



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 30.04.2020
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.06.2020
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KONSTANTİNOS PSAHOS'UN 1908'DE BİZANS NOTASYONUNDA ÇEÇEN KIZI NOTALAMASI

ANDRİKOS Niko ¹
 ÇEV.: SÖYLEMEZ Mehmet²

ÖZ

Çeçen Kızı, kentsel Osmanlı müziğinin repertuarındaki en popüler oyun havalarından biridir. Tamburi Cemil Bey'e ait eser kaydı, *Çeçen Kızı*'nın geniş bir dinleyici kitlesi tarafından kabul görmesine olanak sağladı. İlginç bir şekilde Midilli adasında ve Preveze'de (Batı Yunanistan anakarasında) çeşitli *Çeçen Kızı* versiyonları bulunmaktadır³. Bu çalışma, Tamburi Cemil Bey'in kaydından önce, daha 1908 yılında, Atina'da yayınlanan *Asias Lyra* koleksiyonunda yer alan, Konstantinos Psahos'un Bizans notasyon sisteminde⁴ yazdığı, *Çeçen Kızı*'nın daha önce bilinmeyen bir notalaması üzerine odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tamburi Cemil Bey, *Çeçen Kızı*, Konstantinos Psahos, Türk Müziği.

¹ Assistant Prof. Niko Andrikos. Ministry of Education, Research and Religion, University of Ioannina, nikoandr@uoi.gr (Popular Music of the Greek World, International Conference, British School at Athens-Kings' College London. 17-18 May 2019).

² Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÖYLEMEZ, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, msoylemez@gantep.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4117-8257>.

³Bu yazıda Preveze konusu sunulmayacaktır. Bu konunun analizi bu çalışmanın çerçevesinin dışındadır. *Çeçen Kızı*'nın Preveze'de *Plevna* veya *Plevra* olarak bilinen versiyonunun varlığı ile ilgili olarak, bkz. League 2012.

⁴*Bizans notasyon sistemi* ya da *Parasimantiki* ve *Bizans Parasimantiki*, Yunan-Ortodoks Kilise müziğinin yeni notasyon sistemine atıfta bulunan konvansiyonel terimlerdir. Yukarıda bahsedilen sistem 1814 yılında Maditoslu Hrisantos, Rum Patrikhasinin Baş Mugannisi Grigoriyos ve Hourmouzios Hartofylax tarafından icat edilmiş ve tesis edilmiştir.

ABSTRACT

Çeçen Kızı is one of the most popular tunes in the repertoire of urban Ottoman music. The recording of the piece by Tamburi Cemil Bey contributed to its acceptance by a wide audience. Interestingly a variety of *Çeçen Kızı* versions exist on the island of Lesbos and in Preveza (mainland Western Greece)⁵. This paper focuses on a previously unknown transcription of *Çeçen Kızı* in the Byzantine notation system⁶ by Konstantinos Psahos, included in his collection *Asias Lyra*, published in Athens in 1908, preceding Cemil Bey's recording.

Keywords: Tamburi Cemil Bey, *Çeçen Kızı*, Konstantinos Psahos, Turkish music.

GİRİŞ

Tamburi Cemil Bey'in Çeçen Kızı Kaydı

Tamburi Cemil Bey'in sanatsal kariyerinin en ilginç yanlarından biri de diskografi yapımıyla olan ilişkisiydi. Besteci ve birçok farklı enstümanın icracısı olan büyük sanatçı 1905 ve 1915 yılları arasında Favorite Record, Gramophone Concert Record ve Orfeon Record⁷ için 78 devirli taş plaklar kaydettiği bilinmektedir. Gramofon kayıtlarında *peşrev* ve *saz semaisi* gibi Osmanlı klasik müziğinin önemli formlarına ait enstrümantal eserler icra etmiştir. Bunların yanı sıra, aynı zamanda kendi bestelerini ve Osmanlı şehir müziğinde en standart yerleşik doğaçlama tür olan çok sayıda *taksim* icra edip kayda almıştır. Ayrıca, Hafız Osman Efendi, Hafız Sabri Efendi, Hafız Yakub Efendi, Hafız Aşir Efendi, Hafız Yaşar Bey gibi hafızlara *gazel* (vokal doğaçlama türü) ve *şarkı* (standart yapı ve biçimde güfteli eserler) türünde eserlerde eşlik etti. Cemil Bey, kayıtlarında *tambur* dışında *kemençe*, *lavta*, *yaylı tambur* ve *çello* çaldı. Ayrıca, kendisine eşlik eden müzisyenler arasında *ud* ile Nevres Bey, Şevki Efendi ve Fethi Bey; *keman* ile Bülbülü Salih Efendi; *tambur* ile Kadı Fuat Efendi ve *kanun* ile Şemsi Efendi yer alır.⁸

⁵In this paper, the case of Preveza will be not presented. The analysis of this case is beyond the frame of this study. Regarding the existence of *Çeçen Kızı*'s version in Preveza as *Plevna* or *Plevra*, see League 2012.

⁶*Byzantine notation system*, *Parasimantiki* and *Byzantine Parasimantiki* are conventional terms referring to the new notation system of Greek-Orthodox Ecclesiastical music. The aforementioned system was invented and established in 1814 by Chrysanthos ek Madyton, Gregorios Protopsaltes and Chourmouziou Hartofylax.

⁷Diskografide Cemil Bey'in eylemi hakkında, bkz. Ünlü 2016, Strötbaum 2016, Mes' ud Cemil (2012) 201-207, Karakaya 2017, Özden 2013 ve Seltuğ (2017) 182-189.

⁸Ünlü-Filiz (2016) 28-38.

Tamburi Cemil Bey, şehir müzisyeni olarak Türk klasik müziği repertuarına ait eserler icra etmesine rağmen, Anadolu halk müziği kültüründen gelen geleneksel müzik türlerine çok ilgi duymuştur.⁹ Kaynaklara ve özellikle oğlu Mesud Cemil Bey'in yazdığı biyografiye göre, Tamburi Cemil halk ezgilerine aşinaydı ve halk müziği bilgisini, Osmanlı topraklarının kırsal bölgelerinden gelen halk müziği yapan müzisyenlerinin İstanbul ziyaretlerinde onlarla tanışması sayesinde elde etti.¹⁰ Ayrıca Cemil Bey'in Anadolu halk müziği alanında önemli bir konuma sahip olan *çöğür*¹¹ ve *zurna*¹² çaldığı da bilinmektedir. Cemil Bey'in kırsal ve kentsel halk müziği ile ilişkisi, aynı zamanda *lavta* çalan ve Ege Bölgesi adalarından gelen müzisyenlerle olan etkileşimine dayanır.¹³ Ayrıca, anlatılanlara göre Cemil Bey, Rum Müzisyenler¹⁴ ve özellikle Kemeçeci Vasilaki¹⁵ ile çok yakın bir ilişkiye sahipti. Osmanlı Devleti'nin Rum çevresine -bazıları muhtemelen Çingene olan¹⁶ ait olan bu müzisyenler *oyun havaları*, *sirtolar*, *köçekçeler*, *koşmalar*, *destanlar*, *tavşanlar* vb. ¹⁷ gibi halk repertuarına çok aşinaydı. Cemil Bey'in halk müziği kadirşinaslığı, ona diskografisinde, Anadolu ve Balkanların kırsal müziğinin deyimisel tarzlarına göndermelerde bulunan ezgiler, doğaçlamalar ve taklit "ses manzaralarını" (*soundscape*s) dahil etmesine sebebiyet verdi. Örneğin *kemeçe* ile *Çoban Taksim*, *Gayda Havası* ve *Zeybek Havası*¹⁸, *kaba kemeçe* ile *Yanık Ninni*, *tambur* ile *Kürdi Taksim* ve *Gülizar Taksim*, *yaylı tambur* ile *Hüseyini Taksim* ve *Ninni* kaydetti. Bu nedenle, tüm bu örneklerde

⁹Bu konu hakkında, bkz. Güray-Levendoğlu Öner 2017, Karahasanoğlu-Çolakoğlu Sarı 2016 ve Öztürk (2017) 74-86.

¹⁰Mes' ud Cemil (2012) 117-119.

¹¹Mes' ud Cemil (2012) 52, 198. Yılmaz Öztuna'ya göre, *çöğür* dışında Cemil Bey *cura*, *bağlama*, *tanbura*, *bozuk* ve *divan sazı* gibi *bağlama* ailesine ait çeşitli enstrümanları da çaldı. Öztuna (2006) 187.

¹²Mes' ud Cemil (2012) 165, 166. Bu sayfalarda Mes' ud Cemil, Cemil Bey'in *zurna*'yı öğrenmesi ve çalması hakkında Fahri Kopuz'un anılarını anlatıyor.

¹³Mes' ud Cemil (2012) 166-169.

¹⁴Cemil Bey'in Rum Ortodoks Osmanlı müzisyenleri ile ilişkisi için, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 129, 130, 144 ve Pappas 2017.

¹⁵Cemil Bey'in çıraklığında Vasilaki'ye yakınlığı hakkında, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 148-151 ve Pappas (2017) 119-128.

¹⁶Cemil Bey'in çingene müziği eğlenceleri hakkındaki deneyimleri hakkında, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 137, 138. Karadeniz'den Laz çevresi ile ilgili anlatılar için, İnal (1958) 127, Öztürk (2017) 80, 81.

¹⁷Mes' ud Cemil (2012) 130.

¹⁸Cenk Güray ve Oya Levendoğlu Öner, Ege Bölgesi'nin zeybeklerinin yerel ağzına ait birkaç parçada bu melodinin kalıplaşmış cümlelerini bulmaya çalıştı. Güray-Levendoğlu Öner (2017) 102-104. Aslında, Cemil Bey'in yorumundan sonra bu yorumlamaya atıfta bulunan birkaç parça kaydedildi. Örneğin, *Mandalio kai Mandalena*, Marika Papagika (vokal), ABD 1926, *Mandalena*, Harilaos Piperakis (Girit kemeçesi, vokal), ABD 1926, *Coşkun Zeybek*, Marhume Handan Hanım (vokal)-Hasan veya Fuat Bey (tambur), İstanbul 1932 – Enstrümantal giriş olarak parçanın sadece ilk bölümünde kullanılır-, *Mysterio Zeybekiko*, Ioannis Chalikias "Jack Gregory" (buzuki), New York 1932, *Mysterio Zeybekiko* (2. yorum), Spyros Peristeris (?), Atina 1932. Bkz. <http://rebetiko.sealabs.net/> (son erişim_5/2/2019).

Cemil Bey'in yaşadığı dönemde çevresinin halk müziği için sadece teknik alanında değil, estetik-üslup tutumu açısından da etkisini kanıtlayan birçok unsurun tespit edilmesi mümkündür.

Cemil Bey'in halk müziğiyle ilişkisini gösteren bir diğer unsur ise *Çeçen Kızı* Oyun havasının kaydedilmesidir. Cemil Bey, 78 devirli taş plağı (Orfeon Record, Matris Numarası: 10521) *kemençe* ile -1912-1915 yılları arasında- kaydetmiştir.¹⁹ Bu icrada, ilk olarak giriş taksim motifleri daha sonra kemençe ile parçanın ezgisini çalarken, Kadı Fuat Efendi *tambur* ile “ritimli dem” tutarak eşlik eder. Parçanın ritmik yapısı *Nim Sofyan* usulünü takip ederken, melodik ilerleme *Hüseyni* makam kalıbının halk müziğinde bir versiyonunu sergilemiştir. Cemil Bey'in *Çeçen Kızı* yorumu, Türkiye'de çağdaş repertuvarında da çalındığı üzere sadece canlı icralarda değil, diskografik üretim alanında da örnek kabul edilmiştir. Söz konusu kaydın etkisi sadece müzisyenler üzerinde değil, Türk Müziği musikişinaslarında da büyük oldu. Bu nedenle, eserin Türkiye'deki çağdaş icraları, Tamburi Cemil Bey'in kaydına mutlak referansta bulunur. Böylelikle, her ne kadar *Çeçen Kızı*'nın kendi bestesi olduğu şüpheli olmasına rağmen, Tamburi Cemil Bey genellikle parçanın bestecisi olarak anılmıştır. Dolayısıyla, bu durum özelinde, bir müzik parçasının özel bir icra ile tanımlanması olgusunun yanı sıra, icracının eserin bestecisi olarak kabul edilmesi de söylenebilmektedir.

Midilli'deki Çeçen Kızı Versiyonu

Çeçen Kızı "macerası" Tamburi Cemil Bey'in kaydından önce başlamış gibi görünüyor.²⁰ Midilli'de *Ta Ksila* veya *Ta Tabania* veya *Kiourtiko* (Kürt Havası) olarak bilinen *oyun havası*²¹, her etkinlikte oynanan, *sirto* olarak dans edilen ve en bilinen yerel eserlerden biridir. Yöresel repertuvarında parçanın adı, kökeni ve yerleşmesi ile ilgili birçok rivayet vardır²². Genellikle askeri

¹⁹Kayıt KALAN'ın (2016) yeni sürümü olarak internette mevcuttur. <https://www.youtube.com/watch?v=jH95J48swk4> (son erişim_5/2/2019). Ayrıca bkz. Bu yazının EK'indeki bu kaydın eski notası.

²⁰League 2012.

²¹*Ta tsamia* (Çamlar), *Ta kslarelia*, *Kiourtiko âlem havası*, *Skopos tou Osman Paşa*; parçanın Midilli'deki diğer isimleridir. Bkz. Dionysopoulos (1997) 94, Nikolakakis (2000) 251, League 2012.

²²Bkz. Dionysopoulos (1997) 93, 94, Papageorgiou (2000) 152, Kolaxizellis (1950) 320-321, Anastasellis (1981) 2-4, Xatzivasileiou 1985, League 2012. Bu anlatılar her ne kadar ilgi çekici olsa da tarihsel olarak kanıtlanması çok zordur. Eserin kökeni ve yerel repertuvara dahil olması hakkında bir çok rivayet vardır. Bu nedenle, Tamburi Ali Efendi'nin Midilli'den geldiğini düşündüğümüzde, tüm mesele daha karmaşık bir hal alır. Bu makalenin yazarı, Tamburi Cemil Bey'in hayranlık duyduğu ustalardan birinin Midilli'den geldiği bilgisini Theofanis Soulakellis ile paylaştığında, Soulakellis -belki aşırı coşkudan dolayı- kitabında, bu makalenin yazarına göre Tamburi Cemil Bey'in *Çeçen Kızı* ezgisini Ali Efendi'den öğrendiğini aktardı. ed. Soulakellis (2009) 58. Böyle bir bilgi, bu

repertuvarla ve Midilli'de yaygın olan *fysera* (bakır üflemlerli çalgılardan oluşan grup) olarak bilinen bandolarla ilişkilendirilir²³. Ayasos'un eski müzisyenlerine göre bu parça, törenler ve kutlamalar sırasında köyün ana yollarında *fysera* ile bir yürüyüş havası olarak çalınırdı²⁴. Bu bilginin doğruluğu, Midilli'nin müziği hakkında şu andaki en eski yazılı kaynak tarafından ispat edilmiştir. Bu kaynak, Ayasos'taki Anagnostirio arşivine ait olan, mahalli klarnetçi Panayotis Sousamlis'in elle yazılmış koleksiyonudur²⁵. 1904 yılında Ayasos'ta yazılan söz konusu koleksiyon, sadece yerel melodileri ve şarkıları değil, aynı zamanda bu dönemde Midilli'de çalınan geniş bir repertuvarı da içerir. *Ta Ksila* transkripsiyonunda, *Kiourtiko* (Kürt Havası) *marşı* diye geçer ve notalama *Si bemol* klarnete göredir. Bu nedenle transkripsiyonunda klarnet, keman ve bas trombon gibi enstrümanlardan söz eden düzenleme hakkında notlar vardır.²⁶

Konstantinos Psahos ve onun Asias Lyra'daki Çeçen Kızı Notalaması

Konstantinos Psahos, 20. yüzyılın ilk yıllarında Yunanistan'daki müzik hayatı için simgesel birisiydi. İstanbul'da doğdu ancak 1904 yılında Atina Konservatuvarı'nda Bizans-Kilise Müziği okulunu kurmak için Atina'ya geldi. Buna ek olarak Psahos, Bizans ve Batı notasyonunda kırsal parçaların²⁷ toplanması ve notalanması, kompozisyonu²⁸; teorik ve paleografik çalışma ve yazma; öğretim prosedürü²⁹ ve müzikolojik artoğrafi³⁰ vb. gibi çeşitli alanlarda çok aktifti. Ayrıca, kentsel Osmanlı müziğinin nazariyatı (makam sistemi) ve repertuvarı üzerine uzmanı. Böylece, İstanbul'dayken, 1896 yılı için Yunan-Ortodoks Kilise müziği türünde kendi bestelerini içeren bir müzik günlüğünün baskısını hazırladı. Bunların birçoğunda, *İhos*'un (Kilise Müziğinde melodik fenomenleri tanımlamak ve kategorize etmek için kullanılan teorik model) yazılması dışında, Osmanlı makamının sisteminin paralel fenomenini de tanımlar³¹. Buna ilaveten, söz konusu koleksiyon kentsel Osmanlı müziği türünde Psahos'un bazı bestelerini içerir. Bunlardan

makalenin yazarı tarafından Soulakellis'e asla verilmedi. Böylece, bu not sayesinde belki de gerçeği yeniden tesis etme şansı ortaya çıkar.

²³Dionysopoulos (1997) 94, League 2012.

²⁴Dionysopoulos (1997) 94.

²⁵Bkz. EK Bölümü.

²⁶Bkz. Sousamlis'in düzenlemesinin yer aldığı EK Bölümü.

²⁷Chaldaiaki (2018) 65-97, Polumerou-Kamilaki 2013.

²⁸Chaldaiakis 2013.

²⁹Balageorgos (2013), Chaldaiaki (2018) 55-63.

³⁰Chaldaiaki (2018) 116, 121-132.

³¹*Hemerologion* 2016. *İhos* hariç "*Psahos'un Axion estin*" bölümünde Osmanlı müziğinin ilgili olgusu da şu şekilde aktarılıyor: Türkçe Hicazkar Kürdi'de *İhos Dördüncü Plagal* "chromatikos" ve Türkçe Hüseyini Aşiran'da *İhos Birinci Plagal*.

ikisi, *Pesendide* ve *Şedaraban* makamında bestelenen *peşrev* formundadır. Müzik günlüğünde yer alan Psahos'un bestelerinden bir diğeri de *Uşşak* makamında *taksim* etüdüdür.

Müzik günlüğü, *beste* ve *şarkı* formlarında Hammamızade İsmail Dede Efendi, Sultan Selim III, Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Asdik Ağa, Rıfat Bey gibi ünlü bestecilere ait çok sayıda kompozisyon içermektedir. Tüm transkripsiyonlar Kilise müziğinin notasyon sistemine göre yazılır ve şarkı sözleri için Yunan alfabesi kullanılır. Ayrıca, bu transkripsiyonların birçoğu Konstantinos Psahos'a aittir. Bu kolektif çalışma yakın zamana kadar yayınlanmadı.³² Ayrıca, Konstantinos Psahos'un kişisel kütüphanesinde kentsel Osmanlı müziğinin repertuarına ilişkin birçok el yazması, koleksiyon ve kitap bulunmuştur.³³ Kuşkusuz Psahos, Osmanlı müziğiyle ilgili sanatı bakımından tarihsel zirvesine 1908'de Atina'da *Asias Lyra*'yı yayınlamasıyla ulaşır.³⁴ Dimitrios Peristeris'e cevap verdiği *Asias Lyra*'nın önsözünde vurguladığı gibi, Doğu müziği uzmanlarının yanında çıraklık yaptı ve onların tavsiyeleri sayesinde, Asya müziğinin “girift” - karmaşık yapısından kaçmayı başardı³⁵.

Kitabın başında Psahos, - giriş olarak - “*Asias Lyra*'da bulunan tüm makamların kısa bir yorumunu” ve bundan sonra “*Usuller hakkında izah edici notlar*” başlığı altında bir metin sunuyor. Kitapta, Hacı Arif Bey, Kanuni Garbis Efendi, Rıza Efendi, Civan Ağa, Şevki Bey vb. bestecilere ait *Beste* ve *Şarkı* biçimlerindeki vokal parçalarının Bizans notasyon sistemindeki notaları ve Psahos tarafından bestelenen *Hicazkar Kürdi Makamı gazel* için bir etüt sunulmaktadır. Koleksiyonun sonunda, ilki *Melos Aravikon* (Arap havası) başlığı altında, ikincisi ise *Melos Kourdikon* (Kürt havası) başlığı altında iki enstrümental parçanın Psahos tarafından notası alınmıştır. *Asias Lyra*'da yer alan *Melos Kourdikon* (Kürt havası)³⁶, *Çeçen Kızı*'nın bilinmeyen bir versiyonundan başka bir şey değildir. Psahos, melodiye kilise müziğinin notasyon sistemini aşırı analitik bir şekilde kullanarak uyarlar. Buna ek olarak, kilise müziği çevresinden gelen Rum müzisyenleri tarafından enstrümental parçaların transkripsiyonları için genellikle uygulanan anlamsız *le*, *lle* ve *lei* hecelerini kullanır. Bu uygulama, *parallagiye* (yeni *Parasimantiki* notasyon sistemi için *solfeje* muadil uygulama) ihtiyaç duymadan, ondan bağımsız ezgilerin söylenmesini kolaylaştırmak için tesis edilmiştir.

³²Bu günlük, Atina Ulusal Kapodistrian Üniversitesine ait Müzik Eğitimi Bölümü tarafından 2016 yılında yayımlandı.

³³https://pergamon.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/browse.html?p.id=col_psachos (son erişim 8/2/2019).

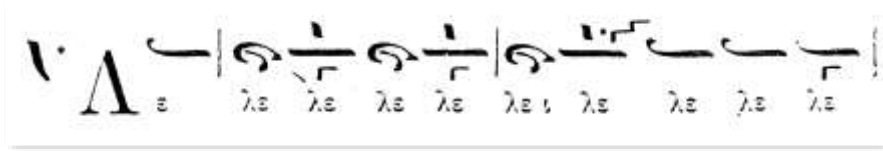
³⁴*Asias Lyra* ile ilgili, Plemmenos 2013 ve Katsiklis 2008.

³⁵*Asias Lyra* 1908.

³⁶*Asias Lyra* (1908) 55-58. Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.

Yukarıda belirtildiği gibi, Psahos, notasında melodinin ritmik yapının grafik baskısına göre çok analitik bir model uygular. Bu nedenle, ana “ritmik birim” (zaman ölçüm birimi) olarak vurgunun süresinin toplamını değil, yarısını kullanmayı tercih eder. Bu metodolojiye göre, nota çok analitik çünkü ritmin birçok alt bölümünü kullanması gerekiyor. Bu çalışmanın ihtiyaçları için Psahos'un notalamasının Parasimantikisinde stenografik bir transkripsiyon adaptasyonu denenmiştir.³⁷ Bu nedenle, önemli olan nokta, notanın ritmik “materyalini” iki katına çıkarmak (ikiyle çarpmak) ve notanın anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. Bundan sonra Bizans *Parasimantiki*'den Batı notasyon sistemine aktarılan bir transkripsiyon da denenmiştir.³⁸ Buna ek olarak, bu makalenin yazarı tarafından bu çalışmanın ihtiyaçları için *lavta* ile bu versiyonun icrası kaydedildi. Bu yorum “Çeçen Kızı-Konstantinos Psahos’ version (1908)” başlığı altında internette mevcuttur: https://youtu.be/rlh_mM7S_w (son erişim 25/5/2019).

Morfolojik olarak Psahos'un notalamasındaki en ilginç unsur ritmik kalıpların kullanılmasıdır. Böylece, nota, *Nim Sofyan* ritmik türüne (*Usul Nim Sofyan*) atıfta bulunan ana ritmik formun tekrarı (üç kez) ile başlar. Buna ek olarak, Konstantinos Psahos, bu kalıpların alternatif versiyonlarını, özellikle bu şekilde parçanın değişik bölümlerini birbine birleştirme amacıyla kullanıp, melodinin ana yapısına yerleştirir.



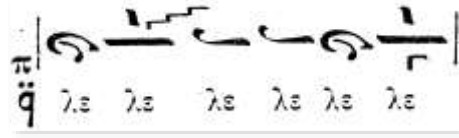
Şekil 1. Bizans kilise notası.



Nota 1. Eserin başında kullanılan ritmik motifler.

³⁷Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.

³⁸Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.



Şekil 2. Bizans kilise notası.



Nota 2. Parçanın bölümlerini birleştiren ritmik motif.

Ayrıca, Psahos'un notası, parçanın başlangıcındaki ilk melodik temanın yorumuna göre başka bir versiyon verir.



Şekil 3. Bizans kilise notası.



Nota 3. Psahos'un versiyonundaki melodik tema.



Nota 4. Tamburi Cemil Bey'in icrasının kaydındaki melodik tema.



Nota 5. Performans uygulamalarına göre melodik tema ve Midilli'deki notalar.

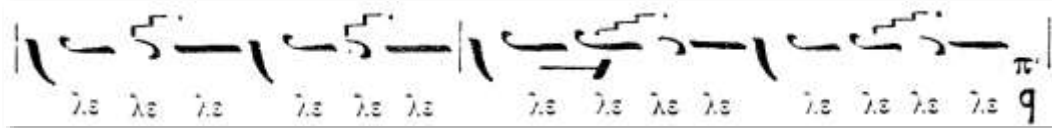
Notadaki bir diğer ilginç özellik, önde gelen tondan başlayan ve *Muhayyer* derecesinde biten cümleden sonra gösterimin analitik kullanımınıdır. Psahos, herhangi bir analiz yapılmadan iki ölçü kullandıktan sonra, bu tipik hareketin ritmik ve melodik boyutunu boşluklarla ve daha sonra iki farklı analitik süslemeyle devam etmiştir.



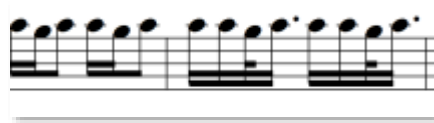
Şekil 4. Bizans kilise notası.



Nota 6. Cümlelerin ritmik yönetimi.



Şekil 5. Bizans kilise notası.



Nota 7. Cümlelerin ikinci bölümünün süsleme kullanarak analitik notalaması.

Bundan sonra La (*Muhayyer Perdesinden*) temel tonal merkez (karar) La *Dügah Perdesine* inen bir cümle ortaya çıkar. Cümlelerin ilk vurgusu, Midilli'den müzisyenler tarafından bu melodik temanın ortak yorumunu cümle eden *tiz Segah Perdesi*'nin derecesidir.



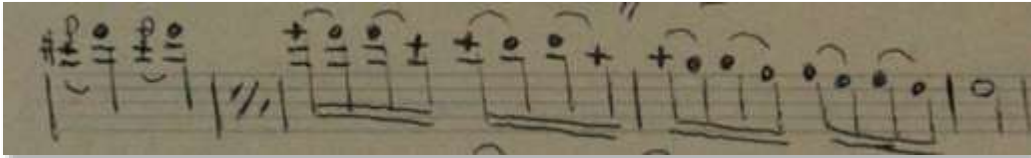
Şekil 6. Bizans kilise notası.



Nota 8. Psahos'un notasından gelen cümle.




Nota 9. Sousamlis'in notasından gelen cümle.

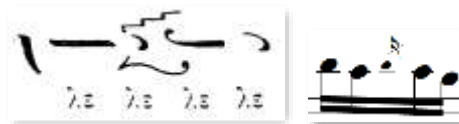


Nota 10. Harilaos Rodanos'un notasından birinin cümlesi.



Nota 11. Ayasos'tan Stratis Kazantzis'in arşivinin anonim koleksiyonundan gelen cümle.

Bu cümlede, Psahos, dereceleri aynı anda *appoggiatura* (çarpma) gibi belirli bir süslemenin kullanılmasını gerektiren bir mikro temaya birleştiren Syndesmos 'un karakterini kullanır. Yani asıl dereceden sonra daha yüksek derece de vurgu yapılmadan kullanılır.



Şekil 7. Karakteristik süsleme kullanımı ile tekrarlayan inici mikroformül

Dahası, Psahos'un notasında, Midilli'nin müzisyenleri arasında çok popüler olan çok karakteristik bir cümle yer alıyor. Böylece, önceki inen tema, ana vurgu notasından sonra üçlü tekrarlanması nedeniyle ritmik ve Melodik olarak genişletilir.



Nota 12. Motifin birincil "şekli".



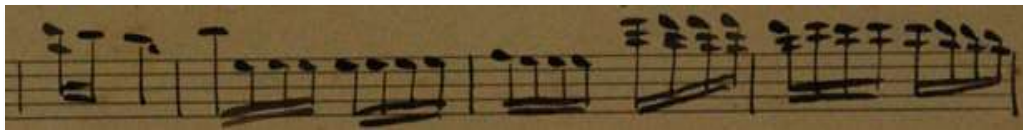
Motifin ikinci notu üçlü kullanılır

Nota 13. Motifin genişletilmiş versiyonundaki "şekli".

Ayrıca, bu temanın transkripsiyonuna göre, Psahos Anadolu halk müziği sanatçıları arasında çok yaygın bir uygulama yapmayı tercih ediyor: Aynı cümlenin veya alternatif versiyonunun ikinci kez bir oktavın verso olarak daha düşük-pest olması. Midilli'deki müzisyenler, *Çeçen Kızı* "Ta Ksila"nın yerel versiyonunu icra ederken, bu tür yorumları sıklıkla kullanırlar. Bu gerçek, sadece Midilli'deki parçanın kayıt performanslarına erişmekle değil, aynı zamanda bu uygulamayı gösteren Ayasos'tan Sousamlis ve Rodanos'un transkripsiyonlarını inceleyerek de gözlemlenebilir.



Nota 14. Belirli bir cümlenin alternatif tekrarı bir oktav daha düşük (Psahos'un notası).



Nota 15. Sousamlis transkripsiyonunda tespit edilen aynı uygulama.



Nota 16. Ta Ksila' nın Harilaos Rodanos notalarından birinden aynı uygulama.

Dahası, Psahos bu tekniği başka bir cümlenin tekrarının transkripsiyonunda da kullanır.



Nota 17. Ana tonal bölgedeki cümle.



Nota 18. Aynı cümle tekrarı bir oktav daha düşük.

Bu uygulama Cemil Bey'in yorumunda da bulunabilir. Her ne kadar bu kayıta üst bölgede bir cümlenin tekrarlanmasını tercih etse de -bir oktav daha yüksek- bu uygulamanın ana fikri, Türkiye ve Yunanistan'da modal halk müziği çalan sanatçıların çevrelerinde benzer ve aynı zamanda yaygındır.

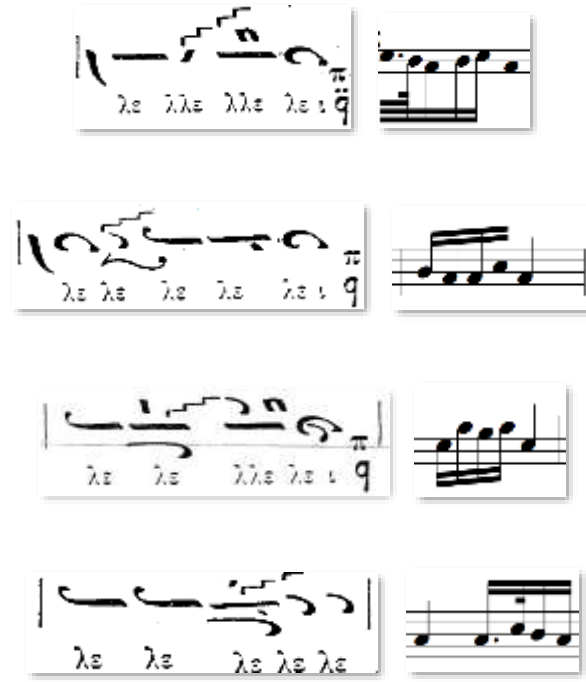


Nota 19. Cemil Bey'in yorumuna göre cümle ana planı.



Nota 20. Cemil Bey'in yorumuna göre aynı cümle bir oktav daha yüksek.

Ayrıca, bu sürümleri çerçevesinde tespit edilir karar sesi, ritimli cümlelerin çeşitliliği ile ilgili bir unsurdur.



Nota 21. Psahos'un transkripsiyonunda tespit edilebilen ritimli cümlelerin sürümleri.

Psahos'un transkripsiyonununun bir diğer yapısal özelliği, melodinin son bölümündeki tekrarlayan melodik modeldir. Parçanın bu bölümünde, yüksek dereceden tam aşağıdaki dereceye inen melodik bir ilerleme yoluyla herhangi bir değişiklik yapılmadan tekrarlanan belirli bir melodik ve ritmik desen ortaya çıkmaktadır³⁹.



Nota 22. Stereotipik-tekrarlayan melodik ve ritmik motifleri içeren azalan cümle (Psahos'un notası).



Nota 23. Her motifin ikinci bölümünün melodik analizi ile aynı tema (Psahos'un notası).

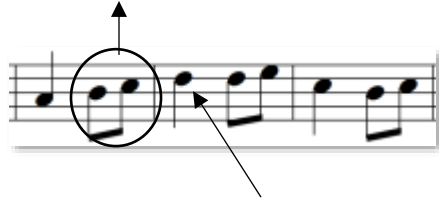
³⁹Bu uygulama *Mutatis mutandis*, Batı müziğinden *melodik zincirin* kompozisyon tekniğini ve Yunan Ortodoks Kilise müziğinden *palillogia* şemasının paralel fenomeni olarak kabul edilebilmektedir.

Parçanın bu son bölümü ile ilgili olarak, Midilli versiyonunda ilginç bir fark tespit edilir. Bununla birlikte, melodik malzeme aynı olmasına rağmen, yönetimi ritmik olarak farklıdır.



Böylece, Si'den başlayan ve Re'yle biten melodik motif iki kısma ayrılmıştır. Birincisi (Si-Do) bir önceki ölçüye dahil edilir ve ikincisi (Re) aşağıdaki ölçünün ana vurgusu olarak kullanılır ve bu şekilde *levare* duygusunu yaratır.

Bir önceki ölçüye dahil edilen cümlelerin ilk kısmı



Nota 24. İkinci ölçünün ana vurgusu olarak "Re".

Önceki ölçüden melodik cümlelerin başlangıcı, giriş notasının vurgulamasını "hazırlar". Bu uygulama, cümlelerin ritmik yükselmesine katkıda bulunur ve dans için daha uygun bir atmosfer yaratır.

Parçanın morfolojik analizini sonuçlandırmak, *Asyas Lyra*'daki *Çeçen Kızı* versiyonunun Cemil Bey'in kaydının bir derlemesi ve Midilli'de çalınan melodinin bir versiyonu gibi görüldüğünden bahsetmek yararlıdır. Aslında, söz konusu notada bu iki kaynaktan gelen deyimsel motifler birleştirilmiştir.

Aslında, hiç kimse Psahos'un notalamasının gerçekleştiği koşullardan emin olamaz. Muhtemelen melodiyi canlı bir performanstan veya hafızadan notaya almıştır. Alternatif olarak, *Hamparsum* veya Batı notasyon sistemi gibi başka bir sistemden *Parasimantiki*'ye transfer olan nota, şu anda bizim için bilinmeyen eski bir notaya sahip olabilir. Son olarak, en önemlisi, Psahos'un transkripsiyonun, Sousamlis'in notasıyla birlikte, Tamburi Cemil Bey'in kaydının kronolojik bağımsızlığı nedeniyle değerli kaynaklar olarak kabul edilebilmesidir.

Sonuç olarak, Konstantinos Psahos'un *Çeçen Kızı* notalaması, bu çok değişkenli melodinin karşılaştırmalı yaklaşımı açısından çok yararlı "tarihsel materyal" olarak düşünülebilir. Böylece, eski bir nota olarak, Sousamlis'in transkripsiyonu, Tamburi Cemil Bey'in kaydı ve tüm yazılı olmayan materyaller (kayıtlar, canlı performanslar) ile bilimsel bir "tartışma" oluşturabilir.

Bu nedenle, bu kaynağa erişim, *Çeçen Kızı*'nın dikkat çeken serüveninin çeşitli tarihsel boşluklarını dolduruyor gibi görünüyor. Aynı zamanda, Psahos'un "*Kourdikon Melos*"u, melodinin yapısı ve yorumlayıcı boyutu ile ilgili bir miktar bilgi sunmaktadır. Böylece, bu versiyon, Türkiye ve Yunanistan'daki bu popüler parçanın çağdaş performansları için alternatif bir "çalışma" fikri kaynağı haline gelebilir

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın araştırma, yazma ve düzenleme gibi farklı aşamalarında değerli yardımlarını esirgemeyen Cemal Ünlü, İsak Eli, Mehmet Söylemez, Metin Kodalak, Dimitris Papageorgiou, Panagiotis Poulos, Markos Skoulios, Panagiotis League, Antonis Ververis, Gianna Maistrelli, Anastasia Pipi, Lia Kanellis, Panagiotis Kaitatzis, Stefanos Fevgalas, Dimitris Koromilas, Stavros Sarantidis, Asineth-Fotini Kokkala, Fulya Özlem, Dimitris Kofteros, Stratis Kazantzis, Theodora Voutsas'a en derin teşekkürlerimi dile getirmek istiyorum.

KAYNAKLAR

- Anastasellis, S. (1981). "Kai dihgontas ta": *Agiasos*, 5, Athens.
- Andrikos, N. (2018). "Heirotographes sylloges-Arheia mousikon tis Lesvou, (periehomeno-zitoumeno epistimonikis diaheirisis)", *Epistimoniki Himerida: Mousika tekmiria tou Plomariou*, 12/8/2018, Leshi Plomariou "Veniamin o Lesvios".
- Ayangil, R. (2016). *100. ölüm yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e armağan*, ed. Ruhi Ayangil, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Balageorgos, D. (2013). "I didaktiki drastiriotita tou Konstantinou Psahou stin sholi byzantinis mousikis tou Odeiou Athinon": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 79-100, Athens: Academy of Athens.
- Bara, K. E, Zadurian, O. (1919). *Tanburi Cemil Bey*, Istanbul.
- Chaldaiaki, E. (2018). *O K. A. Psahos kai i symvoli tou stin karagrafi kai meleti hellinikon dhmotikon tragoudion*, Odeion Athinon, Athens: Edition ORPHEUS.
- Chaldaiakis, A. (2013). "O K. A. Psahos os melopoios": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 185-216, Athens: Academy of Athens.
- Dionysopoulos, N. (1997). *Lesvos Aiolis: Tragoudia kai Horoi tis Lesvou*, Irakleio: University of Crete Press.
- Güray, C.-Levenoğlu Öner, O. (2017). "Cemil: Bin Yıllık Sesin Hafızası": *Tanburi Cemil Bey - Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 101-115, Istanbul: Küre Yayınları.
- Hatzivasileiou, G. (1985). "Ena polithrio tou 1879": *Agiasos*, 30, Athens.
- Himerologion 2016*. (2016). "Mousikon Himerologion Konstantinou Psahou (1896)", Athens: School of Philosophy, Department of Music Studies-National and Kapodistrian University of Athens.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sâda: Son Asır Türk Mûsikîsinaşları*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- İskender, Ş. Kazmanı Zade (t.y). *Külliyat-Merhum Tanburi Cemil bey*, 2nci baskı, İstanbul: Galata, Feniks Maatbaası.
- Kallimopoulou, E. (2017). "Measuring Intervals between European and 'Eastern' Musics in the 1920s: The Curious Case of the Panharmonion or 'Greek Organ'", in: *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright*, edited by Rachel Harris and Martin Stokes, p. 144-168, London and New York: Routledge.
- Karahasanoğlu, S.-Çolakoğlu Sarı, G. (2016). "Geleneğin dönüşümde yerel icranın etkisi: Tanburi Cemil Bey": *100. ölüm yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e armağan*, ed. Ruhi Ayangil, s. 55-66, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

- Karakaya, F. (2017). “Kovanlar ve Tanburi Cemil Bey”: *Tanburi Cemil Bey-Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 23-27, İstanbul: Küre Yayınları.
- Katsiklis, P. (2008). “*Asias Lyra*”-*Perigraphiki kai ermineutiki proseggisi*, School of Art Studies, Department of Popular and Traditional Music, Technical Insitute of Epirus, Arta.
- Kolaxizellis, S. (1950). *Thrylos kai historia ths Agiasou ths nisou Lesvou*, vol: 4, Mitilini.
- League, P. (2012). “*Çeçen Kızı: Tracing a Tune Through the Ottoman Ecumene*”, in: Portfolio of the Department of Musicology and Ethnomusicology at Boston University, Boston University Department, of Musicology and Ethnomusicology, Volume 1. <http://www.bu.edu/pdme/59-2/> (son erişim: 7/1/2016) Boston.
- League, P. (2017). *Echoes of the Great Catastrophe: Re-Sounding Anatolian Greekness in Diaspora*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, School of Arts and Sciences, Department of Music, Cambridge, Massachusetts.
- Mes’ ud Cemil. (2012). *Tanburî Cemil’ in hayâtı*, 3ncü baskı. İstanbul: Kubbealtı.
- Mousiki apo to Voreioanatoliko Aigaio-Mousikos Hartis tou Hellinismou*, (2009), ed. Theofanis Soulakellis, Athens: The Hellenic Parliament Foundation.
- Nikolakakis, G. (2000). “Prosopografies ‘Laikon’ Mousikon”: *Mousika Stavrodromia sto Aigaio: Lesvos (19-20 aionas)*, ed. Sotiris Htouris, Ministry of Aegean-University of Aegean, s. 243-310, Athens: Exantas.
- Özden, E. (2013). *Mûsikîşinas-ı Şehir Tanbûrî Cemil Bey’in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey’in Tuttuğu Notlar*, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 13 (1) 211-227.
- Öztüna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2017). “Tanburi Cemil Bey’in ‘Medeniyet Ufku’nu Halk Musikisiyle Olan Bağı Üzerinden Anlamaya Çalışmak”: *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 63-99, İstanbul: Küre Yayınları.
- Papageorgiou, D. (2000). “I mousikes praktikes”: *Mousika Stavrodromia sto Aigaio: Lesvos (19-20 aionas)*, ed. Sotiris Htouris, Ministry of Aegean-University of Aegean, s. 103-172, Athens: Exantas.
- Pappas, M. (2017). “Tanburi Cemil Bey ve Rum Müzisyenlerin Karşılıklı Etkileşimleri”: *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 117-129, İstanbul: Küre Yayınları.
- Plemmenos, I. (2013). “I thelxithumos mousa tis Anatalis. I *Asias Lyra* tou Konstantinou Psahou kai to koinoniko-ideologiko tis plaisio”: *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios - praktika himeridas-*, s. 101-134, Athens: Academy of Athens.

- Polymerou-Kamilaki, A. (2013). "Stoixeia gia tis katagrafes dimotikon tragoudion apo ton Konstantino Psaho sto Arheio tou Kentrou Herevnis tis Hellinikis Laographias": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 11-28, Athens: Academy of Athens.
- Poulos, P. (2006). *Inheriting innovation: a study of taksim within a 20th Century lineage of Turkish tanbur players*. Department for Music Studies School of Oriental and African Studies. Ph. D. *Dissertation*, University of London.
- Pratsos, P. (1963). *Mousiko Tetradio*, -handwritten collection including Charilaos Rodanos' transcriptions-, Agiasos: Archive of Anagnostirio of Agiasos.
- Psahos, K. (1908). *Asias Lyra, itoi Syllogi diaforon melon tis Asiatikis mousikis*, Athens: ek tou Typografeiou Spyridonos Kousoulinou.
- Seltuğ, D. (2017). "Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğindeki Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak": *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 177-191, Istanbul: Küre Yayınları.
- Sousamlis, P. (1904). *Tetradion-Mathimata Evropaikis Mousikis*, -handwritten collection-, Agiasos: Archive of Anagnostio of Agiasos.
- Strötbaum, H. (2016). "Tanburi Cemil Bey'in dünyasına hoş geldiniz": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 66-94, Istanbul: KALAN.
- Tanburi Cemil Bey'in Hazinesi*. (2017), ed. Mehmet Bitmez, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür A.Ş.
- Ünlü, C. (2016). "Külliyatta yer alan plaklar": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 20-41, Istanbul: KALAN.
- Ünlü, C. (2016). "Yüzüncü yıl 1914-2014/Tanburi Cemil Bey Orfeon Record Kayıtları": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 6-19, Istanbul: KALAN.
- Yüz yıllık metinlerle Tanburi Cemil Bey* (2017). ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı.
- İnternet*: https://www.academia.edu/39255457/The_transcription_of_%C3%87e%C3%A7en_K%C4%B1z%C4%B1_in_Byzantine_notation_by_Konstantinos_Psahos_in_1908. (erişim tarihi: 20.06.2020).

EKLER



Şamli İskender koleksiyonu'nun (Külliyat), *Çeçen Kızı*'nın bir transkripsiyonunu içeren kapağı.
İskender (t.y) (Panagiotis Poulos'un arşivinden)



Orfeon Record'un 78 devirli taş plağın etiketi, Tamburi Cemil Bey tarafından yapılan *Çeçen Kızı*'nın kaydını içeriyor. (Isak Eli'nin arşivinden. Cemal Ünlü'nün aracılığıyla)

EĞİN HALAYLARI-17
ÇEÇEN KIZI

SÜRESİ:

Anadolu Bölgesi'deki *EğİN* (*Kemaliye* bölgesinin eski Ermeni adı)'den *Çeçen Kızı* başlığı altında bir halk ezgisi. Bu versiyonda Cemil Bey'in yorumunda tespit edilmesi mümkün olan melodik malzeme bulunmaktadır. Nota bu adreste mevcuttur:

<http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi/turkuler> (son erişim 8/3/2019)



Cemil Bey'in kaydına göre *Çeçen Kızı*'nın notası. "Çeçen Kızı Merhum Tamburi Cemil Bey" notanın en üstünde Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Bu bilgiler belgenin tarihi konusunda katkıda bulunmaktadır. Yani bu nota 1916'dan sonra yazılmıştır (Cemil Bey'in ölüm yılı).

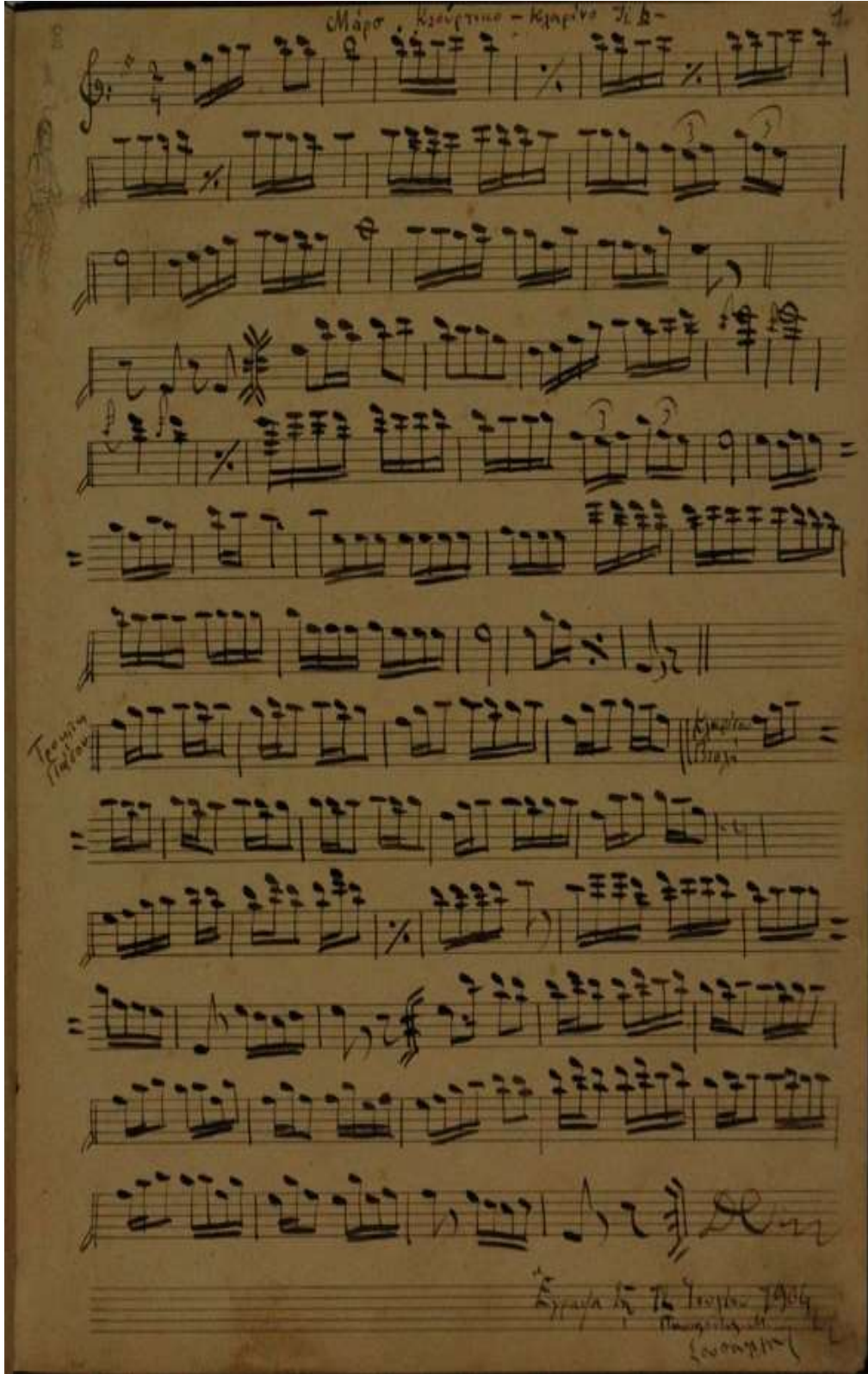
İskender (t.y), Bara-Zadurian (1919) 39 ve League (2012)



Panagiotis Sousamlis'in el yazısı nota koleksiyonunun kapağı (1904). Ayasos Anagnostirio arşivi



Panagiotis Sousamlis (1886-1940). Klarinetçi ve Ayasos'taki Anagnostirio müzik koleksiyonun parçalarını notaya almış müzisyen (1904). Panagiotis Sousamlis arşivinden



Sousamlis tarafından "Kiourtiko-March" notalaması. Ayasos 1904.

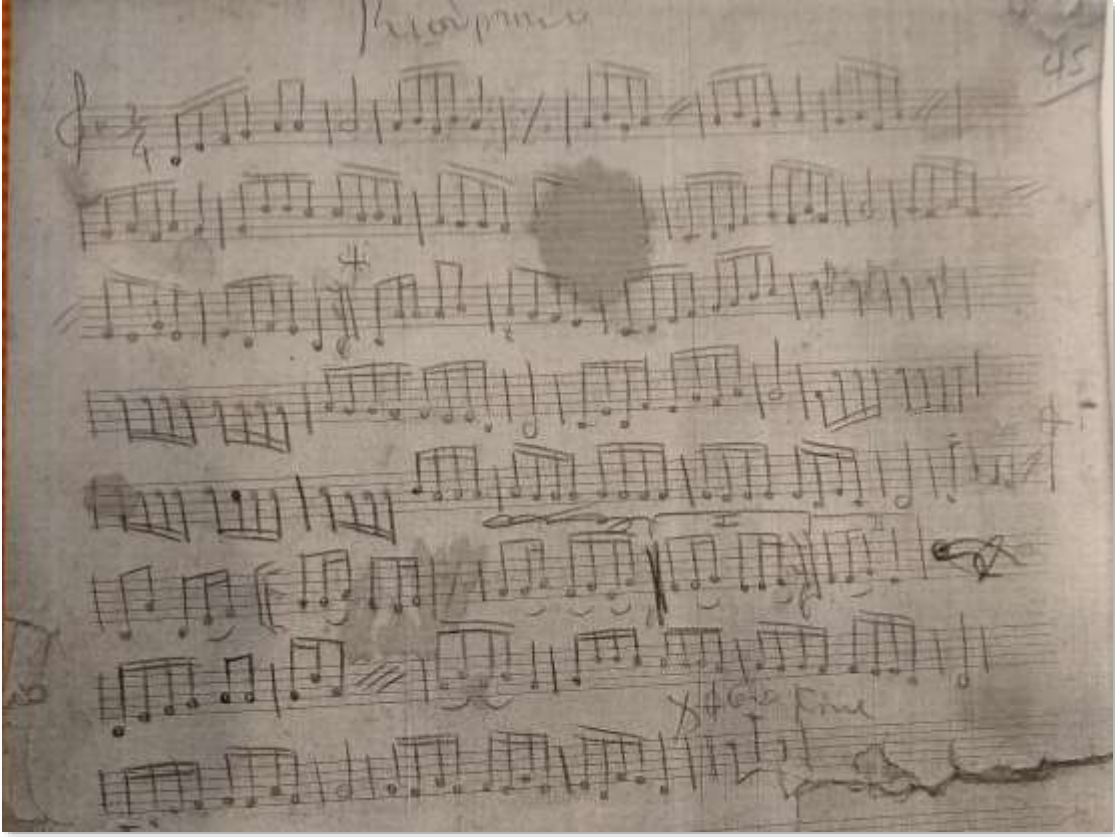
227 TA ΞΥΛΑ - Ta Tapania
Κιούρτικο

Handwritten musical score for 'Ta Ksila' (Kiourtiko). The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with repeat signs (double bars with dots) and a final double bar line. The title 'TA ΞΥΛΑ - Ta Tapania' and the subtitle 'Κιούρτικο' are written above the first staff. The number '227' is written at the beginning of the first staff.

269 Zi Sura

Handwritten musical score for 'Zi Sura'. The score is written on seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with repeat signs (double bars with dots) and a final double bar line. The title 'Zi Sura' is written above the first staff. The number '269' is written at the beginning of the first staff.

Kemani Harilaos Rodanos'un "Ta Ksila" ("Kiourtiko", "Ta Tapania") transkripsiyonları, Pratsos (1963) 101, 121



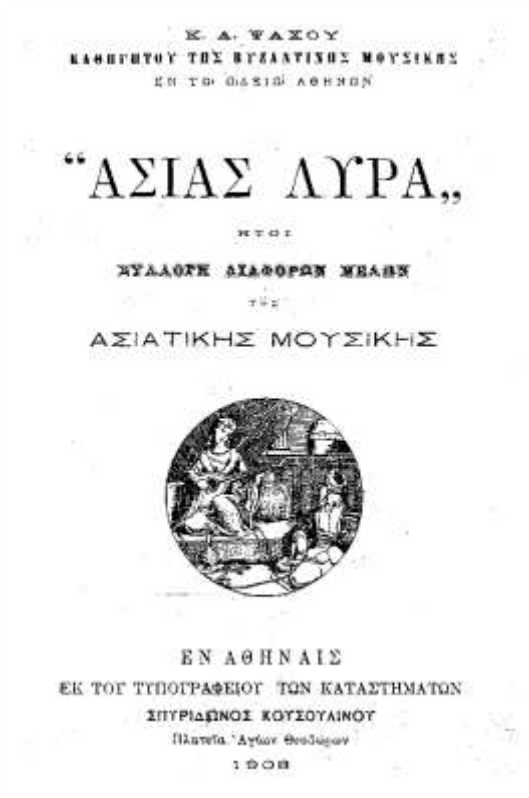
Stratis Kazantzis'in arşivinden (Ayasos) anonim "Ta Ksila" transkripsiyonu



Ayasos'taki *fysera* Grubu. Ayaktaki kemanlı kişi Harilaos Rodanos



Konstantinos Psahos (1869-1949), Atina Akademiyası 2013



“Asias Lyra” Kapağı, Atina 1908.

ΜΕΛΟΣ ΚΟΥΡΔΙΚΟΝ

Χρόνος γοργός μέτριος. Ἦχος λ̣ ḡ Πα

Λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

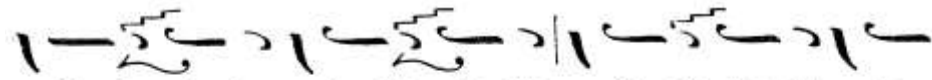
λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

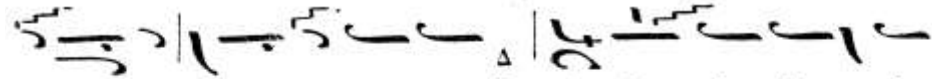
λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε



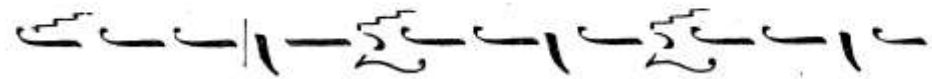
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



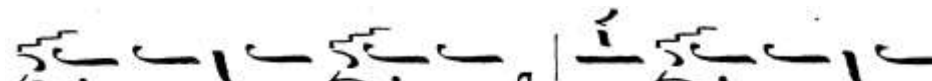
λε λε λε λε λε λε λλε λε ι ρ λε λε λε λε λε



λε λε λε λε λε λε λε λε ι ρ λε λε λε λε λε



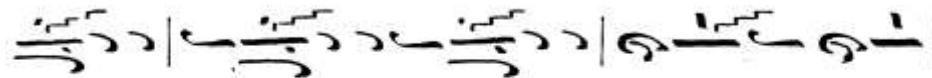
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



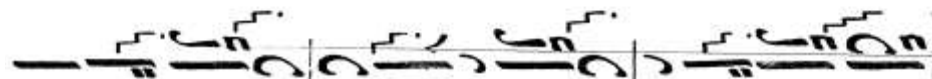
λε λε λε λε λε λε λε λε ρ λε λε λε λε λε




λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



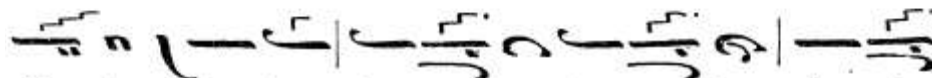
λε λλε λλε λε λε λε λε λε λλε λε λε λλε λλε λλε



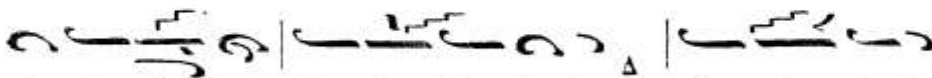
λε λε λε λλε λε κ λε λλε λλε λε λε λε λε



λλε λε λε λλε λλε λλε λε λε λε λλε λε θ λε



λλε λε λε λε ι λε λε λε λε λε λε ι λε λε



λε λε λε λε ι λε λε λε λε λε ρ λε λε λε λε



Handwritten musical notation for "Melos Kourdikon" by Konstantinos Psahos (1908). The notation consists of a series of rhythmic symbols (neumes) on a four-line staff, with Greek letters (λ, ε) written below the notes. The notation is organized into several systems, each containing two staves. The first system has three staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The eighth system has two staves. The ninth system has two staves. The tenth system has two staves. The eleventh system has two staves. The twelfth system has two staves. The thirteenth system has two staves. The fourteenth system has two staves. The fifteenth system has two staves. The sixteenth system has two staves. The seventeenth system has two staves. The eighteenth system has two staves. The nineteenth system has two staves. The twentieth system has two staves. The twenty-first system has two staves. The twenty-second system has two staves. The twenty-third system has two staves. The twenty-fourth system has two staves. The twenty-fifth system has two staves. The twenty-sixth system has two staves. The twenty-seventh system has two staves. The twenty-eighth system has two staves. The twenty-ninth system has two staves. The thirtieth system has two staves. The thirty-first system has two staves. The thirty-second system has two staves. The thirty-third system has two staves. The thirty-fourth system has two staves. The thirty-fifth system has two staves. The thirty-sixth system has two staves. The thirty-seventh system has two staves. The thirty-eighth system has two staves. The thirty-ninth system has two staves. The fortieth system has two staves. The forty-first system has two staves. The forty-second system has two staves. The forty-third system has two staves. The forty-fourth system has two staves. The forty-fifth system has two staves. The forty-sixth system has two staves. The forty-seventh system has two staves. The forty-eighth system has two staves. The forty-ninth system has two staves. The fiftieth system has two staves. The fifty-first system has two staves. The fifty-second system has two staves. The fifty-third system has two staves. The fifty-fourth system has two staves. The fifty-fifth system has two staves. The fifty-sixth system has two staves. The fifty-seventh system has two staves. The fifty-eighth system has two staves. The fifty-ninth system has two staves. The sixtieth system has two staves. The sixty-first system has two staves. The sixty-second system has two staves. The sixty-third system has two staves. The sixty-fourth system has two staves. The sixty-fifth system has two staves. The sixty-sixth system has two staves. The sixty-seventh system has two staves. The sixty-eighth system has two staves. The sixty-ninth system has two staves. The seventieth system has two staves. The seventy-first system has two staves. The seventy-second system has two staves. The seventy-third system has two staves. The seventy-fourth system has two staves. The seventy-fifth system has two staves. The seventy-sixth system has two staves. The seventy-seventh system has two staves. The seventy-eighth system has two staves. The seventy-ninth system has two staves. The eightieth system has two staves. The eighty-first system has two staves. The eighty-second system has two staves. The eighty-third system has two staves. The eighty-fourth system has two staves. The eighty-fifth system has two staves. The eighty-sixth system has two staves. The eighty-seventh system has two staves. The eighty-eighth system has two staves. The eighty-ninth system has two staves. The ninetieth system has two staves. The hundredth system has two staves. The hundred and first system has two staves. The hundred and second system has two staves. The hundred and third system has two staves. The hundred and fourth system has two staves. The hundred and fifth system has two staves. The hundred and sixth system has two staves. The hundred and seventh system has two staves. The hundred and eighth system has two staves. The hundred and ninth system has two staves. The hundred and tenth system has two staves. The hundred and eleventh system has two staves. The hundred and twelfth system has two staves. The hundred and thirteenth system has two staves. The hundred and fourteenth system has two staves. The hundred and fifteenth system has two staves. The hundred and sixteenth system has two staves. The hundred and seventeenth system has two staves. The hundred and eighteenth system has two staves. The hundred and nineteenth system has two staves. The hundred and twentieth system has two staves. The hundred and twenty-first system has two staves. The hundred and twenty-second system has two staves. The hundred and twenty-third system has two staves. The hundred and twenty-fourth system has two staves. The hundred and twenty-fifth system has two staves. The hundred and twenty-sixth system has two staves. The hundred and twenty-seventh system has two staves. The hundred and twenty-eighth system has two staves. The hundred and twenty-ninth system has two staves. The hundred and thirtieth system has two staves. The hundred and thirty-first system has two staves. The hundred and thirty-second system has two staves. The hundred and thirty-third system has two staves. The hundred and thirty-fourth system has two staves. The hundred and thirty-fifth system has two staves. The hundred and thirty-sixth system has two staves. The hundred and thirty-seventh system has two staves. The hundred and thirty-eighth system has two staves. The hundred and thirty-ninth system has two staves. The hundred and fortieth system has two staves. The hundred and forty-first system has two staves. The hundred and forty-second system has two staves. The hundred and forty-third system has two staves. The hundred and forty-fourth system has two staves. The hundred and forty-fifth system has two staves. The hundred and forty-sixth system has two staves. The hundred and forty-seventh system has two staves. The hundred and forty-eighth system has two staves. The hundred and forty-ninth system has two staves. The hundred and fiftieth system has two staves. The hundred and fifty-first system has two staves. The hundred and fifty-second system has two staves. The hundred and fifty-third system has two staves. The hundred and fifty-fourth system has two staves. The hundred and fifty-fifth system has two staves. The hundred and fifty-sixth system has two staves. The hundred and fifty-seventh system has two staves. The hundred and fifty-eighth system has two staves. The hundred and fifty-ninth system has two staves. The hundred and sixtieth system has two staves. The hundred and sixty-first system has two staves. The hundred and sixty-second system has two staves. The hundred and sixty-third system has two staves. The hundred and sixty-fourth system has two staves. The hundred and sixty-fifth system has two staves. The hundred and sixty-sixth system has two staves. The hundred and sixty-seventh system has two staves. The hundred and sixty-eighth system has two staves. The hundred and sixty-ninth system has two staves. The hundred and seventieth system has two staves. The hundred and seventy-first system has two staves. The hundred and seventy-second system has two staves. The hundred and seventy-third system has two staves. The hundred and seventy-fourth system has two staves. The hundred and seventy-fifth system has two staves. The hundred and seventy-sixth system has two staves. The hundred and seventy-seventh system has two staves. The hundred and seventy-eighth system has two staves. The hundred and seventy-ninth system has two staves. The hundred and eightieth system has two staves. The hundred and eighty-first system has two staves. The hundred and eighty-second system has two staves. The hundred and eighty-third system has two staves. The hundred and eighty-fourth system has two staves. The hundred and eighty-fifth system has two staves. The hundred and eighty-sixth system has two staves. The hundred and eighty-seventh system has two staves. The hundred and eighty-eighth system has two staves. The hundred and eighty-ninth system has two staves. The hundred and ninetieth system has two staves. The hundred and ninety-first system has two staves. The hundred and ninety-second system has two staves. The hundred and ninety-third system has two staves. The hundred and ninety-fourth system has two staves. The hundred and ninety-fifth system has two staves. The hundred and ninety-sixth system has two staves. The hundred and ninety-seventh system has two staves. The hundred and ninety-eighth system has two staves. The hundred and ninety-ninth system has two staves. The hundredth system has two staves.

Psahos'un *Asias Lyra*'daki "Melos Kourdikon" transkripsiyonu, Psahos (1908) 55-58.

Ηχοσπ^λ α⁹ Πα

The image displays a page of musical notation in a stenographic system. At the top center, the title "Ηχοσπ^λ α⁹ Πα" is written. Below the title, there are 18 horizontal staves of music. Each staff contains a series of rhythmic and melodic symbols, including vertical lines, dots, and curved lines, which represent musical notes and rests. The notation is dense and fills most of the page. At the bottom right corner of the page, there is a small number "1".

Niko Andrikos tarafından Psahos'un "Melos Kourdikon" transkripsiyonunun Stenografik adaptasyonu.

Çeçen kızı

Makam: Hüseyini
Usul: Nim Sofyan

Konstantinos Psahos' version

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, and 43 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, along with rests and ties.

2

Çeçen kıızı

The image displays a musical score for the piece 'Çeçen kıızı'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into five systems, each beginning with a measure number: 49, 55, 61, 67, and 73. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Niko Andrikos tarafından Psahos'un notasının *Parasimantiki*'den Batı notasyon sistemine aktarma transkripsiyonu.