⏏ | 1. Andikenoma (Αντικένομα) |
| ⏏ | 2. Sindezmos (Σύνδεσμος) |
| ⏏ | 3. Omalon (Ὀμαλόν) |
| ⏏ | 4. Endofonon (Ενδόφωνον) |

1. — Andikenoma ya tek başına olan Oligon'un, yahut Kendima veya İpsili ile mürekkep Oligon'un altına konulur ve sesin titrekle okunacağını anlatır. Eğer Andikonema alâmeti Kendimata'dan başka her hangi bir işaretin altına Apli ile birlikte konulursa hem bu işaretin, hem de daha sonra gelen ve daima inici olan işaretin sesini dalgalı bir surette okutur.




Andikenoma'lı Apli terkibi yerine Petasti ile Klazma ve Oksiya'dan yapılmış terkip de kullanılabilir ve aynı mânayı ifade eder.

2. — Sindezmos iki tane kemiyet işaretinin seslerini birbirine bağlar, yani legato yapar ve bu işaretleri hafif bir gırtlak sesile okutur.

3. — Omalon yalnız İson veya Oligon işaretine konulur ve bu işareti kalın bir gırtlak sesile okutur. Ekseriya da Sindezmos gibi iki işaretin seslerini birbirine bağlar; o zaman her iki işaret yine kalın bir gırtlak sesile okunur.

4. — Endofonon nadir kullanılır. Taalluk ettiği Apostrofos veya İporroi işaretinin sesini ağız kapalı olmak üzere burundan okutur.



Sükût işaretlerine **Pafsis** (Πάφσις) denilir; bunlar iki türdür: Kısa, uzun. Kısa + ve uzun    şeklindedir. Kısa sükût işaretinde bir zamanlık miktardan daha kısa olarak susulur; uzun sükût işaret-

lerinde ise üzerlerine konulan çizgilerin sayısı kadar zaman imtidadınca susulur.

Garp notasındaki diyez veya bemol gibi aralık değiştiren bir takım işaretler dahi vardır ki bunlara **Fthorika** (Φθορικὰ) adı verilmektedir. Sekizi diytonik dizi için, beşi enarmoniyon dizisi içindir. **İfesis** (Ἰφῆσις) ile **Diesis** (Διῆσις) de hesaba katılınca hepsi yirmi işaret eder. Bunları tarif etmeme hacet yok zannedirim.



Lâkin ben ne kadar kısa kesmek istersem mevzu yine bitmiyor. Meselâ **Martiriye** (Μαρτυρία) lardan henüz bahsetmedim.

Lahnin hangi makamdan olduğunu göstermek üzere notaya konulan işaretlere **Martiriye** denilir;

$\frac{1}{3} \kappa \epsilon \quad \Pi \quad \frac{1}{3} \pi \alpha$

1 — Birinci makam için

$\Xi \quad \Theta$

2 — İkinci makam için

$\Xi \Gamma \alpha \quad \Gamma \alpha$

3 — Üçüncü makam için

$\frac{\Delta}{\beta} \Delta \quad \frac{1}{3} \pi \alpha$

4 — Dördüncü makam için

$\frac{\lambda}{\Pi} \eta \quad \Pi \alpha$

5 — Birincinin yan makamı için

$\frac{\lambda}{\Pi} \omega \quad \frac{\Theta}{\Pi \alpha} \quad \frac{\lambda}{\Pi} \Theta$

6 — İkincinin yan makamı için

$\Xi \Sigma \omega \quad \Xi \Gamma \alpha$

7 — Varis makamı için

$\frac{\lambda}{\Pi} \beta \eta \quad \frac{\lambda}{\Pi} \beta \Gamma \alpha$

8 — Dördüncünün yan makamı için

$\lambda \tau \omicron \varsigma \quad \Theta \omega$

9 — Legetos makamı için

Gariptir ki bu müthiş işaret bolluğuna rağmen yine ihtiyacın temini ka-
bil olamıyor. Meselâ Martiriye'ler kendi başlarına makamın temel perdesini
göstermeğe yetmediği için bunların yanlarına temel perdesinin ismi olan Ke,
Pa, Vu, ilâh. gibi bir heceyi de ilâve etmemiz lâzım geliyor (71).

(71) Yeni Bizans notası hakkındaki malûmat yine 57 ve 58 numaralı hâmişlerde isim-
leri yazılı kitaplardan alınmıştır.



Önümde duran notlarıma bakıyorum da daha yazılacak pek çok şeyler gözüme geliyor. Fakat okuyanların sabrını fazla suiistimal etmek korkusile artık bu bahsi keseceğim. Her halde eski ve yeni Bizans notasının mahiyeti hakkında bir fikir hasıl olmuştur sanırım.

Khrisantos'un ıslâhatından evvelki halile eski Bizans notasının musiki-cilere asırlarca müddet çektiği emsalsiz işkenceden 19 uncu asırda artık kurtulmak kararı verilirken niçin o sade ve güzel Garp notasının alınmaması meselenin halledilmemiş olduğu suali insanın zihnine geliyor.

Kilise musikisinde kullanılan aralıkların Garp musikisindeki nota işaretleriyle gösterilemeyişi buna sebep olamaz. Çünkü, her ne kadar sekizli taksimatını ve aralıkların kıymetini lâübaliyane bir hesaba istinat ettiren kilise musikilerinin bu bahiste müşkülpesent davranmağa hakları yoksa da, nihayet bizlerin yaptığımız gibi nota işaretlerini bazı ilâvelerle kendi ihtiyaçlarına uydurmaları kabil idi. Bu yola gitmeyip de her tarafına Ortaçağ skolastik metodlarının müteaffin kokusu sinmiş ve mazi ile başka hiç bir alâkası kalmamış berbat bir nota yazısını tamir etmeğe çalışmaları gerek kendilerindeki, gerek muhitlerindeki bükülmez taassubun bir nişanesidir.

Tahsili on-onbeş senelik ömür sarfına mütevakıf olan (72) eski nota-ya gelince, bundaki zorluklar ve çapraşıklıklar - istihdaf edilen gayeye göre - ya dâhiyane bir beceriksizliğin, yahut da dâhiyane bir kurnazlığın mevlûdu addolunabilir. Zira eğer istihdaf edilen gaye, her nota yazısından beklendiği gibi, musiki eserlerini zayi olmaktan kurtarıp çağdaşlara ve gelecek nesillere tevdi etmek ise Bizans notasının bir sünger gibi delik-deşik ve girintili-çıkıntılı mahfazasından daha iyisinin vücade getirilemeyişi o gayenin tam tersini doğurmuştur ki bu kadar beceriksizlik ancak «dâhiyane» diye tavsif olunabilir. Yok, eğer istihdaf olunan gaye musiki eserlerini şifreli bir kilit altında saklayıp kimsenin eline geçirmemek ise cidden muvaffakiyetli bir yol seçilmiştir ki bu da, ahlâka uygun olmamakla beraber, her halde dâhiyane bir kurnazlık eseridir.

Nota yazısının sembolik ve gizli işaretlerden ibaret olarak yalnız İstanbul patrikhanesindeki büyük kilise mugannileri tarafından bilinmesi, bu kilisede okunan ilâhilerin diğer kiliselerde okunanlardan musiki itibarile farklı olması, işaretlerin halli hakkındaki bilgilerin bir sır olarak muhafaza edilip ocak ha-

(72) Psakhos bile şöyle diyor: «Sesli ve sessiz işaretler, Khironomiya, Arğiya ve Pthora'lar hakkında bütün sıraladıklarımızdan, iyi öğrenilmesi on - onbeş senelik bir tetkik ve tahsile ihtiyaç gösteren eski stenografi sisteminin ne kadar çok müşkül olduğunu kolayca tahmin edebilirsiniz.» (6 numaralı hâmişte adı geçen kitabın 73 üncü sahifesine bakınız).»

linde seleften halefe devrolunması (73) gibi hâdiselere bakılırsa yukarıki iki şıktan ikincisine daha kuvvetle ihtimal verilmek lâzım gelir.

Bizans nota yazısının başından sonuna kadar her parçasına ilişmiş zehirli dikenler halinde sivrilen güçlükler, aradan geçen asırlar zarfında, mukadder olan bir takım âkıbetleri intaç etmiştir. Bu âkıbetlerden bazılarını kaydediyorum :

1. — Eski Bizans nota yazısının deşifre edilmesine yarıyacak anahtar meydanda yoktur. Bilinen şeyler hep Petro Lampadarios ile çömezlerinden intikal etmiştir. Psakhos diyor ki:

«Bizans musiki yazısının ilk stenografiden sonra en mühim merhalesi «Petroda tecelli ediyor. Çünkü ancak onun sisteminin okunması stenografi-nin esrarına nüfuz etmek mümkün olmaktadır (74).»

Petro Lampadarios'un Bizans musikisinde neler yaptığını ise biraz sonra göreceğiz.

Hugo Riemann'ın yazdığına göre, 19 uncu asrın iptidasında hiç bir Rum papazı 1300 tarihindenberi umumiyetle kullanılmakta olan nota yazısını doğru anlatmağa kadir değildi (75).

2. — Arğiya (Ἀργία) ların (76) zaman kıymeti kat'i olarak tayin edilemiyor (77).

3. — Sesi değıştiren Fthora'lar eski Bizans notalarından hiç birine konulmamıştır. Bu sebeple diyatonik bir lahnin kromatik olarak, yahut bilâkis kromatik bir lahnin diyatonik olarak okunması kabildir (78). Hattâ her hangi bir lahnin notası başka başka havalarla sekiz türlü makamdan okunabilir (79). Fthora'ların mahiyetleri hakkında da ihtilâf vardır (80).

4. — Eski notada makam dizileri hiç bir zaman hakkile gösterilmemiştir (81).

5. — An'ane ile irtibat kaybolmuştur (82).

(73) Türklük, sayı 13, sahife 412'de B. Vuduris'in sözlerine bakınız.

(74) Psakhos'un kitabında 41'inci sahifeye bakınız.

(75) Hugo Riemann, Musik - Lexikon, s. 157, sütun 2.

(76) Arğiya'lar sesli ve sessiz işaretlerin haricinde, iki sınıf teşkil eden işaretlerden bir zümredir ki Dipli (Διπλή); Kratima (Κράτιμα), Çakizma (Τσάκισμα), Argon (Ἀργόν), Gorgon (Γοργόν), Stavros (Σταυρός), Aragosinthon (Ἀργοσύνθετον), Gorgosinthon (Γοργοσύνθετον) o zümreye dahildirler (Psakhos, s. 68-69).

(77) Psakhos, s. 69.

(78) Aynı eser, s. 72.

(79) Aynı eser, s. 73.

(80) Tillyard (Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1927 basması), cilt I, s. 516, sütun 2.

(81) Amédée Gastoué, La musique byzantine (Encyclopédie de la musique, tarih kısmı), cilt I, s. 549, sütun 1.

(82) E. Wellesz, Byz. Musik, s. 60.

6. — Hocadan hocaya ağızla intikal eden lahinleri muhtelif kimse-ler muhtelif şekillerde okurlardı. Bu hal Bizans notasını izah eden üç üsta-dın, yani Grigorios, Khurmuzios ve Khrisantos'un ⁽⁸³⁾ zamanına kadar de-vam etmiştir ⁽⁸⁴⁾.

7. — Bizans notasını islâh eden Khrisantos Ortaçağdan kalma el ya-zılarını değil, 18 inci asırda ve 19 uncu asrın başlangıcındaki nazariyeyi, yani eski Bizans notasının islâha muhtaç olacak derecede cansızlaştığı bir zamanın nazariyesini esas tutmuştur ⁽⁸⁵⁾.

8. — Psakhos bile kendi kitabında eski Bizans notasından hiç bir misâl göstermeyip bütün tetkikatına epeyce inkişaf etmiş bir halde bulunan değir-mi nota yazısından başlamakta ve koca-koca devirleri atlamaktadır ⁽⁸⁶⁾.

9. — Her ilâhinin hangi perdeden başladığını bildiren **Martiriye**'ler eski kitaplarda hiç kullanılmamıştır; bunlar ancak 13 üncü asır notalarında gö-rülmeğe başlar ⁽⁸⁷⁾. Kullanılan **Martiriye**'ler ise itibarî şekilleri haizdirler ve neye delâlet ettiklerini tayin etmek ekseriya güçtür. Hangi seslerle başlanmak mümkün olduğunun cetvelini yapabilmemiz için daha tetkikata ihtiyaç var-dır ⁽⁸⁸⁾.

10. — 14 üncü asırda «süsleyiciler» Kalopiste (Καλόπιστοι) denilen bir takım musikiciler türemiştir ki işleri-güçleri eskiden kalma bestlere süs ve düzen vermekten (yani lahni bozup değiştirmekten) ibaretti. İstanbul Türkler tarafından zaptı bunların faaliyetine hâlel getirmede. Bilâkis her va-kitkinden ziyade 16 ncı asırda çoğaldılar. Nota yazısı hiç bir zaman bundan daha karışık hale gelmemiştir ⁽⁸⁹⁾.



Bu bahsi başka bir çok deliller ve misâllerle uzatmak mümkündür. Fa-kat yazdığım yeter zannederim. Görülüyor ki eski Bizans musikisini ortadan kaldırmağa çalışmakta canlı - cansız bütün âmiller söz birliği etmişcesine tesirlerini göstermişler ve o musiki de artık bu kadar tahribata dayanamıya-rak hakikaten içinden çıkılmaz bir kargaşalığa düşmüş.

Şimdi bütün şu hakikatlerin karşısına geçip de:

(83) Grigorios 1816 da, Khurmuzios 1840 da vefat etmiştir. Khrisantos on dokuzuncu asırda yaşamıştır; hangi tarihte vefat ettiği bilinmiyor.

(84) Psakhos, s. 75.

(85) E. Wellesz, Das Problem der byz. Notationen, s. 561.

(86) Aynı eser, s. 565.

(87) A. Gastoué, adı geçen eser, s. 548, sütun 1.

(88) Tillyard, yukarıda zikredilen eserinin aynı sahife ve sütununa bakınız.

(89) A. Gastoué, adı geçen eser, s. 548, sütun 1.

«Bugünkü kilise musikimiz eski Bizans musikisidir (90).»

yahut :

«Kilise musikisi ekseriyet itibarile aynen İstanbulun fethinden evvelki halinde saf olarak kalmıştır (91).»

diyebilmek için kaç tonilatoluk cesarete ihtiyaç bulunduğunu düşün-
bilirsiniz.



Bizans musikisinin yukarıdanberi tafsil ettiğim perişanlığını son haddine
vardıran ve ona ölüm darbesini indiren bir başka mühim unsur var ki o da
hemen bütün müelliflerin ittifakile, Türk musikisidir.

Bakınız, Bizans musikisini tetkik eden müellifler neler söylüyorlar:

Evvelâ Dechevrens'i (92) ele alacağım.

Onun yazdığına göre, bugün Rumlar tarafından kullanılmakta olan mu-
siki sistemi, kendilerinin de itiraf ettikleri gibi, artık eski sistem değildir; tak-
riben iki - üç asırdanberi bu musikiye bir takım vahim yenilikler sokulmuş-
tur. Yeniliklerin çoğu Türk musikisinin tesirinden ileri geliyor. Türk musiki-
si kilise musikisinin içine girerek musiki dizisinin ilk bünyesini değiştirmiş;
ona yeni - yeni cinsler ithal etmiş, makamlara evvelce kullanılmıyan şekilleri
vermiştir. Bir de uzun süren bilgisizlikten ve fennî esaslara müstenit musiki
nazariyesinin yokluğundan dolayı Rum musikicileri arasında kargaşalık ve
ittifaksızlık vardır (93). Onların tamamen ampirik olan sistemleri keyfî içti-
hatlara meydanı serbest bırakıyor. Sistemin içinde bir prensip, yahut man-
tika çıkarılmış emin kaideler aramak abestir (94).

Aynı müellif, kitabının başka bir yerinde şöyle diyor:

«Aşikârdır ki yeni Rumların makam sistemi eski Yunanlıların ne müş-
«riklik, ne de hristiyanlık devrindeki sistemleri değildir. Eski Yunan sistemi
«ne kadar sade, açık, muntazam ve esasat-ı kat'iyeye müstenit ise yenisi o ka-
«dar bulanık, mantıksız ve keyfidir. Galiba yalnız bir şey gözetilmiş: Kilise
«makamlarını Türk musikisinin makamlarına uydurmak. Bu sebeple kitaplar-
«da makamlardan her biri izah edildikten sonra bir cetvel konularak Türk

(90) Türklük, sayı 13, sahife 408.

(91) Aynı sayıda sahife 412.

(92) 60 numaralı hâmişe bakınız.

(93) 56 numaralı hâmişte sözü geçen madam Melpo Merlier dahi Bizans musikisi
hakkında bizzat alâkadarların bile müttefik olmadıklarını ve bu sebeple tetkikatın daha
nazik ve daha çapraşık bir mahiyet aldığı yazıyor. (Adı geçen eserinde ikinci sahifeye
bakınız.)

(94) A. Dechevrens, Etudes de science musicale, cilt I, s. 348.

«musikisindeki bütün kol veya ünlerin sekiz kilise makamile mutabakatları «gösterilmektedir (95).»

«Bizans musikisinde üç cins vardır: diatonik, kromatik, enarmonik. Bu isimler eski ama, cinslerin kendileri eski değildir. Türk musikisinin nüfuzu «burada bilhassa kendisini hissettirmektedir (96).»

«Bugünkü Rum makamları eski makamların bir bozuntusundan başka «bir şey değildir ve bu bozukluk da Türk musikisinin kilise musikicileri üzerindeki tesirinden ve daha ziyade Osmanlı boyunduruğu altına girme neticesinde Rum papazlarını istilâ eden cehaletten neş'et etmiştir. Bu cehaleti «hem de musiki san'atının en iptidai kısımlarında olmak üzere - bizzat «kendi müellifleri de itiraf ediyorlar (97).»



Gelelim Wellesz'e :

Bu müellifin ifadesine göre, yeni Rum musikisindeki makamların teşekkülâtını eski Yunan musikisi sistemile izaha kalkışanlar vardır. Bu hale, şark tesirini inkâr etmeseler bile, bütün Avrupa nazariyatçılarında da tesadüf ediliyor. Nihayet Tillyard'ın (98) Bizans musikisine ait son tetkikatı «Bütün yapının hiç de Yunanlı değil, şarklı olduğunu» meydana çıkarmıştır (99).

Wellesz bundan sonra Tillyard'ın fikrine tamamen iştirâk ettiğini söylüyor ve kendisinin de kitabında Bizans musikisinin mütemadiyen şark tesirlerine maruz kaldığını, 14 üncü asırdan (100) itibaren bu tesirler artarak Bizans musikisinin asıl karakterlerini gittikçe daha ziyade değiştirdiğini anlattığından bahsediyor (101).

Aynı müellif 18 inci asrın sonlarına doğru Petros Bizantios, Bereketis ve Petros Peloponisos isimli zatların kilise musikisini bol - bol Türk süsleriyle ve lahinlerle doldurduklarını yazmaktadır (102).

Yine Wellesz diğer bir eserinde Bizans musikisinin şarktan ve şimalî Slavlıktan gelen tesirlerle mütemadiyen değişip zenginleşmiş olduğunu, fakat İstanbulun fethinden sonra ecnebî hâkimiyeti altında yetişen mugannilerin

(95) Aynı eser, s. 373.

(96) Aynı eser, s. 354.

(97) Aynı eser, s. 385.

(98) Bu makalemde müteaddit defalar ismi geçen Henry Tillyard tanınmış bir İngiliz âlimidir. 1881 senesinde Kembriçte doğmuş ve ora üniversitesinde tahsilini ikmâl etmiştir. Bilhassa eski çağ ve orta çağ musikilerine dair tetkikleriyle meşhurdur.

(99) Wellesz, Byz. Musik, s. 64 - 65.

(100) Hatırlardadır ki İstanbul Türkler tarafından 1453 de fetholunmuştur.

(101) Wellesz, aynı eser, s. 65.

(102) Aynı eser, s. 61.

asırlarca süren Türk havası içinde bütün-bütün Türk tesirine kapıldıklarını söylemektedir (103).



Dr. Batka ile Prof. Dr. W. Nagel tarafından müştereken yazılmış olan musiki tarihinde (104) Petro Lampadarios'un (105), yaptığı bestelerle Bizans musikisine gittikçe daha fazla Türk - Arap unsurlarını katarak o musikiyi şarklılaştırmak işini bitirmiş olduğundan bahsediliyor.

Dikkatten kaçmamalıdır ki geçen nüshada (Sahife 412) kendisile mü-lâkatımı hikâye ettiğim Bizans musikisi mütehassıslarından bay Vuduris şöyle demişti:

«Büyük kilisenin Lampadarios makamına yükselmiş olan Petros Peloponisos o zaman «büyük kilisede kullanılan musikiyi yazmıştır. Yazdığı nota eski nota olmakla beraber «bir tekâmül arz etmektedir. İşte patrikhanede şimdiye kadar teganni edilen eski musiki «parçaları bu Petro tarafından yazılanlardır ve öteki kiliselerde okunanlardan musiki «itibarile farklıdır.»



Türk taraftarlığı ile itham edilebilmekten masun kalacak derecede Türk aleyhtarı olan Amedé Gastoué dahi aynı fikirdedir. Bu müellifin söylediğine göre, Petro Lampadarios'un bestelediği ilâhiler eslâfın eserlerini hemen - hemen unutturmuş ve artık isminden başka eski bir tarafı kalmıyan bugünkü Bizans musikisine onun besteleri esas teşkil etmiştir.

Petro Lampadarios an'ane ile gelen musikiyi yenilemek istiyerek nota yazısını pek ziyade değiştirip sadeleştirmiştir. Gerek o, gerek zamanının diğer musikicileri üstat eserlerini cahil mugannilerin ağzında bozulmaktan kurtarmak için usullerin (106) basitleştirilmesini sabit bir fikir haline getirmiş görünüyorlar. Bu zatların eski bestekârlara ait eserleri yeni nota ile yazarken az çok tağyir ettiklerine şüphe yoktur. Kendilerinin muhtelif makam dizilerini taksim edişleri de ihtiyatla telâkki edilmelidir (107).

Başka bir makalemde söylediğim gibi (108), A. Gastoué :

«Yalnız bir nokta muhakkaktır ki o da, diyordu, eski Bizans lahni üzere «rinde dizilerinin ve belki de düzümünün bünyesine varıncaya kadar giren «Arap ve Acem musikisinin durmadan büyüyen nüfuzudur (109).»

(103) Das Problem der byz. Notationen, s. 564.

(104) Dr. R. Batka und Prof. Dr. W. Nagel, Geschichte der Musik, cilt I, s. 112.

(105) Bu zata Petros Peloponisos da denilir. Kendisi 18 inci asırda yaşamış ve İstanbul Patrikhanesi kilisesinde Lampadarios olmuştur. Bakınız : Türklük, sayı 13, sahife 412, hâmiş 33).

(106) Müellif bu tâbiri Türkçe olarak kullanıyor ve oussouli şeklinde yazıyor.

(107) A. Gastoué, adı geçen eser, s. 548, sütun 2 ve ilerisi.

(108) Türklük, sayı 1, sahife 64.

(109) A. Gastoué, adı geçen eser, s. 548.

Tillyard İstanbulun sukutundan sonra Bizans musikisi üzerinde şark tesirinin arttığını, 18 inci asırda artık Türklerin musikisi ile Rumların musikisi arasında pek az fark kaldığını beyan ediyor ⁽¹¹⁰⁾.

Hugo Riemann :

«Bugün şark kilisesinde okunan ilâhiler yabancı, yani Arap - Türk tesirlerine çok maruz kalmıştır.»

Diyor ⁽¹¹¹⁾.



Şu vakıalar göz önünde duruyorken hâlâ Türk musikisinin Bizanslılardan alındığını iddia edenlerin hangi delillerle bu inanca varabildiklerini öğrenmek benim için pek istifadeli bir ders olacak. Umarım ki bu dersi verebilecek olanlar lûtuflarını geciktirmezler.

İçlerinden bir tanesinin tuhaflığını size hatırlatmak isterim:

Demin adını yâdettiğim Amedée Gastoué'nin ilk makaleme koyduğum (Türklük, sayı 1, sahife 64, 65) iki cümlesi arasında ne korkunç bir tenakuz uçurumunun esnemekte olduğu elbette fark buyurulmuştur.

Bu zat Türklerin İstanbulu fathettikten sonra Bizanslılardan musikicileri, hanendeleri, bestekârları ve musiki düzümlerini, yani, kısaca, musikiyi aldıklarına kanidir.

Herkes kanaatinde hür olduğu için onun böyle düşünmekte hürriyetini teslim ederim. Vakıa delil namına ehemmiyetli bir şey ortaya koyamıyorsa da belki kendince bazı muhakemeleri daha vardır, diyebilirim.

Lâkin hiç kimsenin yapmağa mantıkan mezun olmadığı şey: tenakuzdur.

İş tenakuza dayayınca hürmet duygumuzun merhamete münkalip olması imkânsızlaşır.

Mademki Türkler Bizanslılardan musiki almışlar imiş, o halde Bizans musikisile Türk musikisi aynı şey olmak lâzım gelmez mi?

— Tabii!

diyeceksiniz ama müellif buna meydan bırakmıyor: biraz evvel yazdığım gibi onun iddiası şu:

«Eski Bizans lahni üzerinde dizilerinin ve belki de düzümlerinin bünyesine varıncıya kadar giren Arap-Acem musikisinin durmadan büyüyen nüfuzu muhakkaktır.»

Arap-Acem musikisi dediği şey bir türlü Türklere maletmeğe kıyamadığı bizim musikimiz olduğuna göre acaba soramaz mıyız? :

— Eğer Türkler musikiyi Bizanslılardan almışlarsa «Eski Bizans lah-

(110) H. Tillyard, (Grove's Dict. of Music and Musicians), cilt I, s. 515, sütun 2.

(111) H. Riemann, Musik - Lexikon, s. 157, sütun 2.

ni üzerinde dizilerinin ve düzümlerinin bünyesine varıncıya kadar nüfuz eden musiki» yine Bizans musikisinden başka ne olabilir?

Muhatabımız kendi kendisini yalanlamak istemezse tasdik cevabı ver-
meğe mecburdur. Öyle olunca demek ki biz Türkler Bizanslılardan aldığımız
musikiyi Bizanslıların musikisine nüfuz ettirerek Bizans musikisini bozmuş
bulunuyoruz!

Bu netice karşısında hak kazandığımız tebessüme zannederim ki muh-
terem müellif de müsaade etmekle kalmıyarak tenezzülen iştirâkini esirge-
mez!



Son söz :

Şimdiye kadar yazdığım on dört makalede Türk musikisinin Acemler-
den, Araplardan, Yunanlılardan, Bizanslılardan alınma olup olmadığını
elimden gelebilen itina ile araştırdım.

İtikadımca, musikimizi şuna - buna ithaf etmek temayülü artık lüzumun-
dan fazla sürmüştür. Musiki sahasında hediye lâkırdısından daha kıymetli
vazifeler bizi bekliyor.

Bu vazifelerin en başında millî musikimizi resmen konservatuarlara ka-
bul edip mümkün olduğu kadar çok ve mümkün olduğu kadar çabuk beste-
kâr yetiştirmemiz var.

Ben bestekârdan şu sıfatları isterim :

- 1 — Doğuşta musikiye istidadlı olmak;
- 2 — En az yüksek tahsilini bitirmiş bulunmak ve bununla da kanmıya-
rak umumî kültürünü genişletmek;
- 3 — Türk musikisini ve Garp musikisini, her ikisinde bestekârlık
yapabilecek kadar, iyi bilmek;
- 4 — Musikiden başka bir meslekle uğraşmamak.

Bu dört şart bestekârlık arabasının dört tekerleğidir: Bir tanesi eksik
veya bozuk olunca araba aksar.

Yukarıki şartlar arasında sebebi anlaşılmiyacak olanı yoktur. Yal-
nız üçüncü şart biraz ağır görülebilir. Vakıa her milletin bestekârı kendi
musikisini öğrenmekle iktifa ederken Türk bestekârının omuzlarına iki bü-
yük yükün birden yükletilişi fazla gibidir. Lâkin ne yapalım ki Türk beste-
kârının Garp musikisinden alacağı feyizler bizi muvakkat bir müddet için
bu külfete sevk ediyor. Ne zaman o feyizler Türk musikisinin çevresine gire-
rek kendi mameleki olursa ancak o vakit Türk bestekârı da diğerleri gibi
kendi musikisini öğrenmekle iktifa edebilecektir.

Armoni, polifoni gibi meselelere gelince, haddi zatında güç bir şey ol-
mayan bu meseleleri yetiştirecek bestekârlarımızın kendi kendilerine halledecek-

lerinden eminim. Esasen onların yapacakları işler pek çoktur ve bu işleri onlar maharetle başaracaklardır.

Meselâ Türk musikisinin — Majör ile Minör karşılığı olan **Çargâh** ve **Puselik**'den başka—makamları bestekârlarımızın önüne epeyce çetin bir mevzu olarak çıksalar gerektir. Bunların bünyelerini, karakterlerini, kabiliyetlerini ince bir tetkikten geçirerek lâyük ve lâzım oldukları yerleri tayin etmek kolay bir iş sayılmaz. Makamlarımızdan her birinin içinde âdeta elle tutulabilecek kadar koyulaşmış öyle duygular duruyor ki bir bestekârın gelişi güzel makam kullanması kendi san'atı için bir muhatara teşkil etmek ihtimali vardır.

Türk musikisi gibi çeşit - çeşit renkleri muhtevi bir ses paletile bestekârlık yapmak bir bakımdan pek zevkli, fakat başka bir bakımdan pek mes'uliyetli bir meşguliyet teşkil eder.

Ulu orta hareket edip de bilfarz **Hüzzam** makamından gelin marşı, **Bes-tenigâr** makamından oyun şarkısı, **Muhayyer** makamından cenaze mersiyesi yazmak göz yaşları ile düğün yapmağa, dualarla **Çarlston** oynamağa, kahkahalarla tabut taşımağa benziyecek derecede uygunsuz bir şeydir.

Müstekbel bestekârlarımızdan umduğum hizmetlerin en küçüğü: bugün majörde de, minörde de, diğer makamlarımızda da hep inilti taklidi halîne gelmiş olan yeni üslûbumuzu ağlayıp ağlatmaktan halâs edecek bir reçete bulmaktır... dersem inanınız!

Hüseyin Sadettin AREL

(SON)

