

Apostolos Konostas'ın Nazariyat Kitabı'na ilişkin bir inceleme

Miltiadis PAPPAS*, Ş. Şehvar BEŞİROĞLU

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Tarihi Programı, 34437, Taksim, İstanbul

Özet

*Bu çalışmanın amacı Osmanlı-Türk musikisine, merhum Şinasi Tekin'in kütüphanesinde bulunan el yazmasının çevirisi ve yorumunu kazandırmaya çalışmaktır. Kitabın yazarı bir Osmanlı Rum vatandaşı olan Sakızlı Apostolos Konostas'tır (1770?**-1840). Besteci, tambur ve ses icracısı olan, Osmanlı musikisini iyi bilen Konostas, eserinin incelediğimiz nüshasını yaklaşık 1790-1800 yılları arasında yazmıştır. Bahsedilen dönem kilise musiki için ayrıca önem taşımaktadır. 1814 senesinde nota yazım sisteminde bir reform oluşturulmuş ve o zamana kadar kullanılan 400'e yakın işaretin sayısı reformu oluşturan üç kişi tarafından 20'ye indirilmiştir. Bu olay müzik dünyasında itirazlara yol açmış, Konostas da itiraz edenler arasında yer almış ve 1820'ye kadar nazariyat kitabının çeşitli nüshalarını yazmaya devam etmiştir. Konostas'ın nazariyat kitabı Rum kilise musikiğini eski metoda göre anlatan bir nazariyat kitabıdır. Kendisi eski sistemin işaretlerini kullanarak, basitleştirmeye çalışmıştır. Yeni metodu bilen birinin bu nazariyat kitabını belli bir yere kadar kendi kendisine okuyabilmesi de kitabın başarısını göstermektedir. Kitabın Karamanlıca Türkçesinde yazılmış olması (Yunan harfleriyle Osmanlı dili) kilise musiki terimlerini Osmanlı musiki terimleriyle karşılaştırması ve Osmanlı terimleriyle kilise musiki nazariyatını anlatması ona değer kazandıran önemli unsurlardır. Bu tez çalışmasında eser yazıldığı dilden olduğu gibi Türkçe'ye ve nota örnekleri de bugünkü Türk musiki notasyon sistemine çevrilmiş ve bu çeviriler yorumlanmıştır. Sonuç olarak, bu çalışmada Osmanlı-Türk musiki nazariyatını Rum kilise musiki terimleriyle anlatmanın mümkün olduğu ortaya çıkmıştır.*

Anahtar Kelimeler: İhos, makam, işaret, birleşim, sağ ve nim perdeler.

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Miltiadis Pappas. papmilt@sch.gr. Tel: (0030) 6972923356

Bu makale, birinci yazar tarafından İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Tarihi programında tamamlanmış olan "Apostolos Konostas'ın Nazariyat Kitabı" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 05.10.2007 tarihinde dergiye ulaşmış, 03.11.2007 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.03.2009 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

** Apostolos Konostas'ın doğum tarihi net olarak bilinmemektedir.

An analysis in the theoretical book of Apostolos Conostas

Extended abstract

The musicological research concerning theoretical issues between Greek and Ottoman music is almost recent starting at the first half of the 20th century. However, these two old civilizations have a very strong oral tradition in the performance of music that contributes the whole research. Although the research concerns the secular Ottoman and the religious Greek music, the common use of a lot of elements in both kind of music seems to render the research quite interesting. The main purposes of this study: to add a new source in the studies of Ottoman Turkish music and to establish new data to the ethnomusicology studies concerning the Ottoman and the Greek Church music. The manuscript of Conostas was at the library of Şinasi Tekin (Turkologue Professor of Near East Language Studies in Harvard University) and this is the first time that is published in this form of study. The writer of the theoretical book that is examined in this study is Apostolos Conostas. He was from the Chios Island in Greece and he came very early in Istanbul, where he got his musical education. He was a scientist of post Byzantine church music, a composer, played the tambur, a voice performer and also a researcher of Ottoman music. But he was known most for his theoretical book of church music. He lived in 18th century (1770? -1840) in Istanbul. He wrote his first theoretical book in 1800 in Greek language and as far as we know, from his 9 copies, only the 6 of them could be found. The last copy was written in 1820 and by the code number 1867, it's present in the National Library of Athens.

1814 is a very important date for Greek Church music and that is because the almost 400 music symbols were decreased in to 20. This reform was made by 3 major teachers of music, but not without any objections. Conostas, although was famous at his time, was not chosen in order to participate in this reform. The reasons are not known, but the fact is that he was against this New Method of writing the Church music. That is the main reason that he wrote his theoretical book continuously for six years after the reform.

This means that he was not the only one against the reform, but for some reasons-still unknown to us-the reformers did not include him in their team.

This manuscript is a theoretical book of Greek Church music. It was written in the old method system but in a quite analytic way, so that a person, who can read only from the new method can read almost the whole book. Another reason that amplifies this study and makes it more interesting is the origin of the language. It's written in Karamanlidika (Ottoman-Turkish language, written by characters of the Greek alphabet). This kind of language was used by the Greeks of minor Asia up to the beginning of 20th century. In the oral language they did not speak Greek but Turkish. They also wrote only the Turkish language using the characters of the Greek alphabet. The fact that Conostas used the terms of church music in order to express or to compare with the terms of the Ottoman music and sometimes used absolutely terms of the Ottoman music in order to express the deeper issues of theory of the church music, seems that the roots of these two kinds of music are common, which is the east music system. Basically the system of Greek Church and Ottoman music is based on one voice system (not like the classic vertical Western harmony) the semitones and the smaller voices being almost the same. This manuscript has been transferred into original Turkish language the way it was written. Then, it was transferred into daily spoken Turkish language. As for the music examples, rules and compositions, although they were written in different theoretically systems, were transferred into today's Turkish music notation system. All the transcriptions were interpreted. Conostas showed some notes that did not seem to exist in the theoretical books of the Ottoman music of his time. Some of them did exist but in a different meaning. Beyond that, Turkish and Greek music theory in our days are more far away than it was at the time of Conostas. As a conclusion, in this study it was proved that by using the terms of Greek Church music, it could be expressed the most of the theory of Ottoman-Turkish music. At the end, the study of this study shows that there are a lot of common elements in both Ottoman-Turkish and Greek Church music.

Keywords: *Echoes, mode, symbol, synthesis, main and semitone tunes.*

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı-Türk musikisine merhum Şinasi Tekin'in kütüphanesinde bulunan el yazmasının çevirisi ve yorumunu kazandırmaktır. İncelenen eserin yazarı Sakızlı Apostolos Konstas, Bizans kilise musikisi üzerine Karamanlıca ağzında ve Türkçe dilinde bir nazariyat kitabı yazmıştır. Eser yazıldığı özel metinden günümüz Türkçe'sine, musiki örnekleri de günümüz Türk musikisinde kullanılan notasyon sistemine çevrilmiştir. Bununla birlikte, Bizans kilise musiki sistemine bağlı kalınmış ve gerekli özel arızalar kullanılmıştır. Perde işaretleri detaylı biçimde sınıflandırılmış, Türk musikisi ile karşılaştırılarak açıklanmıştır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için, kitabın yazıldığı tarihte kilise musikisinde yaşanan önemli olayların bilinmesi gerekmektedir.

Kilise musikisi ve Osmanlı-Türk musikisi

Osmanlı 6 asırdan uzun süre hayatta kalmış bir dünya imparatorluğudur. Bu süre içinde Osmanlı adı verilen büyük mozaik tabloya rengârenk taşlar yerleştirilmiştir. İşte Osmanlı-Türk musikisini oluşturan bu renkli taşlardan biri Osmanlı İmparatorluğu'ndaki azınlıklar ve bu azınlıklar arasında yer alan Rumlardır. Rum azınlıklar Osmanlı-Türk Musikisinin tavan ve tabanına çok yakın olmakla birlikte, bu musikiye kendilerine özgü yollardan çeşitli hizmetler vermiş topluluklardır. Rum bestekârlar, şairler, sazandeler ve nazariyatçılar Osmanlı-Türk musikisinde kalıcı eserler bırakmışlar ve Türkler kadar sevilmişlerdir.

“Bizans musikisi” yani Doğu kilise musikisi terimi Ortodoks kilisesinin kuruluşundan itibaren icra edilen musikiyi içermektedir ve merkezi 4. yüzyılda kurulmuş olan İstanbul şehridir. Şehir, 15. yüzyılda Bizans başkentinden Osmanlı başkentine dönüşerek çeşitli uygarlıkların bulunduğu önemli bir kesişme noktası olmuştur (Wellesz, 1962). İşte “kilise musikisi” teriminden başka, 18. yüzyılda “dış musiki” adlı başka bir terim de ortaya çıkmaktadır. Konu üzerinde günümüzde yapılmış araştırmalarda genellikle dış musiki

Osmanlı-Türk din dışı musikisi ve iç musiki de kilise musikisi olarak adlandırılmıştır. Bununla birlikte Osmanlı-Türk musikisi ile meşgul olan Rum müzisyenlerinin tümü kilise müzisyenleri olduğu için, dış musiki terimi kilise musikisine ait olmayan eserleri değil, Osmanlı-Türk musikisine ait eserleri ifade etmektedir. Rum müzisyenler 16. yüzyıldan itibaren, Osmanlı-Türk musikisiyle meşgul olmuşlar ve musikinin çeşitli alanlarında eserler vermişlerdir. Örneğin 1830'dan 1908'e kadar 250'den fazla Osmanlı-Türk musikisi eseri, Bizans nota yazım sistemiyle yok olmaktan kurtarılmıştır. Bizans kaynaklarının yazıldıkları tarihler çok önemlidir. Çünkü yazılan eserlerde Osmanlı musikisine başka bir bakış açısı ile yaklaşmış; iki yüzyıl öncesindeki Osmanlı musikisinin icra şekli, nazariyat hakkındaki görüşleri ve kullanılan dil hakkında ilginç bilgiler verilmiştir. Ayrıca halkın sevdiği veya rağbet ettiği parçaların bulunması, dönemin musiki seviyesini ve bugünkünden net bir şekilde farklı olduğunu da göstermektedir. Bu eserlerde yer alan musiki parçaları klasik sayılmakta ve buna bağlı olarak hangi bestecilerin de halk tarafından benimsendiği anlaşılmaktadır. “Hacı” ve “ağa” sıfatları ile bilinen bazı bestecilerin bu lakaplar olmadan tanınabilmesi de bahsedilen eserler sayesinde gerçekleşmiştir. Çünkü bestelerin dönemi doğrudan ortaya konulmakta, 2. ve 3. bendleri (kupleleri) verilmektedir. Bu durumda musiki eserlerinin bilinmeyen bentleri de ortaya çıkmaktadır (Psahos, 1907, 1917; Pappas, 1995).

Sadece nazariyatla ilgili olan kaynak kitaplar ise başka bir sınıfa girebilir. Bu kitapların en eski olanı 1728'e aittir. En önemli özellikleri zamanın kilise musiki nazariyatı hakkında bilgi vermeleri ve kilise musikisi nazariyat sistemiyle, Osmanlı-Türk musikisi nazariyat anlatımını başarılı bir şekilde ortaya koymalarıdır. Bu kaynaklar, Osmanlı musiki nazariyatını kilise musikisi sistemiyle anlattıkları için, gelenekler arası ortak ve ortak olmayan unsurları günümüze aktarırlar. Nazariyatı örnekleme amacıyla musiki seyirlerini de içlerinde barındırırlar. Bu nedenle 18. yüzyılda kullanılan birçok makamın

seyirleri, kullanılan makamların sayıları ve bugün olmayan bazı makam ve perdeler ile ilgili bilgiler bu kitaplardan öğrenilebilir. (Kilcanidıs, 1881; Geyveli, 1872; Bizanslı Konstantinos, 1843).

Kilise nota yazım sisteminde porte yoktur, bu nedenle sesin yukarı ve aşağı doğru hareketi çeşitli işaretlerle ifade edilir. Gırtlığın yapacağı özel hareketler de özel işaretler ile belirtilir. 1814'te kilise musikisi nota yazım sisteminde gerçekleştirilen reform sonucunda 40'tan fazla nota işareti iptal edilmiş, kalanlarının fonksiyonları belirlenmiş, iptal edenlerin kullanışı usta çırak ilişkisiyle sözlü geleneğe bırakılmıştır. Reformu gerçekleştiren kişilerin çalışmanın konusu olan Konstas'ı reformun dışında bırakmaları, onun yeni sistemin eksiklerini bir nazariyat kitabında toplamasına neden olmuştur. Kitabının en az 2 kopyasını daha yazmış olması, Konstas'ın eserine talep olduğunu göstermektedir.

Apostolos Konstas ve eseri

Apostolos Konstas kitabını reform döneminde yazmıştır. Hacimli eseri, anlatımları, besteciliği, özellikle de nazariyat üzerindeki çalışmaları ona kilise musikisinde en çok ve en hızlı şekilde elyazması yazan Rum müzisyenlerden biri olma unvanını kazandırmıştır. Ayrıca bir tanburi ve Osmanlı musikisi bilgini olan Konstas'ın esas mesleği musiki üzerine yazılan elyazmalarını kopya etmek olmuştur. 1770 civarında doğan Konstas, 1840'ta fakirlik içinde İstanbul'da vefat etmiştir.

Konstas nazariyat kitabının ilk kopyasını Yunanca olarak 1800'de ve sonuncusu olan dokuzuncu kopyayı ise 1820'de yazmıştır. Kullandığı Karamanlıca dili Yunan alfabesiyle yazılmış ve Konya bölgesinde yaşayan Rumların konuştukları Türk dilidir (Berkol, 1989; Eckmann, 1950; Kappler, 1991).

Ayrıca Rumca konuşamayan ve Türkçe yazmayı bilmeyen Rumların yarattıkları özel bir yazı olarak da tarif edilebilir. Konstas'ın kitabı Karamanlıca yazılmış Türkçe nazariyat kitabı

olarak tarihte tek örnektir. Eser tahminlerimize göre, 1790-1800 yıllarında Anadolu ve İstanbul'daki Karamanlıların siparişi üzerine bu dilde yazılmıştır. Eserin dilinin Türkçe olması ve o dönem kilise musikisinde perde isimlerinin kullanılmaması, Osmanlı musikisi perde isimlerinin eserde yer almasına neden olmuştur (Behar, 1994, 1998; Severien, 1991).

Eserin baş sayfası elimizde olmadığından kimin sipariş ettiği, yazıldığı tarih, nerede ve hangi sebepten dolayı yazıldığıyla ilgili bilgilere ulaşamamaktayız. Ancak Yunanca yazılan nüshasının baş sayfasında verilen "Teknoloji" başlığından, yazarın musikiyi bir taraftan sanat, diğer taraftan da yazı sistemine dayalı bilgileri içeren bir kılavuz olarak gördüğü anlaşılmaktadır (Hacıyakumis, 1975, 1980; Karakatsanis, 1995).

Konstas'ın bu eseri yazarken, çeşitli nazariyat kitaplarından yararlandığı anlaşılmakta ve özellikle 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başında İstanbul'da yaşayan ve nazariyat kitabı sahibi olan Kantemir'in kullandığı bazı öğelerle karşılaşılmaktadır.

İhos ve makam

Osmanlı müziğindeki makam ve daha doğrusu ana makam teriminin karşılığı, kilise musikisinde ihostur (Zannos, 1994).

İhosun hükmü, kullanılışı ve niteliği ana hatlarla makam ile aynıdır. En önemli ortak nokta perdedir ve Doğu musikisinin Batı musikisiyle arasındaki en önemli farkın perde olduğu bilinmektedir. Eski edvarlarda tetrakord, koma sayısı, üçlü aralık gibi terimler yer almamaktadır. Türk musikisinde ise, 20. yüzyıldan itibaren koma, dizi, tetrakord gibi terimler, hatta porte terimi bile kullanılır olmuştur. Diğer taraftan kilise musikisinin nota yazım sisteminde porte olmadığından, işaretler perdeleri değil aralıkları gösteren sembollerdir. Böylece sesin ne kadar tizleşeceğini veya pestleşeceğini işaretler belirlemektedir. Bu işaretler fonksiyonlarını kendilerinden önce gelen notalara bağlı olarak yerine getirirler.

Kısaca kilise musikisinde de aralık teriminin yerine perde terimi kullanılır.

Dört bölümlü olan eserin ilk bölümünde işaretlerin tanımı, bileşimleri ve fonksiyonları verilmektedir. Nazariyatın anlatımında bölümün başında kısa bir öneri bulunmaktadır.

Böylece sesi yükseltmek için sekiz ve sesi peşleştirmek için altı adet işaret bulunmaktadır. Bu on dört adet işaretten yeni nota yazım sistemine göre (1814'te Hrisantos'un keşfettiği ve hala kullanılmakta olan metoda göre) sadece on adet kullanılmaktadır. Kullanılmayanlar ise sesi yükseltenlerden oksiya, kufisma, pelaston ve sesi peşleştirenlerden iki apostrofos (veya sindesmos) ve kratimoyiporoon işaretleridir.

Konstas, işaretleri ten ve ruh olarak iki büyük sınıfa ayırır ve simgelerini gösterdikten sonra öğütlere geçer. Öğütler kısmında bulunan on adet soru ise işaretlerin fonksiyonları ile ilgili bilgi verir:

1. Her işaretle ne kadar ses hareket kuvveti bulunur, ses ne kadar tizleşir veya pestleşir?
2. Bu ses işaretlerinden, hangileri ten, hangileri ruhtur? Ruh sınıfına giren işaretler, kendi kendilerine yazılamaz, başka bir işaretle birlikte yazılmaları gerekir.
3. Tenler kendi ruhlarına nasıl tabi olurlar, ten ve ruh sınıflarındaki işaretlerin birleşimleri nasıl ortaya çıkmaktadır, hangi işaret hangisiyle yazılır ve ortaya çıkan birleşimlerin yeni fonksiyonları nelerdir?
4. Tenler, dem'den nasıl tabi olurlar (ten ve ruh özeliğini taşıyan işaretler birleştiklerinde, tenlerin fonksiyonları nasıl kaybolur)?
5. Tenler, sesi peşleştiren işaretlerden nasıl tabi olurlar (esas fonksiyonlarını nasıl kaybederler)?
6. Tenler birbirlerine nasıl yazılırlar?
7. Ses işaretlerinin ne tür cehri (kuvvet özelliği) vardır, her işaretin çeşitli makamlarda kazandığı fonksiyonlar nelerdir?
8. Sesi yükselten işaretler on iki perdeye nasıl dizilirler? (Kilise ve Osmanlı musikisinin sistemleri, on iki tondan oluşurlar.)
9. Sesi peşleştiren işaretler on iki perdeye nasıl dizilirler?

10. Sesi yükselten ve sesi pestleştiren işaretler birbirlerine nasıl dizilirler.

Konstas tüm bu soruların cevaplarını açıklayıcı bir şekilde göstermektedir.

İhosların nazariyatının esas kısmı ikinci bölümde başlamaktadır. Bu bölümde ihosların karar perdelerine göre ayrıldığı yazılmıştır. Böylece, dört ana ihos'tan başka yamak, orta, çift sesli, çeyrek, 4 veya 5 sesli ihoslar vardır. Her ihosun, ikiden beşe kadar ayrı karar yerleri olabilir. İhosları birbirlerinden ayıran özelliklerden biri de karar perdeleridir. Yazar, diğer nüshalarında da yaptığı gibi, ihosların sayısını 40'a kadar çıkarmıştır. Yine eserin başka bir bölümünde, ihos sayısının 40'tan fazla olabileceği ve bu sayının 4 ana makamın temelleri olduğu belirtilmektedir. Kilise musikisindeki 4 ana ihos, Osmanlı-Türk (yazarın dış olarak adlandırdığı) musikisindeki ayrıma da karşılık gelmektedir. Bu 4 ana ihostan diğer ihoslar doğar. Konstas'ın anlatımında belli rakamlara bağlı olduğu görülmektedir. Örneğin 4 rakamının önemi farklıdır ve Arap dünyasında da ilk sekizlideki ilk dört perdenin ayrı bir temel oluşturduğu görülür: Ye-gah, Dü-gah, Se-gah ve Çar-gah. Bu 4 perde yeni bir makam sisteminin başlangıcı olabilmektedir. Yegahtan Dügah perdesine kadar olan aralıklar, Dügah'tan Hüseyini perdesine kadar göçürülebilir. Aynı şekilde kalan 3 perde de musikideki makamların göçürülmesi ile oluşturulur. Ancak Konstas bu detayı yazmamıştır ve ana ihosların başlama yerini Dügah yerine Hüseyini perdesi olarak göstermektedir. Bu perdeden hemen sonra Segah, Çargah ve Neva perdeleri gelir. Burada not edilmesi gereken önemli nokta perdelerin sırasının aynı zamanda makamların dizilme sistemini oluşturmasıdır. Makam sistemi perdelerin dizideki sırasına göre doğmaktadır. Böylece Dügah, hem kilise musikisi için birinci ana makam, hem de dizideki ilk perde olarak kabul edilir. Konstas, makamları havalalar olarak isimlendirip, her makamın dört ayrı temeli olduğunu ifade etmektedir. Eski nota yazım sistemiyle her perdenin yanında kısa bir seyir vermiş ve bu seyir, o makama kısa bir giriş görevini görmüştür (Stathis, 1978).

Hemen sonra bu dört ana makamdan dört perde (bir beşli) aşağıya inildiğinde ana makamların dört yamağı (plagal) olduğu yazmaktadır. Böylece Hüseyini perdesinden bir beşli altta Dügah perdesi bulunur ve Türk musikisine göre bu makam Uşşak makamına denk gelmektedir. Buradan sonra Neva perdesi yerine Segah perdesi bulunur. Konstas'ın yaptığı yanlış işte bu noktadadır. Çünkü perde veya makamlar çıkış veya iniş şeklinde dizilirse Segah, Çargah, Neva ve Hüseyini veya Hüseyini, Neva, Çargah ve Segah olarak gösterilmelidir. Doğru dizilme şu şekilde olmalıdır: Dügah, Segah, Çargah ve Neva. Kilise musikisinde karar perdesi Neva makamından tize doğru olan bir makam bulunmamaktadır. Bu kanun, bütün eski nazariyat kitaplarında görülmektedir ve Konstas'tan önce 1728'de Osmanlı-Türk musikisi hakkında önemli bir makale yazan P. Halacoğlu tarafından kaleme alınmıştır. (Halacoğlu, 1889; Popescu, 2000a; Uslu, 2001).

Bu kanuna göre, dört ana makamdan dört perde aşağı inilirse yamak ihoslar ortaya çıkarılır: Dügah perdesinden dört ses aşağıdaki Yegah perdesi birincinin yamağı ve Uşşak makamının karar perdesidir. Segah perdesinden dört ses aşağıdaki Hüseyini aşırın perdesi Hicaz makamının karar perdesidir. Çargah perdesinden dört ses aşağıdaki Irak perdesi, Irak makamının karar perdesidir ve son olarak Neva perdesinden dört ses aşağıdaki Rast perdesi, Rast makamının karar perdesidir. Bu sekiz ihosun özel ve belirgin işaretleri vardır. Bunlara martiriyes (perde ve makamların ispat işaretleri) denir. Konstas zamanında perde isimleri olmadığından, hem perde, hem de makam adını gösteren martiriyes işaretleri kullanılmıştır. Dizideki perdelerin isimlendirmesinde ise, çıkarken ana perdelerin, inerken de yamak ihosların belirgin işaretleri gösterilmiştir.

Kilise musikisinin yeni metoduna göre nota isimleri Yunan alfabesinin ilk yedi harfinden çıkmıştır. PA, VU, ĞA, Dİ, KE, ZO, Ni. Bu notalar Batı musikisinin notalarına şu şekilde denk gelmektedir: Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. Bu musiki türünde bugün Sol açkısıyla ikinci aralıkta yazılan La 440 khz olarak kabul

edilmiştir. Bu nedenle Konstas'ın eserindeki musiki örneklerini Ali Ufki'nin de kullandığı seslere göre yazmanın uygun olduğuna karar verilmiştir. Kilise musikisi enstrüman olmayan, dini bir musiki türü olduğundan, kullanılan ses sahası Konstas'ın da belirttiği gibi ne çok tiz, ne de pest olmalıdır. (Kısıklı-orta bölgede olmalıdır), aksi takdirde, mistik ve dini hava hissedilmez. Eserin başka bir yerinde kullanılan ses sahasının Iraktan Muhayyer perdesine kadar olduğu ifade edilmiştir. Buna göre yukarıda verilen makam ve perdelerin karar yerleri kullanılan orta bölgenin dışında kalır. Bizans musikisinin nazariyatında şöyle bir kanun mevcuttur: "Her üç seste aynı makam bulunur". Bu kanuna ve sesi orta bölgede dolaşan bir insanın ses sahasına göre perdeleri dizmesi şu şekilde olacaktır: Yegah perdesindeki Uşşak (birinci ihosun yamağının karar perdesi) Rast perdesine, Hüseyini aşırın perdesindeki (ikinci ihosun yamağının karar perdesi) Hicaz, Dügah perdesine transfer edilir. Irak ve Rast makamların karar perdeleri yerlerinden okunabilir, ancak Yegah ve Hüseyini aşırın perdesinden pest olduğundan eser okunamaz.

Konstas dört makam içerisinden yamak, çeyrek, yedilikler gibi makamlara çıkıldığından dolayı, birinciler, ikinciler, üçüncüler ve dördüncüler takım şeklinde ayırtmış, her takıma (dizilerin ana yapısı aynı olduğu için) birer niteleme yapmıştır. Buna göre birinci ihos için (bu sınıfta Uşşaklı diziler yer alır) keman sesinin, onun yamağı için (Hüseyinili) tanbur sesinin akla geldiğini yazmıştır. İkinci ihos için (Hüzzamlı) sorucu, onun yamağı için (Hicazlı) ağlayıcı sıfatlarını kullanmıştır. Ayrıca bu ihosların hiçbir çalgıya benzemediklerini de belirtmiştir. Üçüncü ihos (Çargahlı) için ney enstrümanının, yamağı için de (Iraklı) trompet sesinin akla geldiğini yazmaktadır. Dördüncü ihosun sevinci ve bu ihosun açık yürekle okunması gerektiğini, bunun yamağının da yine neyin çıkardığı pest seslere benzediğini yazmaktadır.

Konstas musikiyi rakamlarla açıkladığını belirtmiştir. Ana makamların dizildikleri sıranın da bir rastlantı olmadığını ve her birinin özel sebeplerden dolayı sıralandıklarını açıklamıştır.

Buna göre birinci ihosun birinciliğini ana ihosların başı olduğu için aldığını belirtmiştir. Gerçekten de Yegahtan Dügah perdesine kadar yamak ihosların karar perdeleri bulunmaktadır. Yegah birinci temel anlamına gelmektedir ve ilk pentatonik sistem Dügah perdesinde sona ermektedir. Dügah perdesinden Hüseyini perdesine kadar ikinci pentatonik sistem tamamlanır ve Dügah ikinci temel anlamına gelir. Ancak Dügah perdesi ana ihosların pentatonik sisteminde birinci perdedir. Ayrıca ihoslar Rasttan itibaren sayıldığında Dügah perdesine kadar bir perde mesafesi bulunduğu görülür. Bütün ihoslar ana ihoslardan çıktığına göre birinci ihos hakkıyla birinciliğini kazanmıştır. Ayrıca ikinci ihosu bulabilmek için Rast perdesinden iki ses yukarıya çıkılması gerekir ve yukarıya doğru iki perde sonra Segah perdesi bulunduğu görülür. Bu ifade ne kadar garip görünüyorsa da, hem kilise musikisi, hem de Osmanlı-Türk musikisi için geçerlidir. Segah-Neva aralığı, hem Neva-Eviç, hem de Eviç-Muhayyer perdelerinin arasında arızasız olarak transfer edilebilir. Bu yüzden Segah perdesine ikinci denilmiştir. Ayrıca Segah perdesi Rast perdesinin iki ses mesafesinde bulunmaktadır. Bununla birlikte Segah kelimesinin anlamı üçüncü temeldir. Üçüncü ihos yine iki değişik yoldan ortaya çıkabilmektedir. Bu yollar sayılma yolu ve nağme yoludur. Sayılma yolu ile Rast perdesinden itibaren üçüncü perde Çargahı verir. Bu makamın yolu bir dörtlüğün içindeki aralıkların üç perdede bir tekrarlanmasıdır. Bu yüzden de üçüncü adını almıştır. Bununla birlikte Çargah kelimesi aslen İran kökenli olup, dördüncü temel anlamına gelmektedir ve gerçekten Yegah, Dügah ve Segahtan sonra perdelerin pentatonik sisteme göre bölünmesinde dördüncü sırada yer alır. Son olarak dördüncü ihosu da dört perdeden sonra tekrarlandığı için bu ad verilmiştir. Dördüncü ihosun karar perdesi Neva perdesidir. Neva İran kökenli bir kelime olup üç anlama gelmektedir. Birincisi, çift diyapazon perdelerinin bölmelerine göre ortada bulunduğu için orta ezgidir. İkincisi, istirahatır çünkü bu perde ana makam ve ihosların son perdesidir. Üçüncüsü

ise armoni anlamına gelmektedir. Armoni eski Yunanlılarda sekiz perdeli sistem olup, pentatoniktir ve dörtlülerin bir dizinin içerisinde tam oturması sistemidir.

Konstas, ihosların anlatımında, yamak, çeyrek ve yediliklerin isimlerini Osmanlı-Türk dilinde vermektedir (Devellioğlu,1993).

Ancak gösterdiği şemalarda eski Yunan isimlerinin de verildiği görülür. Örneğin, dördüncü ihosun yolunu gösterirken (Neva makamı) yamağını Rast, ortasını Hüzzam, çeyreğini Eviç ve üst sekizliyi Mahur olarak isimlendirmiştir. Dizideki perde isimleri, aynı zamanda makam isimleridir. Böylece dört ana ve dört yamak ihosun anlatımına geçtiğinde isimlerini Yunanca olarak, hem ihosun (makamın) belirgin işaretiyle, hem de Türkçe'siyle vermektedir. Buna göre birinci ana ihosun yamağı Doriyos (Dor), Dügah ve Uşşak olarak gösterilir. İkincisi Lidiyos, üçüncüsü Friğiyo ve dördüncüsü Miksolidiyos'tur. Ana ihosların isimlerine -ipo eki ekleyerek diğer yamak ihosları isimlendirmiştir (ipodoriyo vb.). Birinci yamağa aynı perdede iki ayrı isim verilmesi bu durumdan kaynaklanır. Kilise musikisinde yamak ihosların karar perdelerinin ana ihosların karar perdelerinden dört ses (bir 5'lik) aşağıda bulunması gerekir. Hüseyini perdesi birinci ihosun karar perdesi olduğuna göre, Uşşagın (birinci ihos'un yamağı olarak) karar perdesi Dügah perdesinde olmalıdır.

Bu yüzden birinci ihosu hem Dügahta, hem de Hüseyini perdesinde göstermiştir. Böylece Dügah perdesinde Uşşagın karar perdesi vardır. Aynı zamanda Konstas, ihosların anlatımını pentatonik sistemle de vermektedir (her beşinci perdede aynı aralıklar tekrar eder). Osmanlı musikisiyle karşılaştırmasında bu perdelerin ve makamların sırası aşağıdaki gibi takip edilmektedir: Yegah, sorizen (bu perdenin adına ilk defa Konstas'ın eserinde rastlanmaktadır, diğer Yunanca nüshada bu perdenin yerine pes bayati adı kullanılır), aşırın, acem aşırın, arak, geveşt (veya rahavi perdesi), Rast, Zengüle (dizinin inişteki yolunda bu perdenin yerine

hümayun perdesini gösterir), Dügah (Uşşak), Kürdi (veya nehavend), Segah, Buselik (Yunanca nüshasında bu perdenin yerine Dügah perdesinin adı verilir ve ilk defa burada rastlanmaktadır), Çargah, hicaz (inişte seba), Neva, hisar, Şuri (veya bayati), Hüseyini, acem, Evic, mahur (veya zavil), Gerdaniye, şehnaz (veya zerefken), Muhayyar, sümbüle, tiz Segah, tiz puselik (veya tiz kara Dügah), tiz Cargah, tiz hicaz (veya tiz saba), tiz Neva ve tiz Hüseyini. Bu durumda toplam 32 adet perde saymaktadır. Tiz Neva ve tiz Hüseyini perdelerinin arasında tiz beyati, inişte ise tiz hisar perdesinin adı geçmektedir (Ana perde isimleri büyük harf olarak yazılmıştır).

Sonuç olarak, Yegah ile Neva arasındaki ilk sekizliye, Neva da dahil edilecek olunursa on beş perde, nevanın tiz hüseyiniye kadar ise toplam on yedi perde bulunmaktadır. Bu sayı Kantemir'in iki sekizliedeki perdelerinin sayısına karşılık gelmekte ve Nasır Abdülbaki Dedenin sınıflandırmasına çok benzemektedir (Abdülbaki, 1997). Tek fark Kantemir'de iki sekizliedeki perdelerin sayısının Nerm Çargah da eklenince 33'e ulaşmasıdır. Konstas eserinin pek çok yerinde Kantemir'in anlatımlarına yer vermiştir. Örneğin Konstas'ın kullandığı "babet-babet" terimi Kantemir'in "bab" terimine karşılık gelmektedir. Bu terim aynı şekilde bölüm anlamındadır. Bununla birlikte benzeşmeyen yönler de bulunmaktadır. Örneğin Kantemir'e göre Yegah ile Aşırın perdeleri arasında yarım perde gerekmez. Konstas'a göre ise çıkışta pest bayati, inişte pest hisar veya sorizen olarak adlandırdığı perdenin varlığı mevcuttur. İlginç nokta ise her ikisinin de nazariyat anlatımında, tamburu esas enstrüman olarak almaları ve perdeleri çıkışta ve inişte ayrı isimlendirilmeleridir. (Popescu, 2000b; Tura, 2001) Çargah ve Neva perdelerinin arasındaki perdelerden önemli bilgiler alınır: Konstas (Yunanca nüshasında) dizinin çıkışında, Çargah ve Neva perdelerinin arasında tek perde bulunduğu ve bu perdenin de seba perdesi olduğunu yazmaktadır. İnişte ise hicaz perdesi görülmektedir. Bu çalışmada incelenen eserde

ise sadece hicaz perdesi görülmektedir (Bu eserde çıkış ve inişteki perdeler ayrı olarak gösterilmemektedir, ancak nazariyatı anlatırken diyagramlarda yer almayan perdelerden de bahsedilmektedir.). 19. yüzyılda yaşamış nazariyat kitabı yazarı Rum Kilcanidis'in eserinde ise bu iki perde arasında uzal ve seba perdelerinin bulunduğu yazmaktadır (Pappas, 1997). Bu farklılıkların bir yüzyıl içerisinde yaşayan nazariyatçılarıdaki farklı düşüncelerinden doğduğu anlaşılmaktadır. Dış musiki hakkındaki bölümün sonuna doğru, Konstas "dış" (Osmanlı) musikisi hakkında kısa bir bilgi vermektedir: "Bu musikide, kilise musikisinde olduğu gibi üst (tiz) yedilikler mevcuttur. Türk müziğindeki inici makamların karşılığı ve karar perdeleri ana makamların sekiz perde üzerindedir. Osmanlı musikisinde ezgiler on altı perde ve kilise musikisinde on iki perde içinde bulunur. Musikinın bütün imkânları daha önce tarif edilen on iki seste icra edilebilir. Kalan dört ses alttaki oktavların tekrarlanmasıdır ve on altı perde sadece enstrümanlar için yararlıdır." Bütün bunlardan Konstas'ın perde ve makamların (ihos) sınıflandırmasını tanbur enstrümanını esas alarak yaptığı anlaşılmaktadır (Fedman, 1996; Wright, 1992).

Eserin üçüncü bölümünde sessiz denilen işaretlerin anlatımı verilmiştir. Bu işaretlere sessiz denilme sebebi ses fonksiyonunun olmamasıdır. Bu işaretlere daha çok eserin müzikal yorumunda rol oynayan ve bestecinin belli yerlerde belli yorum istediğinde kullandığı işaretler denilebilir. Bu 40 işaretin Konstas'tan evvelki zamanlarda ayrı bir fonksiyonu daha vardır. Bu da sesi pestleştiren veya yükselten işaretlerin yeni özellikler kazanması ve yeni bileşimlerin ortaya çıkmasıdır. Böylece üç veya beş işaretle bugünkü nota yazım sistemi yazılacak olunursa, iki satıra ancak sığabilir. Bu tip nota yazısı neumatique'tir ve reformun yapılmasındaki en önemli sebeplerden biridir. Çünkü her öğretene kendi yorumlamasına göre ayrı bir açıklama vermiştir. Böylece aynı eseri çeşitli öğrencilerin değişik şekillerde okuması

söz konusu olmuştur. Bu açıdan eski nota yazısını okumak güçtür. Konstas eserinde bütün bu karışıkları göstermekten ziyade, işaretin üzerine veya altına kazandığı yeni özellikleri belirtmiş, eski yazı sistemini okumayı da kolaylaştırmıştır. Bu işaretleri dörtlü takımlara ayırmış ve her takıma dört işaret yerleştirmiştir. Yazara göre dem (bir önceki notanın tekrar etme işareti) kırmızı olarak yazılırsa, gerçek dem özelliğini kazanmış olur. Böylece ses icracısının bulunduğu makamın dörtlüğü veya beşliğine göre, diğer bir icracı o dörtlüğün veya beşliğinin karar perdesini dem olarak tutabilir. Sazlar için de aynı kanun geçerlidir. Yazar bu işaretlerde imlanın da olduğunu yazmaktadır. Buna göre her işaret, ses fonksiyonu olan işaretlerle yazılamaz. Bu sınıftaki bazı işaretler ise ses fonksiyonu olan işaretlerin sadece altlarına veya üstlerine yazılır. Bundan başka, bazıları ikişer olarak da yazılabilir veya hiç yazılamaz. İlk işaretler zamanla ilgili olan arğon ve gorğon işaretlerdir. Arğon yazıldığı notanın üzerine veya altına bir sonraki notayla bir zamanda sayılır. Kilise musikisinde her işaret birer zaman birimi olarak kabul edilmektedir. Eserin başında verilecek tempoya göre zaman birimi, birlik, ikilik, dörtlük veya sekizlik olur. Örneğin, bir zaman birimi (tempo) dörtlük ise ve iki işaretin ikincisinde gorğon varsa, o zaman bu iki işaret sekizliğe dönüşür. Gorğonun yerine arğon varsa, gorğona bir zaman birimi eklemektedir (iki sekizlik ve bir dörtlük gibi). Varyaya ilk işaretlerden sonra, psifiston ise işaretlerin altlarına yazılır ve vurgulanır. Bu işaretler perdeleri hareket ettirme işaretleri olup, üçüncü takım işaretler tamamen değişiktir ve kendi kendilerine ayrı fonksiyonları vardır. Yazıldıkları diğer ses kuvveti olan işaretlere yeni özellikler kazandırır. Ancak kendi kendilerine yazıldıkları zaman, ayrı bir musiki cümlesi oluşturmaktadırlar. Örneğin, liyisma işaretinin özelliği değerine göre yazıldığı perdeden yukarıya doğru bir ses, aşağıya doğru iki ses tamamlamasıdır. Bu işaret bugün kullanılan portenin bir satırına ancak sığabilir. Konstas'ın işaretler hakkında bize verdiği bilgilerin önemi çok büyüktür. Çünkü işaretlerin

esas özelliğini gösterip, yazdığı her işaretin değişik olan yeni özelliklerini tek tek verir. Böylece, hem eski yazı sisteminin anlatımı, hem de var olan bütün eski ezgilerinin sınıflandırılmasını sağlar.

Sonuçlar

Konstas hem kendi döneminden iki yüz sene önceki nazariyat ortamını, hem de Osmanlı-Türk musikisi hakkındaki önemli bilgileri gün ışığına çıkarmıştır. Bu iki musikinin nazariyat sistemleri farklı geleneklerden gelmelerine rağmen Doğuya aittirler. İki musikide de tanbur enstrümanı esas alınmıştır. Ana perde sistemleri de birbirlerine çok benzemektedir. Makamların (ihosların) karar perdeleri, perdelerin isimleri ve aralıklarının Türk dilinde ifade edilmesi ayrı bir bilgi olup, bugün kullanılmayan bazı perdelerin isimleri ve yerleri de ortaya konulmuştur.

Konstas bu eseri, kilise musikisinin eski elyazmalarının çözümlenmesi için aydınlatıcı olarak kullanmış ve kilise musikisi reformu esnasındaki tarihi olaylar hakkında da bilgi vermiştir. Eserin Karamanlıca ağzıyla yazılması, dil bakımından önemli bir bilgi vermekte, bazı kullanılmayan kelimeler ve deyimleri de ortaya çıkarmaktadır.

Çeşitli kütüphanelerde kilise musikisi nota yazım sistemiyle yazılan ve Osmanlı musikisini içeren elyazmaları bulunmaktadır. Konstas'ın eseri, eski yazı için bir kılavuz olarak kullanıldığında, bugüne kadar bilinmeyen eserlerin okunmasına yardımcı olacaktır.

Eser, kilise musikisinde şimdiye kadar açığa çıkarılmamış konulara eğilmiş ve o musikinin imla kanunlarını ortaya çıkarmıştır. Nazariyatı anlatırken bir şekilde tipik bir edebi anlatıma gitmemiş; daha canlı, tablolar, şekiller ve bazen de halkın rağbet ettiği deyimlerle bilgi aktarmıştır. İşaretlerin bileşiminde verdiği örneklerde, kendi döneminden önceki ve kendi dönemindeki yeni sisteme göre yazılan bütün detayları göstermiştir. Ses icrasında gırtlaktaki özellikleri gösteren işaretlerin önemini ortaya çıkarmıştır. Eski sistemin eksiklerini not etmiş

ve diğer milletlerin musikisiyle kıyaslama yaparak, değerlendirmelerini günümüze aktarmıştır.

Kaynaklar

- Abdülbaki N., (1997). İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Tura Yayınları, İstanbul.
- Behar C., (1994, 1998). Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar, *Müteferrika*, 1994, 39, 1998, 5-6.
- Berkol B., (1989). Karamanlıca kaynakça, *Tarih ve Toplum* dergisi, İstanbul.
- Bizanslı Konstantinos, (1843). Dış Musikinin Anlatımı, Patrikhane Matbaası, İstanbul.
- Devellioğlu F., (1993). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, II. Baskı.
- Eckmann J., (1950). Anadolu Karamanlı Ağızlarına Ait Araştırmalar, *I. Phonetika*, A.Ü. D.T.C.F. Dergisi, VIII (Mart 1): 165.
- Fedman W., (1996). Music of the Ottoman Court, Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, Berlin.Geyveli İ., (1874). *Mecmua-i Makamat*, İstanbul.
- Geyveli, Z., İ., (1872) *Mecmua-i Makamat*, İstanbul, Misailidis' in "Anatoli" Matbaası.
- Hacıyakumis E., (1975). Türk Egemenliği esnasında musiki el yazmaları (1453-1832), Atina.
- Hacıyakumis E., (1980). Türk Egemenliği esnasında kilise musiki el yazmaları (1453-1820), Yunan Milli Bankası Yayınları, Atina.
- Halacoğlu P., (1889). Arap-İran, bizim kilise musikiyle mukayesesi, *Cumartesi Mecmuası dergi*, İstanbul 1887-1888, Yayınlayan: M. Parankas.
- Kappler M., (1991). *I. Giovanni Fanarioti' e le Antologie di Canzoni Ottomane*, Annali di ca' Foscari, Rivista della Facolta di Lingue e Letterature Straniere dell' Università di Venezia, Estratto XXX.
- Karakatsanis H., (1995). Vizantini Potamiis, Sakızlı Apostolos Konstas'ın Nazariyat kitabı, Yunan Milli Kütüphanesinden 1867 nolu kodu, Atina.
- Kilcanidis P., (1881). Yunan Müziğinin Öğretim Metodu, A. Koromilas ve Oğulları Matbaası, Perşembe Pazar Cad No:3, İstanbul.
- Pappas M., (1995). 19. yy.da Türk Sanat Musikisinin Nazariyatı ve Eserleri Hakkında Rumca Yayınlanmış Olan Eserlerin Türkçe' ye Çevrilmesi, *Bitirme Ödevi*, İTÜ, TMDK.
- Pappas M., (1997). Kilcanidis'in nazariyat kitabı, *Yüksek Lisans Ödevi*, İTÜ, TMDK.
- Popescu J., & Sırlı A. A., (2000a). Sources of 18th century music, Panayiotes Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' comparative treatises on secular music, İstanbul, Pan yayınları.
- Popescu J., (2000b). Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı, İstanbul, Pan Yayınları.
- Psahos K., (1917). Bizans Müziğinin Yazı Sistemi, Atina.
- Psahos K., (1907). *Asias Lira*, Atina
- Severien Salaville (1991). Dalleggio, Eugene, *Karamanlidika, bibliyographie Analytique d'Ouvrages en Langue Turque Imprimés en Caracteres Grecs*, Atina 1958, 1966, 1974 ve Evangelia Balta tarafından ekleyip, 1987: *Karamanlidika, Nouvelles Adittions et Complements*.
- Stathis G., (1978). Eski Bizans nota yazım sisteminin anlatımı, Atina.
- Tura Y., (2001). Kantemiroğlu, Kitabu İlmi'l-Musiki ala vechi'l-Hurufat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uslu R., (2001). Mehmed Hafid Efendi ve Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Wellesz E., (1962). A History of Byzantine Music and Hymnography (second edition), Oxford, Oxford University Press.
- Wright O., (1992). Words without songs, A musicological study of an early Ottoman antology and its precursors, School of oriental and African studies, University of London.
- Zannos İ., (1994). Ichos Und Makam: Vergleichende Untersuchungen Zum Tonsystem Der Griechisch-Orthodoxen Kirchenmusik Und Der Turkischen Kunstmusik, *Orpheus-Schriftenreihe Zu Grundfragen Der Musik*.