

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VIYOLONSEL EĞİTİMİNDE ERMENİ BESTEKÂRLARIN KANTO BESTELERİNİN SÜPÜRDE AKORTTA ÖĞRETİMİ

Öğr. Gör. Adem KILIÇ*

ÖZ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı Devletinde görülen batılılaşma hareketleriyle birlikte yeni popüler eğlence türleri ortaya çıkmıştır. Bu eğlence türlerinin başında *Kanto* formu da gelmektedir. Önceleri saray mensuplarının eğlence unsuru olarak öne çıkmayı başaran kantolar, daha sonraları İstanbul gece yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur. İtalyan kökenli bu form türü daha çok tuluat tiyatrolarında oyunların öncesinde icra edilirken, bir süre sonra kendine ait bölümü olan bir yapı haline bürünmüştür.

Tuluat tiyatro etkinlikleri genellikle Ermeni asıllı sanatçılar tarafından düzenlenen etkinliklerdir ve kanto formuna yönelik ilk icra örnekleri de yine bu sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle Ermeni bestekârların kanto formunun tanınmasında büyük emekleri olmuştur. Sanatçıların sahnede performanslarını sergilerken, kendilerine has bir telaffuzla şarkı sözlerini söylemeleri oldukça dikkat çekicidir. Seslendirilen eserlerin melodik ve ritmik yapısının da Klasik Türk Müziğine yakın olması dolayısıyla bu form türü kısa zamanda popüler hale gelmiş ve bu sayede izler kitlede gözle görülür bir artış yaşanmıştır. Ayrıca Klasik Türk Müziğinin tanınmış önemli bestekârları da bu form türünde besteler yapmıştır. Kanto icralarında, özellikle kadınlar ön plandadır. Her ne kadar erkek sanatçılarla beraber seslendirilen düetli kantolar bulunsa da yalnızca kadınların seslendirdiği kantolar daha çok tercih edilmiştir. Buradan da kadınların cinsel kimlikleriyle özellikle ön planda oldukları anlaşılmaktadır.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Beyoğlu Direkleri arasında gerçekleştirilen faaliyetlere uzun bir süre ara verilmiş, Cumhuriyet sonrası yıllarda ise kanto besteleri taş plaklarda duyulmaya başlamıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde ise Ramazan ayı etkinlikleri içerisinde kendisine yer bulabilmiştir. Nurhan Damcıoğlu, Seyfi Dursunoğlu gibi kanto sanatçıları bu geleneği ayakta tutabilmeyi başarmıştır.

Günümüzde ise eski popülerliğini yitirmiş olan kantoların tekrar gündeme gelebilmesi amaçlanarak genellikle basit ezgi yapılarına sahip olan bu form türünün seslendirilecek teknik eserler öncesinde icracıların makama ve usule alıştırılması bakımından Klasik Türk Müziği viyolonsel eğitiminde kullanılabilmesi öngörülmektedir.

Bu amaçla kanto formunda eser bestelemiş Ermeni asıllı bestekârlar detaylıca incelenmiştir. Fakat, kaynak yetersizliği dolayısıyla yalnızca Karnik Garmiryân ve Kemâni Sarkis Suciyan'a ait kanto bestelere ulaşılabilmektedir. Bestekârlardan Kemani Sarkis'e ait 46 kanto bestesi bulunurken, Karnik Garmiryân'a ait 29 kanto bulunmaktadır. Eserler, bestelerin makam yapısı dikkate alınarak seçilmiştir. Araştırmanın sonucunda ise bu form türünün Türk Müziğinde teknik düzeyli eser icralarına başlanmadan önce, öğrencilerin makam ve icra biçimine alıştırılması amacıyla rahatlıkla kullanılabilmesi fikri ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Kültürü, Klasik Türk Müziği, Kanto, Ermeni Bestekârlar, Viyolonsel Öğretimi, Süpürde Akordu.

* Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü. Orcid: 0000-0002-3629-6478
adem_kilicgsf@hotmail.com. Araştırma Makalesi. Sayfa Sayısı: 215-245

Makale Geliş Tarihi: 05.01.2022

Makale Kabul Tarihi: 21.02.2022

Makale Yayın Tarihi: 28.02.2022

TEACHING THE CANTO COMPOSITIONS OF ARMENIAN COMPOSERS IN CLASSICAL TURKISH MUSIC CELLO EDUCATION IN “SÜPÜRDE TUNING”**ABSTRACT**

Beginning from the second half of the 19th century, with the westernization movements seen in the Ottoman Empire, new popular entertainment forms gradually appeared. The leading form of these entertainments is the Kanto form. Cantos, which managed to stand out as an entertainment element for Ottoman Court of the palace, later became an inseparable part of the Istanbul nightlife. While this form of Italian origin was mostly performed in the “Tuluat Theaters” before the plays, after a while it became a musical structure with its own section.

Tuluat theater events were generally organized by Armenian artists, and the first performances of the canto form were also performed by these artists. For this reason, Armenian composers have made great efforts in the recognition of the canto form. It is quite remarkable that the artists perform the lyrics with their specific pronunciation while performing on stage. Since the melodic and rhythmic structure of these performed works are close to Classical Turkish Music, this form has become popular in a short time, and there has been a noticeable increase in the audience. In addition, well-known and important composers of Classical Turkish Music also composed in this form. Women were especially prominent in canto performances. Although there were also cantos with duets performed with male vocal artists, cantos performed only by women were more preferred. From this point, it is understood that women were especially at the forefront with their sexual identity.

With the start of the First World War, the activities carried out in Beyoğlu Direkleri were suspended for a long time, and in the post-republican years, canto compositions began to be heard on stone records. By the 1980s, canto was able to find a place for itself in the activities of the month of Ramadan. Canto artists such as Nurhan Damcıoğlu and Seyfi Dursunoğlu managed to keep this tradition alive.

Today, it is foreseen that this form, which usually has simple melody structures, with the aim of bringing cantos that have lost their former popularity to the agenda again, will be beneficial to use in Classical Turkish Music cello education in terms of accustoming the performers to the maqam and the rhythm before the technical works to be performed. For this purpose, composers of Armenian origin who composed works in canto form were searched in detail. However, due to the lack of resources, only the canto compositions of Karnik Garmiryan and Kemani Sarkis Suciyan could be reached. While there are 46 canto compositions belonging to Violin Sarkis, one of the composers, there are 29 cantos belonging to Karnik Garmiryan. The musical works have been selected by considering the maqam structure of the compositions. As a result of the research, the idea has emerged that this musical form can be used easily in order to familiarize students with the maqam theory and performance style before starting to play technically difficult works of Classical Turkish Music.

Key Words: Music Culture, Classical Turkish Music, Canto, Armenian Composers, Cello Education, Süpürde Tuning.

1. GİRİŞ

İnsanı diğer varlıklardan ayıran en önemli hususların başında “kültür” kavramı gelmektedir. Nesilden nesile aktarılan bir miras olan kültür, toplumun hem ortak değerlerini hem de davranışlarını biçimlendiren kurallar ve değerler bütünüdür. Ayrıca sanat, felsefe, sosyoloji gibi pek çok alanla da etkileşim halindedir.

Toplumbilimcimiz Özer Ozankaya'nın tanımına göre, dilimize Fransızca culture sözcüğünden girmiş olan kültür terimi, tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, kullanmada, sonraki kuşaklara iletmede yer alan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümüdür (Say, 2005: 332).

Kültür sözcüğüne dair en detaylı tanımı ise Özlem, şu şekilde yapmaktadır:

“Kültür”, sözlüklerde ve ansiklopedilerde en çok tanıma sahip sözcükler arasında bulunur. Terim olarak “kültür”, Latince colere fiilinden türetilmiştir. Colere; işlemek, yetiştirmek, düzenlemek, onarmak, inşa etmek, bakım ve özen göstermek, ekip biçmek, iyileştirmek, eğitmek vb. anlamları birlikte içeren çok zengin bir anlam içeriğine sahiptir (2008: 153).

Toplumların yaşamlarının, hislerinin, inançlarının, duygu ve düşüncelerinin ortak deneyimleri sonucunda *kültürel bellek* meydana gelmektedir. Bu bellek sayesinde, geçmişe ilişkin sahip olunan birikimler canlı tutulabilmekte ve sürekliliği sağlanabilmektedir.

“Kültürel bellek, genel olarak toplumların geçmişlerine ilişkin tecrübeleriyle olan bağlarını yenilemek koşuluyla canlı tuttuğu ve bu deneyimin nesiller arası aktarımını sürdürerek, kolektif kimliği oluşturan bellek türünü açıklar. Bu manada toplumun geçmişteki hatıra ve deneyimlerini birlikte anımsaması ve yinemesi, o topluma ait ortak bir kimliğin belirtecidir. Dolayısıyla toplumlar kimliklerini güvence altına almak ve devamlılığını sağlamak için daima mensubu oldukları kültürün korunmasını sağlayan, kuşaklar arası bilgi alışverişini gerçekleştirerek ona devamlılık kazandıran ve ihtiyaç duyulduğunda yeni şartlara ayak uydurabilmek adına güncellenebilen bir hafızaya gereksinim duyarlar. Bu bağlamda, toplumun kimliğini meydana getiren kültüre dair bütün bilgi birikimi, toplum vasıtasıyla kültürel bellek adı verilen bellek içerisine kaydedilir, paylaşılır ve diri tutularak sürekliliği sağlanır (Akın, 2018: 104).

İnsanoğlunun, var olduğu günden itibaren duygularını ifade edebilme hususunda en sık kullandığı araçların başında “müzik” gelmiştir. Bu sayede bireyler, yaşamlarını derinden sarsan olayları rahatlıkla dışarıya aktarabilmişlerdir.

“İnsanoğlu sesin keşfedilmesinden, bugünkü büyük orkestra partilerinin yazılmasına kadar geçen zaman içerisinde müziği hep duyguların ifadesi olarak kullanmıştır. Yaşadığı içsel olayları anlatmanın, dışı vurmanın en kolay yolu olarak görmüştür. Gerçekte de müzik öyledir. Farklı dillerde yazılsa da aynı dilde okunur. Müzik, en kısa tanımı ile insanların duygu, düşünce ve hislerini anlattığı ulusal ve evrensel dildir” (Akarsu, 2017: 884).

Müziğin yerelden evrensele aktarılmasında, geleneksel müziklerin de önemli bir rolü olmuştur. Tarihsel süreçlere ve toplumsal çeşitliliğe göre yapısında yer yer değişimler görülmektedir. Geçmişteki yaşantıların ve deneyimlerin bugüne aktarılmasına katkı sunan geleneksel müzik türleri, bu bakımdan kültürel bir miras özelliği taşımaktadır.

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

Tarihsel süreç içerisinde, uzun yıllardan beri nesilden nesile aktarılmış, varlığını devam ettirmiş ve çok eski bir mazisi olan, köklü ve kalıcı özellikleri barındıran müzik kültürleri, yalnızca bulunduğu kültür için değil, dünyadaki tüm kültürler açısından evrensel niteliklere sahip, kültürel miras değeri taşır. Bu nedendir ki böylesi kültürler üstü yetileri olan müzik kültürlerinin, öncelikle müzik bilimi başta olmak üzere, sosyoloji, göstergebilim, müzik, tarih gibi disiplinler tarafından araştırılması, ele alınması ve konuyla alakalı bilgilerin üretimi son derece önemlidir (Ege, 2019: 232).

2. Müzik Kültürüne Dair

Toplumları birleştiren ve bütünleştiren kültürel değerlerin, bir sonraki nesle iletiminde dil, etkin bir araç olmuştur. Bu sayede, milletler oluşturduğu değerler bütünü yıllarca koruyabilmiş ve canlı tutabilmiştir.

Toplumları birbirine, geçmişe ve geleceğe bağlayan en önemli unsur dildir. Dil ile geçmişimizi, geleneklerimizi, göreneklerimizi, bizi biz yapan ortak değerlerimizi öğrenir ve bir sonraki kuşaklara aktarabiliriz. Dil, ile düşünür, dil ile üretebiliriz (Mora, 2008: 5).

Kültürel birikimlerin aktarımında bir diğer önemli iletişim aracı ise müzik olmuştur. Bunun nedenine bakıldığında, müzik pratiklerinin gündün güne insanlar arasında yaygınlaşması düşünülebilir. Ortaya çıkan sözlü-çalgısal gelenek ise “Müzik Kültürü” kavramını meydana getirmiştir. Bu kavram, günümüze kadar değişerek ve gelişerek yaşayan bir olgu halini almıştır.

Müzik Kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür (Günay, 2011: 99).

İnsanoğlu müzikal fikirlerini ve icraatlarını kültürel hayata aktarırken, yaşadığı toplumda oluşturduğu etkiler ışığında yeni bir müzikal kimlik oluşturur. Zaman içerisinde toplum tarafından benimsenen bu oluşumlar, bir süreç içerisinde gelişir; elde edilen birikim ve deneyimler ise bir sonraki kuşağa aktarılır.

Nacakçı, müzik kültürünün temel kavramlar içerisinde tanımlanabilmesini şu başlıklarla birlikte sunmaktadır:

- “Müzik kültürü, bir toplumun kimliğini oluşturmadaki önemli unsurlardan biridir.
- Müzik kültürü, toplum ya da toplumların birikimleridir.
- Müzik kültürü, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- Müzik kültürü, disiplinler arası birçok bilim dalının ürün ve sonuçlarının, bileşkesi niteliğindedir.
- Müzik kültürü, müzik gerçekliğini, varlığını açıklar.

- Kısaca müzik kültürünü, insanlığın yaşam süresince oluşturduğu maddi ve manevi olgular üzerine biçimlendirdiği, geliştirdiği ve aktardığı müzikal ürünlerin tümü olarak tanımlayabiliriz” (2021: 28).

3. Kanto'nun Tanımı, Tarihsel Süreci ve Popüler Kültürdeki Kullanımı

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde, pek çok alanda olduğu gibi müzik alanında da bir takım batılı tarzda yenilikler ortaya çıkmıştır. Saray mensupları, klasik batı müziğinin yanı sıra opera ve tiyatro alanlarına da yoğun bir ilgi göstermiştir. Ayrıca bu alanların dışında 19. yüzyılın sonlarından itibaren, İstanbul'un eğlence yaşamı popülerlik kazanmıştır. Kıvrak ritimleri, zihinde kalan ezgi yapısı başta olmak üzere, çeşitli toplumsal olayları alaylı bir biçimde eleştiren bir yanının da bulunması bakımından kantolar; kısa zamanda eğlence yaşamının vazgeçilmez bir müzik türü olmuştur.

Kantonun tanımına, gelişim sürecine ve kanto icrasında kullanılan enstrümanlara ilişkin Ünlü, şu ifadelerle yer vermiştir;

“Kanto, İtalyanca şarkı, şarkı söylemek anlamına gelen sözcüktür. Tuluat oyunlarından önce söylenen şarkıları geleneksel şarkılardan ayırmak, arasındaki farkı vurgulamak amacı ile bu sözcüğün yeğlenmiş olduğu düşünülmektedir. İtalyan tiyatrolarında görüp izlediklerini kendi gösterilerine uygulayan Tuluat tiyatroları, aynen İtalyan topluluklarının gösterilerinde olduğu gibi trampet, keman, klarnet, trombon, trompet, kontrbas gibi sazlardan oluşan küçük orkestralardan oluşturmuşlar; oyunların başlamasından bir saat önce tiyatrolarının önünde, seyirci toplamak amacı ile ücretsiz konserler vermeye başlamışlardır” (1998a: 6).

Kantonun bu kadar popüler olmasında tuluat tiyatrolarının da etkisi oldukça fazladır. Şen Tuncel, bu etkinliklerde kantonun önceleri bir icra şekli olarak kullanılmasına karşın sonraki yıllarda, bir tür haline nasıl geldiğini bizlere şu sözlerle aktarmaktadır;

“El ilanları tarihleri açısından incelendiğinde kantoların tuluat tiyatrolarından önce diğer tiyatrolarda, tuluat tiyatrolarında ve tuluat tiyatroları ile eş zamanlı olarak diğer topluluklar içerisinde yer aldığı yorumunu yapmak mümkündür. Program içeriği açısından incelendiğinde ise bu gösterilerin bugünkü tiyatro gösterilerinden farklı olarak tiyatro, operet, kanto, dans, bale, illüzyon gibi çeşitli gösterilerin peş peşe sıralandığı uzun programlardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Tiyatro ve müzikte İtalyancanın hakim olduğu ve İtalyan topluluklarının revaçta olduğu bu dönemde gösteri içerisinde icra edilecek eğlendirici şarkı anlamında “kanto” kelimesinin kullanılması ve Türk tiyatro topluluklarının diline geçmesi olağan bir durumdur. Tuluat tiyatroları içerisinde ise “kanto” kelimesi belli bir icra şekliyle bütünleşmiş ve kanto yavaş yavaş bir tür haline gelmiştir” (2018, 15).

Kanto icrasında kadın kimliği hep ön plandadır. Tuluat tiyatrolarının içinde bulunduğu koşullar nedeniyle, daha fazla müşteri çekebilmek amacıyla kadınların, bu tarz etkinliklerde cinsel kimliklerinin öne çıkarıldığı görülmektedir. Erkek icracıların nadir de olsa kadınlarla birlikte sahnede

yer aldığı ve kanto besteleri seslendirdiklerinin bilinmesine karşın, kantoların kadınlarla bütünleşmesi dolayısıyla erkek rolleri de kadın kantocular tarafından oynanmıştır. Kabadayı, sarhoş, tiplerini buna örnek olarak gösterilebilir. Taklit ettikleri tipler ve konuşma tarzları sayesinde kadınlar, bu sayede büyük bir beğeni kazanmıştır.

“Bu şarkıları söylerlerken takındıkları gönül alıcı eda ve kırımlarıyla dikkat çeken kantocu kızların pek çok hayranı bulunuyordu. Kanto icra edilirken localardan, parterden, parodiden paralar sahneye saçılırdı. Sahne üzerinde görülen ilk kantocunun Aranik hanım, ilk Müslüman kadın kantocunun ise Papasköprülü Amelya Hanım takma adıyla 1889’da sahneye çıkan Kadriye Hanım olduğu kaydedilmiştir. Kel Hasan Efendi’nin, Abdürrezzak Efendi’nin tiyatrosunun yanı sıra, yalnızca gündüz temsilleri yapılan Sahne-i Âlem ile Naşit’in tiyatrosunda sahneye çıkan dönemin ünlü kantocuları sanatçıları arasında Kamelya, Peruz, Küçük Peruz, Nemzur, Şamran, Deniz Kızı Eftalya, Selanikli Madam Viktorya, Büyük Amelya, Küçük Amelya, Bayzar, Küçük Eleni, Büyük Virjin, Gidelle, Küçük ya da Minyon Virjin, Rozika hanımlarla Todori, Aşod ve Şevki beyler örnek olarak gösterilebilir” (Ayangil, 2018: 5).

Her ne kadar kadın ve cinsellik öne çıkarılsa da izleyicilerini, İstanbul’daki yaşanan gelişmelerden anında haberdar etmesi bakımından kantoların, dönemin medya kaynağını oluşturduğu düşünülmektedir. Belge, konuya ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır;

Kantonun dinamizmi yalnız erotizme, gevşeyen tabular arasından serbestlik bulmaya başlayan bastırılmış cinselliğe indirgenemez. Şu ana kadar toplumumuzda görülen en “güncel” sanat ürünüdür kanto. Özellikle, o dönemin İstanbul hayatında gerçekleşen her olay anında sahnede yansıtılırdı. Bu açıdan bir tür müzikli gazete, canlı karikatür, gülünçlü yorum vazifesi görmüştür. Kanto, bütün bu yeniliklerin şokunu bir bakıma gülünçleştirerek dayanılır kılan bir kurum oldu (1980: 20).

Tuluat tiyatro temsilleri ve kantolarla popülerlik elde etmiş kişilere dair ünlü Türk tiyatrosu eleştirmeni Sevengil’in yorumları ise oldukça dikkat çekicidir. Konuya ilişkin düşünceleri şu şekildedir;

“Perdecilikten yetişip bu sayede ülkemizin ölçülerine göre küçük çapta milyoner olan Kel Hasan, yıllarca İstanbul’un eğlence piyasasını kasıp kavurmuştur. Saray halkı, vekiller, vezirler, zenginler sınıfı binlerce kadın ve erkek Kel Hasan’ın süpürge sopasını biçare Ali Rıza Efendi’nin kafasına nasıl indireceğini, gaz tenekesinin sahnede nasıl yuvarlanacağını, uşağın evin hanımına nasıl arsızca ilânı aşk edeceğini görüp eğlenmek için saatlerce yoldan araba tutup Şehzadebaşı’na gelirlerdi. Komik-i Şehir, boş zamanlarında konaklara çağrılır, ağırlanır, bir maskaralığına binlerce armağan verilir, gönülleri hoş edilirdi. Bunların tümü de öldüler” (Sevengil, 1993: 142).

Artık İstanbul gecelerinin vazgeçilmez eğlence unsurlarından birisi olmayı başaran kantoların gelişim sürecini ise Beşiroğlu ve Özbilen, yaptığı araştırmalar sonucunda kantoyu dört döneme ayırmıştır. Bunlar;

- 1) **Tuluat Tiyatroları Dönemi (1880-1920):** Kanto, teatral bir müzik ve en popüler yıllarını bu dönemde geçirmiştir.
- 2) **78'lik ve 45'lik Plaklar Dönemi (1900-1940 78'lik ve 1965-1980 45'lik-33'lük):** Bu dönemde kantonun işitsel yönü görsel yönünden daha önemli hale gelmiştir.
- 3) **Gazinolar Dönemi (1950-1980):** Bu dönemde kanto gazino sahnelerinde icra edilmiştir.
- 4) **Ramazan Eğlenceleri Dönemi (1980-2005):** Bu dönemde kanto, nostaljik bir türdür. Tek amaç izleyiciye bu eski türü anımsatmak ve izleyiciyi eğlendirmektir” (2010: 238).

Meşrutiyet sonrasında Direklerarası yıkılmış ve kanto sahnelerinin yer aldığı Üsküdar, Adalar, Bakırköy gibi eğlence merkezleri birer birer kapatılmaya, mekanda sahne alan sanatçılar ise birer birer bu işten uzaklaşmaya başlamıştır.

“Sadece kaybolan Direklerarası değildi elbette. Kadıköy Papazın Bahçesinden Üsküdar Tophanelioğlu'na, Millet Bahçesi'nden Adalar'a, Göksu'dan Mahriköy'e (Bakırköy) uzanan kantolu sahnelerin önce dekorları, ardından da mekanları uçup gidecekti. Direklerarası ilk ciddi sarsıntıyı Meşrutiyet sonrası geçirmiş ve 1910'da tarihi direkleri yıkılmıştı. Yol, eski güzelliğini ve mimari görüntüsünü yitirmişti. İstanbul ekabiri artık Direklerarası'na elveda demiş ve Divanyolu'ndaki Diyarbekir Kıraathanesi'nin yolunu tutmuştu. Karagözcüler mahalle kahvesine, ünlü komikler Kadıköy'e taşınmışlardı” (Hiçyılmaz, 1999: 25-26).

Cumhuriyet sonrası döneme bakılacak olunursa taş plak ve gramofon araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte dünyada ve Türkiye'de müzik, geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Kadın icracılar, pek çok kanto eserini plaklara okurken, bazı Klasik Türk Müziği bestekârları da kanto türüne yönelik besteler üretmeye başlamıştır.

“Öncelikle, kanto artık bir taş plak malzemesi olmuştur. Gerçi ele aldığı konu itibarıyla yine kadın-erkek çekişmesine, günün moda akım ve aktüalitesine eğilmekte birlikte, doğrudan sahne için değil plak için tasarlanmaktadır. Artık birer bestecisi vardır, hem de oldukça ünlü besteciler... Başta Columbia olmak üzere plak firmaları, siparişe bestekârlara kanto yazdırmaktaydı. Kanto bestekâri olarak, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Dramalı Hasan Güler, Refik Fersan, Kadri Şençalar, Saadetin Kaynak, Mildan Niyazi Ayomak gibi ünlü isimler örnek olarak verilebilir. Ayrıca eşlik eden sazlar değişmiş, orkestranın yerini saz takımı almıştır. Nazmiye Sedat, Makbule Enver, Mahmure Şenses, Küçük Nezihe, Mahmure Handan Hanım bu dönemin belli başlı kanto sanatçılarıdır” (Ünlü, 1998b: VI).

Kantolar gibi birçok moda müzik türlerinin kanto adıyla bütünleştirilerek sunulması dikkat çekicidir. Ayanğil, bu konuda şu sözleri ifade etmektedir;

“Fokstrot, Çarliston, Tango gibi dönemin moda mûsikî türlerinin de eşit konuları, kantoya benzer bir biçimde ve hep kanto adı altında sunduğu dikkat çeker. Kasap havası ile çiftetelliden, fokstrot ve çarlistona kadar çeşitli

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

raks (dans) unsurlarını yapısında bulunduran türün uzun zaman toplumun her kesimine seslenebilmesi, bu ezgilerde seçilen ritmin /usulün de tesiriyle biçim ile öz arasında dengeli bir ilişki kurulmuş olmasıyla açıklanabilir” (age. 2018: 6-7).

1960’lı yıllar sonrasında ise gazino sahnelerinde sıklıkla görülen kanto icrası, ilerleyen yıllarda yalnızca Ramazan aylarında hatırlanan bir eğlence türü haline gelmiştir. Her ne kadar Nurhan Damcıoğlu, Seyfi Dursunoğlu gibi kanto geleneğinin son temsilcileri, bu geleneği yaşatmak adına büyük çaba sarf etseler de Arabesk müzik tarzının giderek halk tarafından benimsenmesiyle birlikte bu müzik türü, artık eski popülerliğini tamamen yitirmiştir.

Kanto döneminin en popüler sanat dallarından birisi olsa da Türk halkının sosyal yaşamının değişmesine aynı zamanda yeni müzik türlerinin çıkmasıyla da güncelliğini yitirmiş ve kanto ele aldığı konular eğlence türü olarak günümüz eğlence anlayışına ayak uyduramamış bu sebeple popülerliğini yitirmiş bir türdür (Özinal Öztekin, 2020: 14).

4. Klasik Türk Müziğine Katkı Sunan Bazı Ermeni Asıllı Bestekârlar

Osmanlı İmparatorluğu’nun çok kültürlü yapısı sayesinde, Klâsik Türk Müziği alanında birbirinden kıymetli gayrimüslim bestekârlar, sâzendeler, hânendeler, nota yayıncıları ve lüthiyerler yetişmiştir. Özellikle 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, Klasik Türk Müziğinde Ermeni asıllı bestekârların etkisi görülmeye başlanmıştır.

Hampartzum Limonciyan, unutulmaya yüz tutmuş olan Ermeni harf notasını Klasik Türk müziği nota sistemine uyarlayarak, yapılan bestelerin yazıya aktarılmasını sağlamış ve bu nota sistemi sayesinde birçok bestekârın yetişmesine de vesile olmuştur.

“Hampartzum tarafından yeniden düzenlenen ve Klasik Türk Müziği sistemine entegre edilen “Hamparsum Notası” sistemi sayesinde, Osmanlı toplumu içinde yer alan Ermeni cemaatinin de özgüveni artmıştır. Hamparsum notası öğrenimi ve aktarımı hususunda kolaylık sağlaması ve bestelerin muhafaza edilmesinde pratik faydalar sağlaması bakımından vazgeçilmez bir sistem haline gelmiştir. Kilisenin tarafından önceki zamanlarda, “kilise dışı” olarak nitelendirilen Türk musikisi, Hampartzum notası sayesinde makamları ve perde sistemi ile kilisede belirgin şekilde kullanılmaya ve meşrulaştırılmaya başlamıştır. Bu durum Türk musikisinde Ermeni üslubunun da doğuşunu sağlamıştır. Bu dönemlerde kilise eğitiminden beslenen Tatyos Efendi, Nikoğos Ağa, Leon Hancıyan, Asdik Ağa, gibi nice Ermeni asıllı Türk besteci ve müzisyeni yetişmiştir. Bu süreç, Hamparsum Limonciyan sayesinde gerçekleşmiştir” (Başer, 2014: 3).

Hampartzum nota sistemini kolaylıkla öğrenen birçok sanatçı, yapmış oldukları besteleri bugüne ulaştırabilmeyi başarmıştır. Ermeni kilisesine ait pekçok ilahinin de bu sayede kaybolmasının önüne geçilebildiği söylenebilir.

“Kolaylıkla öğrenilebilen ve kullanışlı bir sistem olan Hampartzum Notası sayesinde önce Ermeni notistler, daha sonra da bu yeni nota sistemini öğrenen müzisyenler, birçok Klasik Osmanlı-Türk Müziği eserini notaya almışlardır. Özellikle 19. yüzyılın ortalarından itibaren, bu yeni nota sistemiyle yazılmış olan yüzlerce eserin bugüne ulaşması sağlanmıştır. 19. yüzyıldan kalma klasik Osmanlı-Türk Müziği defterlerinin önemli bir bölümünde sözler ile eserlere ait bilgiler Ermeni harfleri kullanılarak Osmanlıca yazılmıştır. Hampartzum Notası’nın kullanışlı olmasının en önemli nedeni, onun kusursuz bir sistem olmamasıdır. Hampartzum Notası, makam bilgisinin geleneksel aktarımla öğrenildiğini varsayan, bu yüzden de az sayıda işaret kullanılarak yazılabilen bir sistemdir. Hampartzum Notası, Ermeni Kilise Müziği ile birlikte, klasik Osmanlı-Türk Müziği’nde ‘de kullanılmıştır. Bu müzik alanında notist Ermenilerden Hampartzum Notası’nı öğrenen müzisyenler yakın dönemlere dek bu sistemi kullanmayı sürdürmüşlerdir” (İlgar, 2014: 115).

Ermeni bestekârlar tarafından bestelenmiş Klasik Türk Müziği tarzındaki eserleri Kerovpyan ve Yılmaz, şu kategorilere ayırmaktadır:

1. “Makam seyri ve usûl açısından, Klasik Osmanlı Müziği repertuarıyla uyumlu, bu repertuvara girebilecek, Osmanlıca / Türkçe din dışı eserler: Tatyos Efendi, Bimen Şen, Artaki Candan, Kemani Sarkis, Udi Hrant gibi bestekârların eserlerinin birçoğu bilinmekte ve bazıları bugün halen icra edilmektedir, ancak bilinmeyenler ya da artık icra edilmeyenler de vardır. Bu durumun çeşitli nedenleri olabilir: Eserin, icracılar tarafından repertuarlarına alınacak kadar değerli bulunmaması, bir dönem icra edilip sonradan unutulması, el yazmalarında çok az örnekleri bulunduğundan, notasını içeren defterlerin henüz incelenmiş olmaması.
2. Klasik Osmanlı Müziği kuralları içerisinde Batı Ermenicesi sözlerle bestelenmiş ve yalnızca Ermeni müzisyenler tarafından icra edilmiş din dışı eserler: Bu tür eserlerin sayısı son derece sınırlıdır ve hemen hepsi 20. Yüzyılda bestelenmiştir. Bu durum elbette Klasik Osmanlı Müziğinin dilinin Osmanlıca-Türkçe olmasıyla ilişkilidir. Bu alanda faaliyet gösteren Ermeni bestekârların eserlerini, ezgi, makam ve usûl yapısı açısından Müslüman müzisyenlerin eserlerinden ayırtmak mümkün değildir. Ancak bu geleneğin 20. yüzyıldaki dönüşüme uğramış çerçevesi içinde, Udi Hrant gibi bazı müzisyenlerin Ermenice besteler yapmış ve seslendirmiş olmaları, müzik kimlik ilişkisi bağlamında, birtakım sınırların en azından bireysel üretim düzeyinde uğrayabildiği değişimlere dair önemli ipuçları sunan, üzerinde durmaya değer bir olgudur.
3. Osmanlı Müziği repertuarının özelliklerini taşıyan, Klasik Ermenice (Krapar) dini eserler: Bu besteler genellikle Meryem Ana’ya ya da Vartan (5. yy.) ve Vahan (8. yy.) gibi sevilen azizlere ithaf edilmiştir. Eldeki kayıtlara göre bu türden en çok bestesi olan müzisyen Baba Hampartzum’dur. Muhtemelen 19. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış, ancak sonraları “modası” geçmiş olan eserlerin sayısı fazla değildir” (2010: 115-117).

Hampartzum Limonciyan (Baba Hampartzum-Kemani)

“İstanbul’a yerleşen Katolik Harputlu Serkis’in oğludur. İstanbul Beyoğlu’nda dünyaya geldi. İlköğreniminden sonra bir terzinin yanında çırak olarak çalışmaya başladı. Hovhannes Çelebi Düzyan tarafından himaye edildi. Bu sayede müzik eğitimi almaya başladı. Keman ve tanbur çalabilmeyi öğrendi. Zaman zaman bazı eserleri hanende olarak seslendirdi. 27 yaşında evlendi ve 6 çocuğu oldu. Hampartzum mevlevihanelere ve Ermeni kiliselerine gitti. Beşiktaş mevlevihânesi’nde kudümzenlik yapan Büyük Dede İsmail Efendi ile tanıştı. Ondan ders aldı ve teşvik gördü. Meryem Ana kilisesi baş mugannisi oldu. III. Selim’in huzuruna kabul edildi ve

... sultandan aldığı teşvik ile de Abdülbaki Nasır Dede ile aynı dönemde bir nota yazım sistemi geliştirdi. Bu sistem Orta Çağ Avrupa'sında kilise ve manastırlarda müzik yapılırken ezginin iniş-çıkışlarını göstermek amacıyla güftelerin üzerlerine konulan işaretlere (neuma) benzeyen yedi işaret üzerine kurulmuştur. Ayrıca Hampartzum çeşitli kiliselerde müzisyen olarak çalıştı. Elliye aşkın eser üretti. 71 yaşında Hasköy'de bulunan evinde vefat etti. Naaşı Beyoğlu Surp Agop Ermeni Mezarlığına defnedildi" (Bora, 2010: 94).

Sebuh Pireciyan (Kemâni Sebuh Efendi- Ama)

"1824 yılında İstanbul Samatya'da doğdu. Küçük yaşta görme yetisini kaybetti. Küçük yaşlarda müziğe olan yeteneği keşfedilmiş ve annesinin isteği ile Kemâni Asdvadatur'dan ders almaya başladı. Öğrenciliği yalnızca 6 ay sürer. Lakin bu süre içerisinde yoğun bir çaba göstermesi sayesinde iyi düzeyde keman çalmayı öğrenebildi. Gençlik yıllarında kahvehanelerde, düğünlerde ve şenliklerde keman çalarak geçimini sağladı. Kısa bir süre sonra evlendi ve bu evlilikten 3 çocuk sahibi oldu.

1858 yılında Hidiv Sait Paşa tarafından Mısır'a davet edildi ve başkent Kahire'de birçok öğrenci yetiştirdi. Fakat aile özlemi dolayısıyla İstanbul'a geri dönerek Fener mahallesinde bulunan bir gazinoda çalışmaya başladı. 1862 yılında ise Saray kemancısı olarak işe başladı. Ermeni Balyan ailesi, Sultan'ın isteğiyle onun için bir ev yaptırdı. Kısa bir süre sonra hem eşini hem de kızlarından birini kaybeden bestekâr, art arda gelen üzüntülü haberler sonrasında felç geçirdi. Bunun üzerine saray tarafından kendisine emekli maaşı bağlandı ve yaşamının kalan yıllarında, kilise ayinlerinde yer alan mugannilere kemanyla eşlik etti. Ayrıca Kemani Nikoğos Ağa ve Kemani Tatyos gibi değerli bestekârların hocalığını yaptı. 1894 yılında İstanbul'da vefat etti" (Oker, 2017: 52).

Nikoğos Melkonyan (Nikoğos Ağa)

"Şarkı formunun önde gelen bestekârlarından biri olan Nikoğos Melkonyan İstanbul Topkapı'da dünyaya geldi. İlk müzik derslerini Kapriyel Eranyan'dan aldı. Bir din adamı olan hocası sayesinde Türk mûsikisine ait makam ve usulleri öğrendi. Çocuk yaşlarda Dede efendi ile tanıştı. Daha sonra Dede Efendinin öğrencisi olan Dellâlzâde İsmail Efendiden ders almaya başladı. Göstermiş olduğu başarıdan sonra hocası, Enderun'a gitmesi hususunda tavsiye de bulundu. 1879 yılında Kumkapı Meryem Ana kilisesinde baş muganni oldu. Aynı zamanda mevlevihanelere de devam eden Nikoğos Ağa'nın burada ayin okuduğu dolayısıyla Mevlevi felsefesine ve mûsikisine de yakın ilgi gösterdiği bilinmektedir. Nikoğos Ağa'nın 200'den fazla şarkı bestelemiş olmasına rağmen günümüze 72 şarkısı ulaşabilmiştir. 1890 yılında vefat eden bestekâr Topkapı Ermeni Mezarlığına defnedildi" (Salgar, 2005: 249-250).

Levon Hancıyan (Leon Hancıyan)

"1857 yılında İstanbul Hasköy'de dünyaya geldi. Babası Çakmakçılar'da Sümbüllü Han'ın odacıbaşı Nazaret idi ve lavta çalardı. Annesi Efdik ise Markar Çilingir'inden meşk etmişti. Küçük yaşta ailesi ile birlikte Üsküdar'a yerleşti. Kilise başmuganniliği yapan Hancıyan, Sultan II. Abdülhamid döneminde Bulgaristan'a gitmiş ve Sofya konservatuvarında Türk Mûsikîsi okutmuş. 1908 yılında İstanbul'a geri dönen bestekâr Şark Mûsikî Cemiyeti reisi olmuştur. Kilise mûsikisine ait eserleri de bulunmaktadır. Piyano, ud ve keman çalar ve öğretirmiş. Bütün bunların istisnasız kendinden başka şahidi yoktur. Evlenmeyen Hancıyan daha çok hanende olarak tanınmıştır. Dârülelhân'da bir süre çalışmış, Bakırköy Akıl Hastalıkları Hastanesinde tedavi görmüş ve 1947 yılında burada vefat etmiştir. Naaşı Bağlarbaşı'da bulunan Ermeni mezarlığına defnedilmiştir. Refik

Fersan, Lemi Atlı, Kapriyel Ebeyan, Laika Karabey, Nigâr Galib Ulusoy, Zeki Arif Ataergin, Subhi Ziya Özbekkan yetiştirmiş olduğu bazı öğrencileridir” (Öztuna, 2006: 330-331).

Karnik Garmiryan

“1872 yılında İstanbul Beyoğlu’nda doğdu. Baba tarafının köklerinin Kayseri’nin Germir köyüne dayanması nedeniyle Garmiryan soyadı ile anıldı. İlköğrenimi sırasında kilise korolarına devam etti. İlk müzik hocası çeşitli kiliselerde başmugannilik yapan Rupen Civanyan’dı. Hampartzum ve Batı notalarını öğrendi. 1887 yılında lise eğitimine başlamasına karşın maddi imkânsızlar nedeniyle öğrenimini tamamlayamadı. 1907 yılında Siranuş Köleyan hanım ile evlendi ve 2 çocuk sahibi oldu. Katiplik ve muhasebecilik işlerinde hayatı boyunca çalışmış olmasına karşın müzikle ilgilenmeyi asla bırakmadı. Bestekâr tarafından toplamda 135 beste ortaya çıkmıştır. Ermeni kilise müziğine ait ilahileri, ünlü bestekâr Bimen Şen’in bestelerini notaya alan sanatçı bu sayede önemli bir kişisel arşiv oluşturmuştur. 1947 yılında hayatını kaybetti. Naaşı Şişli Ermeni Mezarlığına defnedildi” (Garmiryan, 2004: 1).

Sarkis Suciyan (Kemâni Sarkis)

“1885 yılında İstanbul Beşiktaş’ta doğdu. Annesi Evdoksi Madatyan, babası ise Üsküdarlı Kemeçeci Onnik (Ohannes) Efendi Suciyan’dı. Küçük yaşlarda Ermeni okuluna devam etti. Müzik eğitimi önce ailesinde başladı. Daha sonra Kemani Aliksan Ağa’dan özel dersler aldı. Lusi Yeremyan ile evlendi. 1926 yılında birlikte Paris’e taşındılar ve vefatına kadar orada yaşamını sürdürdü. İstanbul’u terk ettiğinde müzik kariyerinde önemli noktalara gelmiş iyi bir kemâniydi. 1943 yılında Paris’teki evinde vefat etti. Bois Colombes Mezarlığına defnedildi. Bugüne kadar saklı kalmış pek çok eseri bulunan bestekârın şu ana kadar 100’e yakın bestesi gün yüzüne çıkarılmıştır” (Suciyan, 2012: 1).

Tatyos Ekserciyan (Kemani Tatyos Efendi)

“İstanbul Ortaköy’de doğdu. Ortaköy Ermeni mugannilerinden Manokyan’ın (Manuti) oğludur. Esnaf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Tatyos, Ortaköy Ermeni İlkokulunu bitirdikten sonra çilingir ve savatçı (süsleme zanaatkarı) çırağı olarak çalıştı. Müsikîye olan aşırı ilgisi dolayısıyla bu işleri bırakıp, kazanmış olduğu parayla kendine ucuz bir kanun satın aldı. Kanun çalgısına yönelik ilk derslerini dayısı Movses Papazyan’dan aldı. Usûl ve Hampartzum notası öğrendi. Özel müsikî toplantılarına amatör olarak kanun sazıyla katıldı. Bu dönemde Lavtacı Civan ve Asdik Ağa’dan faydalandı. 1882 yılından itibaren kanun sazıyla birlikte piyasada bulunan saz topluluklarına katıldı. Daha sonra Kemeçeci Vasilaki’nin fasıl takımında yer aldı. O dönemlerde Ama Kemâni Sebuhan Efendiden keman meşk etti. Parmak yapısının kemana uygun olmamasına karşın büyük bir özveriyle çalışarak bu sazla asıl ününe kavuştu. Galatada o yıllarda en meşhur gazinolardan birisi olan Pirinççi Gazinosunda Hanende Karakaş, Tanbûri Ovakim, Kanuni Şemsi, Udi Afet ile birlikte çalıştı. Arif’in kıraathanesinde fasıl yöneticisi olarak çalışmalarını sürdüren Tatyos Efendi, Boğaziçi’nde o yıllarda düzenlenen mehtap gecelerinde de yer aldı. Çalıştığı ünlü saz sanatkârları arasında Kemâni Aleksan Ağa, Kanûni Şemsi, Tanbûri Cemil Bey, Lavtacı Andon, Basri Bey, Kemeçeci Vasilaki gibi isimler yer almaktadır. Yakalandığı karaciğer hastalığı nedeniyle 1913 yılında vefat etti. Naaşı Kadıköy’deki Uzunçayır’daki Ermeni Mezarlığına defnedildi” (Özcan, 2011: 173-174).

Soğomon Soğomonyan (Gomidas Vartabed)

...

“1869 yılında dünyaya gelen Gomidas Vartabed’in asıl adı Soğomon Soğomonyan’dır. 1894’ten sonra Gomidas ismini kullanmaya başladı. İlköğrenimini Kütahya ve Bursa’da tamamladı. Kütahya’daki Aziz Teoros Ermeni Kilisesi’nde mugannilik yaptı. Küçük yaşlarda hem annesini hem de babasını kaybetti. 12 yaşında sesinin güzelliği hemen fark edilen Gomidas, Kevork Tertzagyan ile birlikte Ermenistan’da bulunan okula gitti. Bu yıllarda hem Batı müziği eğitimi hem de Ermeni kilise müziği tarihi ve teorisi dersleri aldı. 1893 yılında mezun olduktan sonra aynı okulun müzik öğretmenliğine atandı. Ruhban okulundaki öğrencilerden notaya çektiği dini şarkıları bir derleme defterinde topladı. Ön rahip olarak takdis edilerek “Gomidas” ismini ve hemen ardından da rahip anlamına gelen Vartabed soyadını aldı. 1895 yılında Magar Yegmalyan ile Batı müziği kuramı çalışmak üzere Tiflis’e gitti. 1896 yılında ise ünlü bir iş adamının desteğini alarak Berlin’de müzik eğitimine devam etti. Friedrich Wilhelm Üniversitesinde (bugünkü Humboldt Üniversitesi) önemli hocalardan müzikoloji dersleri aldı. Fleischer tarafından Uluslararası Müzik Cemiyeti’nin kongresine davet edildi. Burada Ermenilerin dini ve din dışı müzik türleri üzerine bildiri sundu. Ayrıca Gomidas, Ermenice, Kürtçe ve Anadolu’da dinlediği Türkçe bazı eserleri notaya aldı. 1910 yılında yeniden İstanbul’a döndü ve Galata Surp Krikor Lusavoriç kilisesinde muganni olarak göreve başladı. Oluşturduğu 300 kişilik koruyla İzmir, İskenderiye ve Kahire’de konserler verdi. 1915 yılında gelindiğinde ise İstanbul’da Ermeni cemaatinin ileri gelenleriyle birlikte bestekâr tutuklandı ve ardından Çankırı’ya sürgüne gönderildi. İleri gelenlerin girişimleri sonucunda sürgün hayatından kurtulan Gomidas, bir süre daha çalışmalarına devam etse de yaşadığı travmalar neticesinde akıl sağlığını yitirdi. Paris’te bulunan bir akıl hastanesine kaldırılan Vartabed 1935 yılına kadar burada yaşamını sürdürdü. 1935 yılında ise akıl hastanesinde vefat etti” (Bilal ve Yıldız, 2019: 9-11).

Bimen Dergazaryan (Bimen Şen)

“1873 yılında Bursa’da doğdu. Babası Ermeni din adamı olan Gaspar Dergazaryan’dır. Daha küçük yaşlarda Bimen’in güzel sesinin hemen fark edildi ve sonrasında kilise de ilahi söylemeye başladı. O kadar ki sesinin güzelliğini dinlemek için özellikle gelen Müslüman dinleyicilerde bulunuyordu. Hacı Arif Bey’de bu dinleyicilerden birisidir. Hacı Arif Bey, Bimen’e sesinin güzelliğinin mûsiki eğitimi almasıyla birlikte daha çok geliştireceğini; bunun için İstanbul’a gelmesi gerektiğini belirtir. Lakin Bimen’in ailesi şiddetle bu durum karşı çıktı ve oğullarının gitmesine engel oldu. 14 yaşına geldiğinde genç Bimen, biriktirdiği parayla İstanbul’un yolunu tuttu. Fakat, burada geçinebilmek adına kiliselerde yeniden ilahi okumaya başladı. Kilisede bulunduğu süreçte zengin bir Ermeni tüccarının dikkatini çekmeyi başaran Bimen, onun himayesine girdi ve katiplik görevini üstlendi. Bu sayede hem maddi durumunu düzeltebildi hem de çeşitli mûsikî toplantılarına katılım gösterebildi. Türk fasıl mûsikîsinin gelişimine önemli katkıları bulunan Bimen Dergazaryan, birbirinden kıymetli sazende ve hanendelerle bir arada çalışma fırsatı yakalayabildi. Kanûni Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Rahmi Bey, Neyzen Aziz Dede, Hacı Kirami Efendi, Tanbûri Cemil Bey, Hanende Nedim Bey ve özellikle Hanende Hacı Arif bey bu sanatçılardan bazılarıdır. Türk mûsikîsinin değişik form ve usul türünde 600’e yakın eser üreten Bimen Dergazaryan’ın özellikle eserlerinin saz kısımlarının bazılarını Karnik Garmiryân’a bestelettiğini Ara Garmiryân, kaleme almış olduğu yazısında özellikle vurgulamıştır. Cumhuriyet dönemi sonrasında, Dolmabahçe Sarayına Atatürk tarafından sıklıkla davet edilen sanatçı, Ulu Önder’in talebi

üzerine soyadını “Şen” olarak değiştirmiştir. 1943 yılında vefat eden sanatçının naaşı, kalabalık bir topluluk tarafından Feriköy Ermeni mezarlığına defnedilmiştir” (Kurt, 2019: 35-36).

5. Yöntem

Türk müziği viyolonsel öğretiminde kullanılabilirliği öngörülen kanto formuna yönelik eserlerin tespiti ve bu eserlerin sağ ve sol el tekniklerinin belirlenmesi amacıyla betimsel bir çalışma olup tarama modeli kullanılmıştır.

“Literatür taraması; daha önce çalışılmamış, ihtiyaç duyulan ve özgün bir araştırma konusunun belirlenmesi, konu hakkında daha önce yaşanan tartışma ve gelişmelerin, temel kavram ve fikirlerin öğrenilmesi, araştırmanın gerekçesinin netleştirilerek araştırma soruları ve hipotezlerin oluşturulması, araştırma için uygun yöntemlerin belirlenmesi ve sonuçların bilime sağladığı katkıların tartışılması gibi amaçlarla gerçekleştirilmektedir” (Demirci, 2014: 74).

Karnik Garmıryan’a ait 29 kanto beste ve Kemani Sarkis Suciyan’a ait 46 kanto beste çalışmanın evrenini oluştururken; her bir bestekârın makam ve usul kullanımları dikkate alınarak içeriklerinden random (rastgele) yöntemiyle 6 eser seçilmiştir. Bu eserler ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Klasik Türk Müziği üslubuna ve viyolonsel icrasına göre eserlerin sağ el sol el tekniklerinin tespiti sağlanmış, Finale 2020 programında ise nota yazımları gerçekleştirilmiştir. Eserler “Süpürde Akort” icrasına göre düzenlenmiş, kantoların Fa anahtarında yazımı da ayrıca çalışma içerisinde okuyucunun ilgisine sunulmuştur. Klasik Batı müziği eğitimi almış, fakat Klasik Türk Müziği icrasına da bir hayli ilgi duyan viyolonsel icracılarının da çalışmada yer alan eserleri icra edebilecekleri düşünülerek Fa anahtarından nota yazımlarına da bu sebeple yer verilmiştir.

Eserlerin icrasında özellikle sağ el tekniklerinden Detache ve Legato’nun kullanımı söz konusudur. Ayrıca uzun soluklu notaların icrasında bütün yay kullanımını öne çıkarken, kısa süreli notaların icrasında ise yayın orta kısmının daha çok tercih edildiği görülmektedir. Sol el tekniklerinde ise özellikle pozisyon kullanımları, vibrato ve glissando kullanımı öne çıkmaktadır.

“Muhayyer Kanto”nun Süpürde Akorda Göre Sağ El ve Sol El Teknikleri Açısından Analizi

Not: Karnik Garmiryan’a ait kanto bestelerinin notaları, Ara Garmiryan’ın da yer aldığı kitap çalışmasında yer almaktadır (bkz. Kaynakça Bölümü).

Şekil -1- Nihavend Kanto

NIHAVEND KANTO (Neva Perdesinde)
(YÂR OLMAYA DİLDÂR-I VEFÂDÂR BULUNMAZ)

Usûlü: Sofyan Beste: Karnik Garmiryan

Cüneyd KOSAL Arşivinden Adem KILIÇ

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Karnik Garmiryan tarafından bestelenmiştir. Nihavend makamında ve Sofyan usûlünde bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 1-2 ve 3. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3- ve 4.

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

pozisyon kullanımı söz konusudur. Kanto bestesinin “Süpürde Akortta” tercih edilmesinin sebebi ise Başlangıç ve Orta Seviye Klasik Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, uzmanların bu akordu kullanmasından dolayıdır. Ayrıca “Türk müziği icrasında perde göçürülmeleri sıklıkla kullanıldığı için, öğrencilerin bu konuda herhangi bir sorunla karşılaşmaması adına Süpürde ve diğer akort türlerinde de eser öğretimi yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir (bakınız Kılıç, 2020).

Şekil -2- Nihavend Kanto (Fa Anahtarından Kullanımı)

NİHAVEND KANTO (Nevâ Perdesinde)
(YÂR OLMAYA DİLDÂR-I VEFÂDÂR BULUNMAZ)

Usûlü: Sofyan Beste: Karnik Garmıryan

Cüneyd Kosal Arıvından Adam KILIÇ

“Rast Kanto”nun Süpürde Akorda Göre Sağ El ve Sol El Teknikleri Açısından Analizi

Şekil -3- Rast Kanto

RAST KANTO
(ÂŞIK OLDUM GONCA GÜLE)

Usûlü: Semâî **Beste:** Karnik Gamiryan

Â şık ol dum Gon ca gü
le Saz le Saz
Ağ la rım ben der din i
le Saz le Saz
Mâr ha met et a şı
ki na kı na

2

Âşık Oldum Gonca Güle



Gel ke rem ey le sev di ğim ba
le Saz na Fine Adem KILIÇ

-1-
Âşık Oldum Gonca Güle
Ağlarım Ben Derdin İle
Merhamet Et Aşkına
Gel Kerem Eyle Sevdiğim Bana

-2-
Gel Yanıma, Sor Halimi
Güş Eyle Şu Figânımı
Feda Ettim De Cânımı
Kadrimi Bilmez Sevdiğim Hâlâ

-3-
Seninçün Eylerim Efgân
Bana Sensiz Cihan Zindan
Mahvetti Nâle Vü Giryan
Bendeni Kimler Eylesin İhyâ

(Cüneyd KOSAL Arşivinden)

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Karnik Garmiryar tarafından bestelenmiştir. Rast makamında ve Sofyan usûlünde bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon Kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 2. ve 3. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3- ve 4. pozisyon kullanımı söz konusudur.

Şekil -4- Rast Kanto (Fa Anahtarında Kullanımı)

RAST KANTO
(ÂŞIK OLDUM GONCA GÜLE)

Usûlü: Semâî Beste: Karnik Garmıryan

Â şık ol dum Gon ca gü
le Saz le Saz
Ağ la rım ben der din i
le Saz le Saz
Mer ha met et a ştı
kı na kı na

Rast Kanto

Gel ke rem ey le sev di ğim ba

le Saz na Fime Adnan KILIÇ

-1-
Âşık Oldum Gonca Güle
Ağlarım Ben Derdin İle
Merhamet Et Aşkına
Gel Kerem Eyle Sevdiğim Bana

-2-
Gel Yanıma, Sor Halimi
Güş Eyle Şu Figânımı
Feda Ettim De Cânımı
Kadrimi Bilmez Sevdiğim Hâlâ

-3-
Senin'çün Eylerim Efgân
Bana Sensiz Cihan Zından
Mahvetti Nâle Vü Giryân
Bendeni Kimler Eylesin İhyâ

(Cüneyd KOSAL Arşivinden)

“Saba Kanto”nun Süpürde Akorda Göre Sağ El ve Sol El Teknikleri Açısından Analizi

Şekil -5- Saba Kanto

SABA KANTO
(DAĞDA ÇOBAN KAVAL ÇALAR)

Usûlü: Sofyan **Beste:** Karnik Garmiryar

-1- -2- -3-

Dağda Çoban Kaval Çalar Çobanın Değneği Uzun Sevda Nedir Bilmez İdim
Çaldıkça Sevdaya Dalar Kendi Baba Yiğit Tosun Kimseye Söz Vermez İdim
Gizli Sevda Çeke Çeke Korkarım ki Sevdasından O da Geldi Garip Başa
Sağına Soluna Salar Bir Gün Yüreğine Kosun Dünyadan Vallahi Bezdim

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Karnik Garmiryar tarafından bestelenmiştir. Saba makamında ve Sofyan usûlünde bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon Kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 2. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3-4 ve 5. pozisyon kullanımı söz konusudur.

...

SABA KANTO

(DAĞDA ÇOBAN KAVAL ÇALAR)

Beste: Karnik Garmıryan

Usûlü: Sofyan

Dağ da ço ban ka val ça lar Dağ da ço ban
ka val ça lar çal dık ça sev da ya da
lar Çal dık ça sev da ya da lar Giz li sev da
çe ke çe ke giz li sev da çe ke çe
ke Sa ğı na so lu na sa lar Sa ğı na so
lu na sa lar Arana ğme

Fine D.C. al Fine

Adem KILIÇ

-1-
Dağda Çoban Kaval Çalar
Çaldıkça Sevdaya Dalar
Gizli Sevda Çeke Çeke
Sağına Soluna Salar

-2-
Çobanın Değneği Uzun
Kendi Baba Yiğit Tosun
Korkarım ki Sevdasından
Bir Gün Yüreğine Kosun

-3-
Sevda Nedir Bilmez İdim
Kimseye Söz Vermez İdim
O da Geldi Garip Başa
Dünyadan Vallahi Bezdim

“Rast Kanto”nun Süpürde Akorda Göre Sağ El ve Sol El Teknikleri Açısından Analizi

Not: Kemani Sarkis Suciyan’a ait kanto bestelerinin notaları, Talin Suciyan’ın da yer aldığı kitap çalışmasında yer almaktadır (bkz. Kaynakça Bölümü).

Şekil -7- Rast Kanto

RAST KANTO
(DONDURMAM BUZ GİBİ BUZ)

Usûlü: Aksak **Beste:** Kemani Sarkis Suciyan

Adem KILIÇ

-1-
Dondurmam Buz Gibi Buz
Şeker mi Yoksa Karpuz
Vişneli Kaymaktan
Yok mu Tadına Bakan
Âlâ Vişneli Dondurmam

Nakarat
Mini Mini Hanımlara
Sevdalı Beylere
Parasını Almadan Tattır mam
Parasını Almadan Tattır mam

-2-
Dondurmam Telli Telli
Kaymaklı Hem Vişneli
Şeftali Pek Hoş Otur
Müşterisi Bol Otur
Âlâ Vişneli Dondurmam

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Kemânî Sarkis Suciyan tarafından bestelenmiştir. Rast makamında ve Aksak usûlünde bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon Kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 2. ve 3. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3 ve 4. pozisyon kullanımı söz konusudur.

Şekil -8- Rast Kanto

RAST KANTO

(DONDURMAM BUZ GİBİ BUZ)

Usûlü: Aksak

Beste: Kemâni Sarkis Suciyan

Don dur mam buz gi bi buz Şe ker mi yok sa kar puz
Viş ne li kay mak li dan Yok mu ta dt na ba kan
Â lâ viş ne li don dur mam Saz
Mi ni mi ni ha nım la ra Sev da lı bey le re
Pa ra sı ntı al ma dan tat tır mam
Pa ra sı ntı al ma dan tat tır mam
Aranağme

Adem KILIÇ

-1-
Dondurmam Buz Gibi Buz
Şeker mi Yoksa Karpuz
Vişneli Kaymaklıdan
Yok mu Tadına Bakan
Âlâ Vişneli Dondurmam

Nakarat
Mini Mini Hanımlara
Sevda lı Beylere
Parasını Almadan Ta tırmam
Parasını Almadan Ta tırmam

-2-
Dondurmam Telli Telli
Kaymaklı Hem Vişneli
Şeftali Pek Hoş Olur
Müşterisi Bol Olur
Âlâ Vişneli Dondurmam

Şekil -9- Neva Kanto

NEVÂ KANTO
(BİR ESMERE GÖNÜL VERDİM, SEVDİM SEVİLDİM)

Beste: Kemani Sarkis Suciyan

Usûlü: Sofyan

Bir es me re gö nül ver dim sev dim se vil dim

Çok sür me di ey vah bu dem ler ça buk geç ti

O gü ze le ne de dim se dur ma dı git ti

Ben ağ la rım ah o kâ fir gü lü yor da im

Sen be kâr sın ben ev li yim na sıl e de yim

Sen be kâr sın ben ev li yim na sıl e de lim

Sen se ver sen ben se ve rim na sıl e de lim

Gel se nin le di yar di yar ka çp gi de lim

2

Nevâ Kanto



-1-
Bir Esmere Gönül Verdim, Sevdim Sevildim
Çok Sürmedi Eyvah Bu Demler, Çabuk Geçti
O Güzele Ne Dedimse Durmadı Gitti
Ben Ağlarım, Ah O Kâfir Gülüyor Dâim

-2-
Küçük İken Seni Sevdim, Yandım, Kavruldum
Cahil İken Ah Aldandım Sana Vuruldum
Bu Ateşe Beni Yaktı Allah da Seni
Az Zamandan Elbet Yine Ararsın Beni

Nakarat

Sen Bekârsın, Ben Evliyim, Nasıl Edelim
Sen Seversen Ben Severim, Nasıl Gezelim
Gel Seninle Diyar Diyar Kaçıp Gidelim

Turhan TAŞAN Arşivinden

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Kemânî Sarkis Suciyan tarafından bestelenmiştir. Neva makamında ve Sofyan usûlünde bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon Kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 3. ve 4. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3 ve 4. pozisyon kullanımı söz konusudur.

Şekil -10- Neva Kanto (Fa Anahtarından Kullanımı)

Neva Kanto

2

Gel se nin le di yar di yar ka çıp gi de lim

Aranağma

Adem KILIÇ

-1-

Bir Esmere Gönül Verdim, Sevdim Sevilim
Çok Sürmedi Eyvah Bu Demler, Çabuk Geçti
O Güzele Ne Dedimse Durmadı Gitti
Ben Ağlarım, Ah O Kâfir Gülüyor Dâim

-2-

Küçük İken Seni Sevdim, Yandım, Kavruldum
Cahil İken Ah Aldandım Sana Vuruldum
Bu Ateşe Beni Yaktı Allah da Seni
Az Zamandan Elbet Yine Ararsın Beni

Nakarat

Sen Bekârsın, Ben Evliyim, Nasıl Edelim
Sen Seversen Ben Severim, Nasıl Gezelim
Gel Seninle Diyar Diyar Kaçıp Gidelim

Saba Kanto”nun Süpürde Akorda Göre Sağ El ve Sol El Teknikleri Açısından Analizi

Şekil -11- Saba Kanto

SABA KANTO
(KAŞLARI KARA, GÖZLERİ ELÂ)

Usûlü: Sofyan-Aksak (Değişmeli Usûl) **Beste:** Kemani Sarkis Suciyan

-1-
Kaşları Kara Gözleri Ela
Nerden Geldi Başına Bu Bela
Yanakları Tombulca Cilvesi Bolca
Her Güzellikten Başka Etime de Dolgunca

-2-
Fıkr Fıkr Fıkr da Gönlüme Daldı
Sevdasız Başımı Dertlere Saldı
Her Tarafı Tombulca Şeftalisi Suluca
Gel Atalım Güzelim Birer Tane Omurca

Nakarat
Pek Hoşuma Gidiyor Şuraları Buraları
Buraları Oraları Pek Hoşuma Gidiyor

Nakarat
Pek Hoşuma Gidiyor Şuraları Buraları
Buraları Oraları Pek Hoşuma Gidiyor

Turhan TAŞAN Arşivinden

Klasik Türk Müziğinde bir icra biçimi olarak da kullanılan “Kanto” türünde eser Kemâni Sarkis Suciyan tarafından bestelenmiştir. Saba makamında ve Sofyan-Aksak değişmeli usûlle bestelenmiştir.

Eser içerisinde sağ el tekniklerinden en çok “Detache” ve “Legato” tekniği kullanılmıştır. Sol el tekniklerinde ise “Glissando” ve “Pozisyon Kullanımları” sıklıkla tercih edilmiştir. Türk Müziği viyolonsel öğretiminde, 2. tel kullanımının geliştirilmesi amacıyla bestenin nota yazımı bu husus göz önünde bulundurularak yeniden düzenlenmiştir. Eser icrasında özellikle 1-2-3 ve 4. pozisyon kullanımı söz konusudur.

SABA KANTO
(KAŞLARI KARA, GÖZLERİ ELÂ)

Usûlü: Sofyan-Aksak (Değişmeli Usûl) **Beste:** Kemani Sarkis Suciyan

Kaş la rı ka ra göz le ri e la Ner den gel di ba
şı ma bu be la Ya nak la rı tom bul ca Cil ve si bol ca
Her gü zel lik ten baş ka E ti ne de dol gun ca
Pek ho şu ma gi di yor şu ra la rı bu ra la rı
Bu ra la rı o ra la rı pek ho şu ma gi di yor gi di yor Adem KILIÇ

-1- -2-

<p>Kaşları Kara Gözleri Ela Nerden Geldi Başıma Bu Bela Yanakları Tombulca Cilvesi Bolca Her Güzellikten Başka Etine de Dolgunca</p>	<p>Fıkr Fıkr Fıkr da Gönlüme Daldı Sevdasız Başımı Dertlere Saldı Her Tarafı Tombulca Şeftalisi Suluca Gel Atalım Güzelim Birer Tane Omurca</p>
--	---

Nakarat Nakarat

<p>Pek Hoşuma Gidiyor Şuraları Buraları Buraları Oraları Pek Hoşuma Gidiyor</p>	<p>Pek Hoşuma Gidiyor Şuraları Buraları Buraları Oraları Pek Hoşuma Gidiyor</p>
---	---

Turhan TAŞAN Arşivinden

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Popüler kültürün bir ürünü olarak ortaya çıkan kantolar, tuluat tiyatrolarının da katkısıyla daha büyük kitlelerin beğenisini kazanmıştır. Önceleri saray mensupları tarafından ilgiyle takip edilen bu tür daha sonraları İstanbul gecelerinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Birçok ünlü kantocunun

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

yer aldığı sahnelerde özellikle kadın kanto sanatçıları revaçtaydı. Kamelya, Eftelya, Virjin, Ameliya hanım vs. kadın kanto sanatçılarına örnek olarak verilebilir. Buradan da anlaşılacağı üzere kadınlar cinsel kimlikleriyle öne çıkmıştır. Çeşitli tiplerini başarıyla taklit edebilen kanto sanatçıların, o günlerde haberlere manşet olan konulara da sahnede mutlaka değinirlerdi. Bunu bir çeşit müzikli gazete, müzikli haber yayını olarak değerlendirmek mümkündür. Klasik Türk Müziği'nin önemli bestekârlarının da bu türe yönelik eserler bestelemiştir. Saadettin Kaynak, Refik Fersan, Kaptanzâde Ali Rıza Bey bu bestekârlardan bazılarıdır.

I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte tüm faaliyetlere ara verilmek zorunda kalınmış, Galata, Beyoğlu ve özellikle Direklerarası semti artık eski popülerliğini kaybetmiştir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise taş plak kayıtları popülerlik kazanmıştır. Bu doğrultuda ünlü kanto sanatçıları bu türde albümler yapmaya başlamıştır. 1980'li yıllarda ise Ramazan ayı etkinlikleri kapsamında düzenlenen eğlenceler içerisinde kendisine yer bulan kantolar, Nurhan Damcıoğlu ve Seyfi Dursunoğlu gibi isimler sayesinde eski popülerliğini yeniden yakalayabilmiştir. Fakat, günümüzde ise kantolar, unutulmuşlar arasındaki yerini almıştır.

Hampartzum Limonciyan, Nikoğos Melkonyan, Karnik Garmiryan, Kemani Sebuş Suciyan, Levon Hancıyan, Bimen Dergazaryan, Gomidas Vartabated gibi ünlü Ermeni asıllı bestekârlar, Klasik Türk müziğine önemli katkılar sunmuştur. Özellikle Karnik Garmiryan ve Kemani Sebuş'un, kanto icrasına yönelik birçok beste yaptıkları tespit edilmiştir.

Bu bakımdan Türk Müziği viyolonsel eğitiminde kantoların, teknik düzeyli eserlere geçilmeden evvel, öğrencinin makama ve usûle alıştırılması maksadıyla öğretilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Sağ el tekniklerinden Detache ve Legato tekniğinin sıklıkla kullanıldığı eserlerde, Sol tekniklerinden ise özellikle Glissando ve Pozisyon Kullanımlarına sıklıkla başvurulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tespiti sağlanmış diğer kanto eserlerinin de ezgi yapıları incelenerek viyolonsel öğretiminde sağ ve sol el teknikleri geliştirilerek kullanılabilir. Bunun yanı sıra transpoze çalışmalarına ilişkin örnek oluşturması bakımından bu tarz çalışmalara daha sık yer verilmelidir. Ermeni asıllı bestekârlara yönelik çalışmalar teşvik edilmeli ve kanto bestelerinin diğer Türk müziği çalgılarında da kullanımı sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

- Akarsu, S. (2017). "Türkiye'de Günümüz Müzik Kültürü Üzerine Bir İnceleme." Journal of Social and Humanities Sciences Research Dergisi 4/5, s. 883-890.
- Akın, B. (2018). "Kültürel Bellek ve Müzik." Eurasian Journal of Music and Dance Dergisi Sayı: 13, s. 101-117.
- Ayangil, R. (2018). *Kanto*. Editör: Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Başer, F. A. (2014). "Mevlevîhâne, Hamparsum, Kilise ve Neyzenlere Dair." Yeni Türkiye Ansiklopedisi Ermeni Meselesi Özel Sayısı, Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi Yayınları.
- Belge, M. (1980). "Kantolar." Milliyet Sanat Dergisi Sayı: 6, s. 19-21.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. Özbilen, B. (2005). "Osmanlı-Türk Müsîkisinde Kadının Değişen Müzikal Kimliği: Kantolar ve Kantocular." İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikte Temsil & Müzikte Temsil Uluslararası Kongresi Tam Metin Bildiri (İstanbul, 6-8 Ekim).
- Bilal M. & Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer. -Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası-* İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Bora, E. (2010). *Klasik Osmanlı Müziğinde Ermeni Bestekârlar*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları.
- Çapanoğlu, S. (1951). *Bimen Şen*. Resimli Radyo Dünyası Dergisi, Sayı: 40.
- Demirci, A. (2014). *Coğrafya Araştırma Yöntemleri*. Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği Yayınları.
- Ege, G. (2019). "Kültürel Miras Olarak Geleneksel Müzik Kültürlerinin Anlaşılması ve Koruması, - Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Kore Müziği." Eurasian Journal of Music and Dance Dergisi Sayı: 14, s. 101-117.
- Garmiryan, A. (2004). *Bestekâr Karnik Garmiryan -Hayatı ve Eserleri-*. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi / Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*. İstanbul: Sabah Kitapları.
- İlgar, K. (2014). XIX. Yüzyıl Osmanlı- Türk Müziği Ekseninde Bestekâr Kemani Tatyos Efendi'nin Müzikal Kimliği Üzerine Bir İnceleme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kerovpian, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları.
- Kılıç, A. (2020). Lisans Düzeyi Türk Müziği Viyolonsel Eğitimi Programlarının Değerlendirilmesi Sonucu Elde Edilen Bulgulara Yönelik Eğitimci Görüşleri Üzerine Bir Araştırma (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi) Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Kurt, S. (2019). Geleneksel Ermeni Müziğinde Kanun Kullanımı ve Türkiye'deki Kanun Kullanımıyla Karşılaştırılması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Mora, N. (2008). "Medya ve Kültürel Kimlik." Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi 5/1, s. 1-14.

Nacakçı, Z. (2021). *İnsan-Kültür-Müzik (Varoluştan Müzik Kültürüne)*. Editörler: Alaattin Canbay ve Zeki Nacakçı. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Oker, A. F. (2017). *Mûsikîmize Renk Katanlar (Ermeni Bestekârlar)*. İstanbul: MC² Yayınevi.

Özcan, N. (2011). *Tatyos Efendi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İslâm Ansiklopedisi, 40 Cilt, s.173-174. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tatyos-efendi> (Erişim Tarihi: 09.01.2022).

Özinal Ö., Güzin Ş. (2020). Türk Tiyatrosunda Kantocu Kadınlar, Tiyatroda Kantonun Yeri, Önemi ve Günümüzde Yok Olan Kanto. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

Özlem, D. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*. I. Cilt, Ankara: Orient Yayınları.

Salgar, F. (2005). *50 Türk Müziği Bestekâri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sevengil, R. A. (1993). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Suciyan, T. (2012). *Kemâni Sarkis Efendi (Suciyan) -Hayatı ve Eserleri-*. İstanbul: Aras Yayıncılık.

Şen Tuncel, Ö. (2018). *Kantonun Tanımı ve Dönüşümü*. Editör: Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ünlü, C. (1998). *Direklerarası 'ndan Pera'ya / Geçmişten Günümüze Türk Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ünlü, C. (1998). *Kantolar/1905-1945*. İstanbul: Kalan Müzik Arşiv Serisi.

Çatışma Beyanı: Bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişki ve dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek ve Teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Etik Kurul Kararı: Bu araştırma, Etik Kurul Kararı gerektiren makaleler arasında yer almamaktadır.