

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi

Tanbûrî, Composer Zeki Mehmed Ağa and Analysis of Hisârbûselik Saz Semâisi registered as Zeki Mehmed Ağa

İsmail Yörükçüoğlu 

Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Türkiye, e-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com

Öz

Bu çalışmada, bestekâr, tanbûrî Zeki Mehmed Ağa'nın hayatı ve Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olduğu tespit edilen Hisârbûselik Saz Semâisi incelenmektedir. Çalışmada öncelikle kaynak taraması yapılmıştır. Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri tasnif edilmiş, tablo halinde verilmiştir. Tasnif sonucunda, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı tespit edilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hisârbûselik Saz Semâisi Hamparsum notalama sistemiyle yazılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan nüsha günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmiştir. Günümüze ulaşan eser notaları üzerinde yapılan taramada bu eserin Zeki Mehmed Ağa'nın oğlu Tanbûrî Osman Bey adına kayıtlı olduğu görülmektedir. Çalışmada eserin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırılarak incelenmiştir. Karşılaştırma, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı nüshası, Cüneyd Kosal Nüshası ve TRT repertuarında yer alan notasıyla birlikte ulaşılabilen üç nüsha üzerinden yürütülmüştür. İnceleme yapılmadan önce Hamparsum notalama sistemi tanıtılmıştır. Ulaşılabilen nüshalar, oluşturulan şablon üzerinde makam, nağme, geçki, perde ve tartım bakımından farklılıkların var olup olmadığı bakımından incelenmiştir. Nüshâlar arasında makam, nağme, geçki, perde ve tartım açısından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisindeki eserin Zeki Mehmed Ağa'ya ait olduğu ile ilgili yeterli kanıt bulunmadığı, ancak bu kaydın dikkat çekici olduğu, eserin sonradan oğlu Osman Bey tarafından babasına ithâfen bestelenmiş olabileceği sonucuna varılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu Hamparsum defterde yer alan nüsha ve Cüneyd Kosal arşivinde yer alan nüshanın çevirisinin notası da çalışmanın ekinde verilerek günümüz araştırmacılarının ve icracılarının hizmetine sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Türk Müziği, Zeki Mehmed Ağa, Muallim İsmail Hakkı Bey, Hisârbûselik, Hamparsum.

Citation/Atf: YÖRÜKÇÜOĞLU, İ., (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal of Arts*. 5(3): 151-175, DOI: 10.31566/arts.5.3.03

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
İsmail Yörükçüoğlu
E-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

In this study, the life of composer, tanbûrî Zeki Mehmed Ağa and the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey, the Hisârbûselik Saz Semâi, whose composer was determined to be registered as Zeki Mehmed Ağa in the book no 269. In the study, first of all, a literature review was made. Zeki Mehmed Ağa's works that have survived to the present day are given in the form of tables that have been classified. As a result of the classification, it has been determined that Hisârbûselik Saz Semâisi, which is included in the book no. 269 of the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey, is not among the Works of Zeki Mehmed Ağa that survived to the present day. Hisârbûselik Saz Semâisi, whose composer is registered as Zeki Mehmed Ağa in the book no 269 of Muallim İsmail Hakkı Bey Collection, is written with the hamparsum notation system. The copy in Muallim İsmail Hakkı Bey Collection was translated into the Arel-Ezgi-Uzdilek system used today and analyzed. It is seen that this work is registered in the name of Tanbûrî Osman Bey, the son of Zeki Mehmed Ağa, in the scanning of the work notes that have survived to the present day. In the study, the accessible copies of the work were compared and examined. The comparison was carried out on the three copies accessible together with the Muallim İsmail Hakkı Bey Collection copy, the Cüneyd Kosal Copy and the notation in the TRT repertoire. Before the examination, the Hamparsum notation system was introduced. The accessible copies were examined in terms of whether there were differences in terms of tone, tune, transition, pitch and weighing on the created template. It has been determined that there are differences between the copies in terms of tone, tune, transition, pitch and weighing. It has been concluded that there is not enough evidence that the work in the book no. 269 of Muallim İsmâil Hakkı Bey Collection belongs to Zeki Mehmed Ağa, but that this record is remarkable, and that the piece may have been composed later by his son Osman Bey in honor of his father. Muallim İsmâil Hakkı Bey Collection The copy in the hamparsum notebook no. 269 and the translation note of the copy in the archive of Cüneyd Kosal are given in the appendix of the study and presented to the use of today's researchers and performers.

Keywords: Turkish Music, Zeki Mehmed Ağa, Muallim İsmail Hakkı Bey, Hisârbûselik, Hamparsum.

1. GİRİŞ

Türk Mûsikîsi tarihi için 18. ve 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler önemli bir yere sahiptir. Her bakımdan mûsikînin zirveyi yakaladığı, modernleşme hareketlerinin sürdüğü bu yıllarda önemli pek çok bestekâr, nazariyatçı ve icracı yetişmiştir. Bu durumun oluşumunda, devrin yöneticileri olan Sultan III. Selim ve II. Mahmud'un bizzat sanatkâr olması, sanatı ve sanatkârı himâye etmesi önemli bir pay sahibidir.

III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yılları Osmanlı tarihinde modernleşme hareketleri sancılarının yaşandığı, milliyetçilik hareketlerinin ortaya çıktığı, teknolojinin geliştiği zamanlardır. Ortaya çıkan pek çok gelişme Osmanlı Devleti'ne doğrudan etki etmiş, yapılmaya çalışılan pek çok reform ve yürürlüğe konulmaya çalışılan kararlar sert muhalefetle karşı karşıya kalmıştır. Tüm bunlarla devlette ve toplumda önemli değişimler ortaya çıkmıştır (Benlioğlu, 2017: 93).

18. yüzyıl, Osmanlı toplum hayatında mûsikînin geliştiği bir dönemdir. Türk Müziği'nin pek çok üstad bestecisi bu dönemde yaşamış ve bu dönemde toplumda mûsikî ile ilgilenen insanların sayısında büyük artışlar yaşanmıştır (Aksoy, 2003: 87). III. Selim dönemi birçok mûsikî eserinin kaleme alındığı, Lale Devri'nin getirdiği yüksek sanat kriterlerinin ve sarayın önemli bir eğitim kurumu olan, Enderûn'un ön plana çıktığı dönemin, devamı niteliğindedir. Lale Devri müzisyenlerinin yetiştirdiği öğrenciler, bu dönemde III. Selim'in teşviki ve himâyesiyle yeni bir ekolün ortaya çıkmasını sağlamışlardır (Sefer, 2012: 24). Abdülhalim Ağa, Abdürrahim Dede Efendi, Seyyid Ahmed Ağa, Dilhayat Kalfa, Ali Nutkî Dede, Nâsır Abdülbâki Dede, Hammâmîzâde İsmail Dede, Oskıyan, Tanbûrî Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa bu dönemin önemli müzisyenlerinden yalnızca bazılarıdır.

Bu dönemde pek çok yeni makam terkîb edilmiş, klasik formda eserler bestelenmiş, çeşitli nazariyat eserleri kaleme alınmış, yeni notalama sis-

temleri geliştirilmiş, sanatkârlar taltif ve himâye edilmiştir. Bilhassa Hamparsum Limonciyan tarafından icâd edilerek ortaya konulan Hamparsum notalama sistemi günümüzden yüzyıl öncesine kadar büyük bir rağbet ve ilgi görmüş, pek çok eserin kayıt altına alınmasında önemli rol oynamıştır. Abdülbâki Nâsır Dede tarafından bu dönemde kaleme alınan, makamları ve terkipleri içerisinde barındıran “Tedkik ü Tahkik” adlı nazariyat eseri ise günümüzde dahi önemli bir kaynak olma niteliği taşımaktadır.

Geleneksel değerlerine sahip çıkan Sultan III. Selim, yüzünü batı medeniyetinden de geri çevirmemiş, her iki medeniyete de ilgi duymuştur. Devletin batılılaşmasında önemli etkileri olan III. Selim, Avrupa’daki gelişmeleri yakından takip etmiştir. Sanat alanındaki gelişmeler de bu kapsamdadır. Bu sebeple Sultan III. Selim’in, sarayın Batı Müziği’ne olan ilgisini çekmede öncü rol oynadığı düşünülmektedir (Alimdar, 2016: 6).

Türk Müziği bestekârlığı açısından bakıldığında, Osmanlı padişahları arasında Sultan III. Selim’den sonra akla ilk gelen amcazadesi Sultan II. Mahmud’tur. Sultan III. Selim’in vefatından sonra otuzuncu Osmanlı padişahı olarak tahta çıkan Sultan II Mahmud, siyasi ve idari pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Tüm bu güçlüklerle rağmen Sultan III. Selim’den sonra saltanat yıllarında Türk Müziği’nin himâye ve idâme edilmesinde pek çok yararlılıklar göstermiştir (Yenigün, 1957: 6, 7). İyi bir hânende olmasının yanı sıra amcazadesi Sultan III. Selim gibi iyi bir ney ve tanbûr icracısı olarak tanınmaktadır. Tanbûr ve ney sazlarını da yine Sultan III. Selim’den meşk ederek öğrenmiştir. Sultan II. Mahmud, Türk Müziği’nin son büyük hâmesi sayılmakla birlikte, Batı Müziği’nin tanınmasına ve yaygınlaşmasına da zemin hazırlamıştır (Öztuna, 2006: 6). Mızıkayı Hümâyûn’un kurulmasını sağlayarak sarayda Batı Müziği’nin ilgi görmesini sağlamış ve öncülük etmiştir (Alimdar, 2016: 9).

Modernleşme hareketlerinin etkilerinin hızla devam ettiği bu dönemde devlet bir yandan Batı Müziği’ne destek verip vitrinine bu müziği yerleştirmeye devam ederken, Sultan II Mahmud Sa-

rayı’nda Türk Müziği fasılları dinlemiştir. Türk Müziği üstatlarına saygı göstererek sarayında yer vermeyi bilmiş bir padişah olarak dikkati çekmektedir. Böyle bir dönemde Sultan II. Mahmud Türk Müziği’ni himâye eden hükümdar kimliğini korumuştur (Benlioğlu, 2017: 93).

Batı Müziği etkisinin sarayda giderek arttığı ancak Türk Müziği’nin de devrin yöneticileri tarafından korunmaya çalışıldığı bu süreç içerisinde pek çok önemli müzisyen yetişmiştir. Zeki Mehmed Ağa’da bu dönemde yetişen önemli bestekâr ve icracılarımızdandır. Zeki Mehmed Ağa, devrin önemli iki padişahı, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud dönemlerinde yaşamış önemli saray müzisyenlerindedir.

Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada Zeki Mehmed Ağa’nın hayatı, eserleri genel olarak ele alınarak tasnif edilmiştir. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan eser de bu çalışma içerisinde incelenerek, ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılmış, eserin Tanbûrî Zeki Mehmed Ağa’ya ait olup olamayacağı ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türk Müziği tarihi içerisinde, yaşadığı dönem itibarıyla Zeki Mehmed Ağa önemli bir yere sahiptir. Bestekârlık faaliyetlerinin önem kazandığı ve yüksek sanatlı ürünlerin ortaya çıktığı bu dönemde Zeki Mehmed Ağa’da bu sahada yerini almıştır. Eserleri günümüzde halen, çeşitli konser dinleti ve benzeri faaliyetlerde sevilerek icra edilmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi de bu açıdan dikkat çekicidir. Bu sebeple araştırmaya konu olan problem cümlesi “Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi ile günümüzde icra edilen Bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlı aynı saz semâisi arasında nasıl bir ilişki vardır?” olarak belirlenmiştir.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmayla;

- 1- Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem içerisinde hayatının incelenmesi ve eserlerinin tasnif edilmesi,
- 2- TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hamparsum notalama sistemiyle yazılmış olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmesi ve ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılması,
- 3- TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter içerisinde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan eserin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrisinin, günümüz araştırmacılarının ve icracılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

1.3. Çalışmanın Önemi

Çalışma, Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem içerisinde hayatının ele alınarak değerlendirilmesi, eserlerinin güncel olarak tasnif edilmesi ayrıca TRT Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde yer alan ve bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı nüshanın ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Çalışma, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yapılacak olan çeviriyle eserin günümüzde var olan nüshalarıyla karşılaştırılarak incelenmesi ve eserin meşk yolunda ne gibi değişikliklere uğradığının ortaya çıkarılması bakımından da önem ifade etmektedir. Çalışmayla birlikte eserin çevirisinin günümüz repertuvarına kazandırılarak araştırmacıların ve icracıların hizmetine sunulması ve alana katkı sağlaması da önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Araştırma esas itibarıyla betimsel araştırma niteliği taşımaktadır. Çalışmada Zeki Mehmed Ağa'nın yaşadığı dönem itibarıyla hayatının incelenmesi, ortaya koyduğu eserlerin tasnif edilmesi ve TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi amacıyla nicel araştırma yöntemlerinden biri olan Tarama Araştırması yapılmıştır.

Tarama (survey) araştırması, bir grubun belirli özelliklerini belirleyebilmek amacıyla verilerin toplanıp bir araya getirilmesini amaçlayan çalışmalar olarak tanımlanmaktadır (Büyüköztürk ve diğ., 2014: 14).

Çalışmada kullanılacak yazılı kaynaklara ulaşabilmek amacıyla doküman inceleme ve belgesel tarama teknikleri kullanılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedef olgu veya olgularla ilgili bilgi içeren yazılı kaynak ve materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimsek, 2003: 140). Belgesel tarama ise var olan kayıtları ve belgelerin incelenmesi sonucunda gerekli verilerin toplanması olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2012: 183).

TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde yer alan ve bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin makam, nağme ve perde unsurları bakımından incelenmesi, ulaşılabilen nüshaları ile karşılaştırılması, nüshalar arasındaki farklılıkların var olup olmadığı yönünden incelenmesi için içerik analizi yapılmıştır.

Çalışma, eserin ulaşılabilen üç nüshası üzerinden yürütülmüştür. Notaların üzerinde veya yer aldıkları defterlerde nüshaların müellifleri ile ilgili bilgi bulunmamaktadır. Nüshaların yer aldığı külliyyat veya arşiv bilgileri ise bilinmektedir. Nüshalar Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, Cüneyd Kosal Arşivi ve TRT Repertuvarı'nda yer almaktadır. Cüneyd Kosal nüshasına İSAM Kütüphanesi Cüneyd Kosal Arşivi üzerinden ulaşılmıştır.

Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer alan nüshanın arşiv kayıt numarası "D-14/73-s. 75"dir (İSAM, 01.05.2022). TRT nüshası ise "SE-1177" numarasıyla repertuvarında kayıtlıdır (Ergen, Notam 1.0).

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan nüsha Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlıdır. Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer alan nüshada ise Segâh perdelerinin, doğal perde kabul edilerek işaretsiz olarak yazıldığı görülmektedir. Bûselik perdeleri ise bir komalık diyez işaretleri ile gösterilmiştir. Cüneyd Kosal Arşivi'nde nüsha üzerinde eserin bestekârı Tan-

bûrî Osman Bey olarak kayıtlıdır. TRT repertuarında yer alan nüsha ise günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle yazılıdır. TRT repertuarında yer alan nüsha üzerinde eserin bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlıdır.

Veriler analiz edilip yorumlanmadan önce TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan Hamparsum notalama sistemiyle yazılı olan nüsha ve Cüneyd Kosal nüshası Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek yeniden yazılmıştır.

Ayrıca nüshaları karşılaştırılabilmek amacıyla oluşturulan şablon üzerinde de eserler alt alta yazılmıştır. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği şöyledir:

Şekil 1. Karşılaştırma Şablonu.

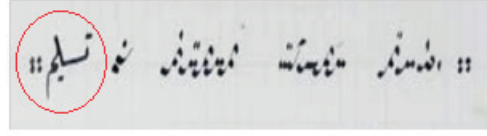


Karşılaştırma yapılırken nüshaların dâhil oldukları külliyyat veya arşivi belirtmek amacıyla satırların başında Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu nüshası için "MIHB", Cüneyd Kosal Arşivi nüshası için "CK", TRT repertuarı arşivinde yer alan nüsha için "TRT" kısaltması kullanılmıştır. Çalışmada nüshalar ve çeviriler üzerinde dikkati çeken ve incelenen kısımlar yuvarlak veya kare içine alınarak gösterilmiştir.

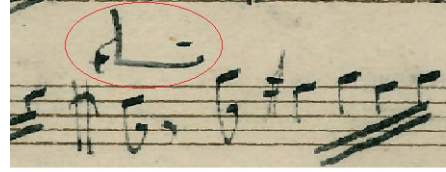
TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan nüshanın Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş hâli Ek 1 başlığı altında verilmiştir. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan esere ait nüsha ise Ek 2 başlığı altında verilmiştir. Cüneyd Kosal nüshasının Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yeniden yazılmış hâli Ek 3, nüsha örneği Ek 4 başlığı altında verilmiştir. TRT repertuarı arşivinde yer alan nüshaya ait bir sayfa örneği de Ek 5'te verilmiştir.

Çeviri yapılırken nüshalarda "mülâzime" yerine "teslim" kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu duruma ilişkin görseller şöyledir:

Şekil 2. Muallim İsmâil Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606 Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



Şekil 3. Cüneyd Kosal Arşivi Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



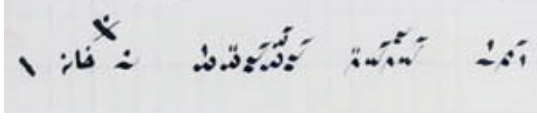
Şekil 4. TRT Repertuarı Hisârbûselik Saz Semâisi nüshada "teslim" yazılı olan kısım.



Peşrev, saz semâisi, gibi saz eserlerinde her hâneneden sonra tekrâr eden, aynı nağme cümlelerinden bestelenmiş kısım mülâzime olarak adlandırılmaktadır. Bu tanım, eş anlamlı gibi kullanılan "teslim" kelimesinden farklı bir anlam sahiptir (Öztuna, 2006: 84). Bir saz eserinde hâne ile mülâzimeyi bağlayan nağmelere teslim adı verilmektedir. Bu nağmeler her hânedede tekrâr edilmekle birlikte mülâzimeye dahil edilmemekte mülâzime ile hâneyi birbirine bağlamaktadır (Öztuna, 2006: 390). Zaman içerisinde teslim ve mülâzime kelimelerinin eş anlamlı olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu sebeple çalışmada çeviri esnasında bu bölümlerin "mülâzime" olarak yazılmasının daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Muallim İsmail Hakkı Bey nüshasında eserin 4'lük mertebe ile yazılı olduğu görülmektedir. Eserin karşılaştırma şablonu üzerinde yapılacak olan incelemesini kolaylaştırmak ve günümüz icracılarının rahat bir şekilde icrasına imkân sağlamak amacıyla çeviri esnasında eser 8'lik mertebeye çevrilmiştir.

Şekil 5. Nüshada mertebe.



Şekil 6. Çeviride mertebe.



3. ZEKİ MEHMED AĞA'NIN HAYATI VE ESERLERİ

Zeki Mehmed Ağa, tanbûrî ve bestekâr Numân Ağa'nın oğludur. Numan Ağa'nın altı çocuğundan beşincisi olarak 1776 yılında İstanbul'da doğdu. Küçük yaşta babasından tanbûr çalmayı ve mûsikîyi öğrendi. Sultan III. Selîm döneminde babasının da hoca olarak ders verdiği Enderûn'a Çavuş Mülâzımı olarak alındı (Özalp, 2000: 525). Babasının çabasıyla Enderûn'a giren Zeki Mehmed Ağa, sazında gösterdiği ilerleme ve başarısıyla kısa sürede ünlü saray tanbûrîleri arasında yerini aldı. II. Mahmûd döneminde de padişah musâhiblerinden oldu (Akyol, 2014: 27).

Bestekâr ve Tanbûrî Zeki Mehmed "Ağa" unvanı ile anılmaktadır. Asırlar boyunca Osmanlı Devleti teşkilatı içerisinde "Ağa" önemli mevki göstergesi unvanı olarak kullanılmıştır. Askeri teşkilat içindeki yeniçeri komutanları da "Ağa" unvanıyla anılmıştır. Sarayda da padişahlara yakın bulunan şahsiyetler de genellikle bu unvan ile anılmaktadır (Süreşan, 1967: 4). Zeki Mehmed Ağa'da padişaha olan yakınlığı, musahipliği, saray müzisyeni olması ve üstün müzik kabiliyeti sayesinde bu unvan ile anılmaktadır. Zeki Mehmed Ağa'nın saraydaki yerine, önemine ve icracılığına ilişkin o döneme ait bazı kayıtlar günümüze ulaşmıştır.

Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'de, Hicri 1227-Milâdi 1812 olayları arasında, 1 Şâban 1227 – 10 Ağustos 1812'de, Hünkâr İskeleyi'ne saltanat binışı düzenlenmesi ve atış talimlerinden sonra yapılan mûsikî dinletisi esnasında Zeki Mehmed Ağa'nın adına rast gelinmektedir. Gürcüzâde Musâhib Hâfız Efendi'yle Tanbûrî Zeki Ağa'nın Hicâz makamından başlayarak ve pek çok makama geçerek taksim ettiği, tekrar Hicâz makamına gelerek karar ettiği ve aynı makamdan "Bülbül

gibi feryâd ü figânım seherîdir" güfteli eseri icra ettikleri aktarılmaktadır. İcradan sonra taksim edenlerin ihsan almaya layık buldukları da belirtilmektedir. (İlyas, 2016: 14). Zeki Mehmed Ağa'nın mûsikîdeki kabiliyeti, icrasındaki üstünlüğü, devrin yöneticileri tarafından gördüğü takdir ve ilgi bu kayıttan açıkça anlaşılmaktadır. Eser icra edilmeden önce yapılan taksim esnasında pek çok makam ve geçki yapıldığına dair bilgi verilmesi de Zeki Mehmed Ağa'nın icradaki maharetini anlamlandırmak açısından fikir vericidir.

Zeki Mehmed Ağa'nın 1820 yılının sonunda Midilli adasına sürgün edildiği, bir yıl kadar sürgün hayatı yaşadktan sonra geri çağrılarak musahiplik unvanının da geri verildiği aktarılmaktadır (Öztuna, 2006: 521). Zeki Mehmed Ağa'nın padişah tarafından sürgün edilmesi ve sürgünden geri çağrılarak cezasının af edilmesi ve musahiplik unvanının geri verilmesi Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'de şöyle anlatılmaktadır:

"Nefy-i Musâhib-i Tanbûrî Zeki Ağa be-cezîre-i Midilli. Musâhib-i şehriyârî Tanbûrî Zeki Ağa, galiba harem-i muhteremi tarafından iştikâ olunmakla, belâ-yı celâ-yı vatana mübtelâ ve kışta kıyamette deryâ korkusu çekerek Midilli adasına gitmesi büyük ibtilâ oldu." (İlyas, 2016: 227).

Kayıttan, eşinin şikâyeti üzerine Zeki Mehmed Ağa'nın kış aylarında zor şartlar altında sürgün edildiği anlaşılmaktadır. Sürgün hayatı devam ederken padişahın kendisini affetmesi, sürgün cezasının kaldırılarak musahiplik unvanının geri verilmesine ilişkin kayıt ise şöyledir:

"Mesrûriyet-i Hayalî Saîd Efendi ve Tanburî Zeki Ağa be-unvân-ı tekerrür-i musâhib-i şehriyârî. Şevketlü, mehâbetlü ve amme-i âleme merhametlü velî-nimet efendimiz hazretlerini dâimâ eğlendiren Musâhib Hayalî Saîd Efendi ile sâzende musâhiblerden Tanbur-ı kanburu meşhûr olan Musâhib Zeki Ağa, muktezâ-yı incizab-ı âb u dâne, akdemce bir bahâne ile belâ-yı celâ-yı vatana ibtilâ ve bir seneden ziyâde bu keyfiyete mübtelâ olmuşlardı. Bu defa afv u itlâkları tebşîr ve İslambol'a vusûllerinden sonra me'mûlleri üzere mazhar-ı âtîfet-i âlem-şumul oldukları zeyl-i Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye'ye tahrîr ve tastîr olundu." (İlyas, 2016: 315).

Bu kayıttan da Zeki Mehmed Ağa'nın daha evvel bir sebep ile yerinden yurdundan sürgün edildiği sürgün hâlinin bir seneden fazla sürdüğü, padişahın cezasını affetmesiyle birlikte musâhib unvanının geri verilerek saraya çağırıldığı anlaşılmaktadır.

Zeki Mehmed Ağa'nın Tanbûrî İsak'ın yetiştirdiği öğrencilerden olmakla birlikte, icra tarzının babasından ve Tanbûrî İsak'tan farklı olduğu ayrıca dönemin diğer tanbûrîleri tarafından da icra tarzının benimsendiği aktarılmaktadır (Akyol, 2014: 27; Uzunçarşılı, 1977: 105). Suphi Ezgi, Zeki Mehmed Ağa'nın kimseyle görüşüp ve kimseye bir şey öğretmeyen, hatta oğlu Osman Bey'in bile kendisinden istifade edemediği bir sanatkâr olduğunu, Halim Efendi'den nakletmektedir (Ergun, 1943: 504). 8 yıl has odada görev yaptıktan sonra bir süre Rumeli Eyaleti defterdarlığı yaptı aktarılmaktadır. I. Abdülmecit dönemini de gören Zeki Mehmed Ağa, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile birlikte hacca gitti. Dede Efendi ile birlikte aynı günlerde, 1846 yılı Kasım ayında,

aynı salgın hastalıktan, kolera sebebiyle vefat etti (Öztuna, 2006: 521).

Sultan III. Selim döneminde saraya giren ve II. Mahmud döneminde musahibliğe kadar yükselen Zeki Mehmed Ağa'nın, dönemin önemli tanbûrîlerinden olduğu anlaşılmaktadır. Hayatının bir dönemini zorluk içerisinde sürgünde geçirdiği anlaşılan Zeki Mehmed Ağa'nın tekrar görevine dönmesinden ve saraydaki unvanının geri iade edilmesinden de saray tarafından da önem verilen bir sanatkâr olduğu açıktır. Ayrıca dönemin bir diğer önemli tanbûr icracısı olan Tanbûrî İsak'tan ve babası Numan Ağa'dan faydalandığı açıkça görülmektedir. Yaşadığı dönemde başka tanbûrîler tarafından da icra üslubunun benimsenmesi döneminde tanbûr icrasında bir ekol sahibi olduğunun göstergesidir. Nakledilenlere bakıldığı zaman çevresindeki insanların kendisinden istifade edemediği ve farklı yapıda bir sanatkâr olduğu da dikkati çekmektedir.

Kaynaklarda adı geçen, Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserlerinin şöyledir:

Tablo 1. Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri.

	Makamı	Formu	Usûlü
1	Arazbarbüselik	Peşrev	Ağır Düyek
2	Acembüselik	Peşrev	Devr-i Kebîr
3	Ferahfezâ	Peşrev	Muhammes
4	Ferahnâk	Peşrev	Zencîr/ Darbeyn
5	Hisârbüselik	Peşrev	Hafîf
6	Irak	Peşrev	Devr-i Kebîr
7	Nevâ	Peşrev	Devr-i Kebîr
8	Mâhur	Peşrev	-
9	Şehnâzbüselik	Peşrev	Muhammes/Sakil
10	Zâvil	Peşrev	Hafîf
11	Ferahnâk	Saz Semâisi	Aksak Semâi
12	Irak	Saz Semâisi	Aksak Semâi
13	Nevâ	Saz Semâisi	Aksak Semâi
14	Zâvil	Saz Semâisi	Aksak Semâi
15	Şehnâzbüselik	Saz Semâisi	Aksak Semâi
16	Şevkefzâ	Şarkı	Ağır Aksak/Evfer
17	Eviç	Şarkı	Ağır Düyek
18	Hicâzkâr	Şarkı	Yürük Aksak/Aksak/Evfer
19	Muhayyer	Şarkı	-
20	Sabâbüselik	Şarkı	Yürük Aksak
21	Sûzinâk	Şarkı	Yürük Aksak

Kaynak: Beşiroğlu, 1993: 232; Ergen, Notam 1.0; Öztuna, 2006: 521-523.

Ferahfezâ ve Ferahnâk peşrevleri Hammâmizâde İsmail Dede Efendî'nin ve Arazbarbûselik peşrevi ise Sadullah Ağa'nın fasılları için bestelediği saz eserleridir (Beşiroğlu, 1993: 232).

Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserlerinin notaları tarandığı zaman Ferahnâk Peşrevi'nin bazı notalarda usûlünün Darbeyn, Şehnâzbûselik Peşrevi'nin usûlünün Sakil, Şevkefzâ Şarkı'nın Evfer, Hicâz-kâr Şarkı'nın Aksak ve Evfer gibi usûllerle de kayıtlı notalarının olduğu da görülmektedir (Ergen, Notam 1.0). Kaynak taraması sonucunda tabloda yer alan, kaynaklarda adı geçen, Mahûr Peşrevi ve Muhayyer Şarkı'nın günümüze ulaşan notalarına ve usûlleri hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.

4. BULGULARIN İNCELENMESİ VE YORUMLANMASI

Bu bölümde Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter tanıtılmış, Hamparsum notalama sistemine ve meşk sistemine dair bilgi verilmiştir. Hisârbûselik Saz Semâisi incelenerek ulaşılabilen nüshalarıyla karşılaştırılmıştır.

4.1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu Defter

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı günümüze titizlikle ulaştırılmış, Türk Müziği araştırmacılarının ilgisini çeken hazine niteliğinde geniş bir kaynaktır. Külliyyatın içerisinde tek diyez tek bemol, Hamparsum gibi çeşitli notalama sistemleriyle, farklı formlarda eserlerin yazılı olduğu defterler bulunmaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in 1927'de vefatından sonra arşivi ve kütüphanesi İstanbul Beykoz'da oturan torunu Bayan Güneş Yağlı'ya devrolmuştur. Cüneyt Orhon TRT Müdürü olduğu dönemde bu arşivi İsmail Baha Süreksan'a tespit ettirerek, koleksiyonu Ankara TRT Müzik Dairesi'ne kazandırmıştır (Uslu, 2008: 155).

Muallim İsmail Hakkı Bey'in varislerinden TRT tarafından alınarak, Müzik Dairesi Başkanlığı'nda uzun süre araştırmacıların kullanımına kapalı olarak titizlikle muhafaza edilen bu kıymetli arşiv 2013 senesinde, orijinaleri Başbakanlık Devlet Arşivleri'ne devredilerek TRT'nin internet sitesi aracılığıyla araştırmacıların hizmetine açılmıştır. Bir süre sonra yeniden, daha iyi hizmet vermek amacıyla kullanıma kapatıldığı görülmektedir. Bu külliyyatın yer aldığı web sitesi 2022 itibarıyla hâlen daha aktif değildir (TRT, 23.02.2022).

Çeşitli bestekârlara ait saz eserlerinin bulunduğu Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin tamamı Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı, 269 nolu defter saz eserlerinden meydana gelmektedir. Defterin müellifi bilinmemektedir. Defter Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından kaleme alınmış olabileceği gibi müellifinin farklı bir kimse olması da mümkün görülmektedir. Defterin son numaralı sayfası 632. sayfadır. Defterin ilk sayfalarında içerisindeki saz eserlerine ait bir fihrist bulunmaktadır. Defterin cilt, fihrist ve son sayfasına ait görseller şöyledir:

Şekil 7. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin ön kapağı.



Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı olan Hisârbûselik Saz Semâisi Defterin 606. ve 607. sayfalarında yer almaktadır. Yapılan tarama sonucunda incelemeye konu olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin Zeki Mehmed Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir. Eserin günümüzde icra edilen notalarında bestekârının Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlı olduğu görülmektedir.

Yılmaz Öztuna, eserin Zeki Mehmed Ağa'nın ölümünden sonra, oğlu Tanbûrî Osman Bey ta-

rafından bestelendiğini aktarmaktadır (Öztuna, 2006: 521).

Defterde tüm eserlerin başında ayrıntılı olarak künyelerinin verildiği görülmektedir. Sırasıyla bir sonraki eser de aynı bestekâra ait farklı formda bir eser ise "semaî keza keza" şeklinde ifade edilerek eserlerin üzerinde künyelerin yazıldığı görülmektedir. Ayrıca defterde sonradan tasnîf esnasında yazıldığı düşünülen Latince ibareler de bunu doğrular niteliktedir.

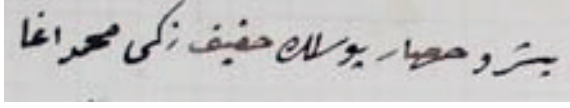
Şekil 8. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin fihristine ilişkin sayfa örneği.

507	حجاز دور کبر علی آغا	270	بوسلای فتح بفراد شخصی اول سلطان محمود
508	سماعی کزنا کزنا	280	سماعی کزنا کزنا
509	حجاز حریف فتح اسماعیلی	281	بوسلای حریف فتح حسیه آغا
510	سماعی کزنا کزنا	285	سماعی کزنا کزنا
511	حجاز قره پناه حریف آغا	287	بوسلای عثمیرانه قصیر اوغلو
512	سماعی کزنا کزنا	297	سماعی کزنا کزنا
513	حجاز قره پناه بکلی طور دیگر	298	بوسلای عثمیرانه تلخ فاضله احمد آغا
514	سماعی کزنا کزنا	300	سماعی کزنا کزنا
515	حجاز بوسلای حریف اسماعیل آغا	301	کوجک بوسلای عثمیرانه تقیل اساده
516	کزنا بوشرو	304	سماعی کزنا کزنا
517	سماعی کزنا کزنا	308	بوسلای عثمیرانه دور کبر نالیه عثمانه دده
518	حجاز حریف حریف حریف	309	سماعی کزنا کزنا
519	سماعی کزنا کزنا	311	حجاز حریف فتح حریف
520	حجاز حریف حریف حریف	312	سماعی کزنا کزنا
521	حجاز حریف حریف حریف	313	حجاز حریف حریف حریف
522	حجاز حریف حریف حریف	314	کزنا سماعی اسماعی
523	حجاز حریف حریف حریف	315	حجاز حریف حریف حریف
524	حجاز حریف حریف حریف	316	سماعی کزنا کزنا
525	حجاز حریف حریف حریف	317	حجاز حریف حریف حریف
526	حجاز حریف حریف حریف	318	حجاز حریف حریف حریف
527	حجاز حریف حریف حریف	319	حجاز حریف حریف حریف
528	حجاز حریف حریف حریف	320	حجاز حریف حریف حریف
529	حجاز حریف حریف حریف	321	حجاز حریف حریف حریف
530	حجاز حریف حریف حریف	322	حجاز حریف حریف حریف
531	حجاز حریف حریف حریف	323	حجاز حریف حریف حریف
532	حجاز حریف حریف حریف	324	حجاز حریف حریف حریف
533	حجاز حریف حریف حریف	325	حجاز حریف حریف حریف
534	حجاز حریف حریف حریف	326	حجاز حریف حریف حریف
535	حجاز حریف حریف حریف	327	حجاز حریف حریف حریف
536	حجاز حریف حریف حریف	328	حجاز حریف حریف حریف
537	حجاز حریف حریف حریف	329	حجاز حریف حریف حریف
538	حجاز حریف حریف حریف	330	حجاز حریف حریف حریف
539	حجاز حریف حریف حریف	331	حجاز حریف حریف حریف
540	حجاز حریف حریف حریف	332	حجاز حریف حریف حریف
541	حجاز حریف حریف حریف	333	حجاز حریف حریف حریف

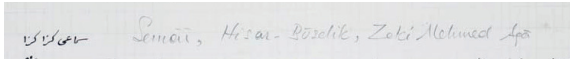
Şekil 9. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterin son numaralı sayfa örneği, sayfa 632.

334	حجاز حریف حریف حریف
335	حجاز حریف حریف حریف
336	حجاز حریف حریف حریف
337	حجاز حریف حریف حریف
338	حجاز حریف حریف حریف
339	حجاز حریف حریف حریف
340	حجاز حریف حریف حریف
341	حجاز حریف حریف حریف
342	حجاز حریف حریف حریف
343	حجاز حریف حریف حریف
344	حجاز حریف حریف حریف
345	حجاز حریف حریف حریف
346	حجاز حریف حریف حریف
347	حجاز حریف حریف حریف
348	حجاز حریف حریف حریف
349	حجاز حریف حریف حریف
350	حجاز حریف حریف حریف
351	حجاز حریف حریف حریف
352	حجاز حریف حریف حریف
353	حجاز حریف حریف حریف
354	حجاز حریف حریف حریف
355	حجاز حریف حریف حریف
356	حجاز حریف حریف حریف
357	حجاز حریف حریف حریف
358	حجاز حریف حریف حریف
359	حجاز حریف حریف حریف
360	حجاز حریف حریف حریف
361	حجاز حریف حریف حریف
362	حجاز حریف حریف حریف
363	حجاز حریف حریف حریف
364	حجاز حریف حریف حریف
365	حجاز حریف حریف حریف
366	حجاز حریف حریف حریف
367	حجاز حریف حریف حریف
368	حجاز حریف حریف حریف
369	حجاز حریف حریف حریف
370	حجاز حریف حریف حریف
371	حجاز حریف حریف حریف
372	حجاز حریف حریف حریف
373	حجاز حریف حریف حریف
374	حجاز حریف حریف حریف
375	حجاز حریف حریف حریف
376	حجاز حریف حریف حریف
377	حجاز حریف حریف حریف
378	حجاز حریف حریف حریف
379	حجاز حریف حریف حریف
380	حجاز حریف حریف حریف
381	حجاز حریف حریف حریف
382	حجاز حریف حریف حریف
383	حجاز حریف حریف حریف
384	حجاز حریف حریف حریف
385	حجاز حریف حریف حریف
386	حجاز حریف حریف حریف
387	حجاز حریف حریف حریف
388	حجاز حریف حریف حریف
389	حجاز حریف حریف حریف
390	حجاز حریف حریف حریف
391	حجاز حریف حریف حریف
392	حجاز حریف حریف حریف
393	حجاز حریف حریف حریف
394	حجاز حریف حریف حریف
395	حجاز حریف حریف حریف
396	حجاز حریف حریف حریف
397	حجاز حریف حریف حریف
398	حجاز حریف حریف حریف
399	حجاز حریف حریف حریف
400	حجاز حریف حریف حریف

Şekil 10. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 603 Hisârbüselik Peşrev künye örneği. “Peşrev Hisârbüselik Hafif Zeki Mehmed Ağa” ibâresi.



Şekil 11. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606, Hisârbüselik Saz Semâisi künyesi. Sonradan Latin harfleriyle tasnif esnasında yazıldığı düşünülen “Semaî, Hisâr-Büselik, Zeki Mehmed Ağa” ibâresi.



Şekil 12. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defter sayfa 606, Hisârbüselik Saz Semâisi künyesi. “semaî keza keza” ibâresinin yakın gösterimi.



4.2. Hamparsum Notalama Sistemi

Türk Müziği'nde kullanılan Hamparsum notalama sisteminden bahsetmeden önce uzun bir dönem Türk Müziği'nin aktarımını ve devamını sağlayan bir eğitim öğretim sistemi olan meşk'ten bahsetmek gerekmektedir. Türk Müziği'nin öğretiminde ve aktarımında uzun yıllar boyunca meşk adı verilen bir sistem kullanılmıştır. Bu sistemde talebe, hocasından öğrendiği eserleri hafızasında tutar ve öğrencilerine aktarırdı. Mûsikî eserlerinin gelecek kuşaklara aktarımı bu şekilde gerçekleştirilirdi.

Meşk kelimesi hat sanatında yazı örneği, yazı alıştırmaları anlamındadır. Meşk kelimesi zaman içerisinde Türk Mûsikîsi'nde de kullanılmaya başlamıştır. Meşk esnasında öğrenci müzik teorisini, bir çalgıyı, bir tekniği veya hocasının üslûbunu öğrenmenin yanında müzik repertuarını da hafızasına alırdı. Meşk edilen eserin usûl vuruşları olarak öğrenilmesi bu sistemin esaslarındandı. Çünkü eserleri kolay ezberlemenin, sonradan hatırlamanın en kolay yollarından ve önemli koşullarından biri de onları usûl vurarak meşk etmektir. Ayrıca sözlü eserler için hatırlatıcı araçlardan bir diğeri de güfte mecmualarıydı (Behar, 2012: 15-21). Taklit ve tekrar esaslarına dayanan meşk, hat sanatından farklı olarak, müzik

gelenğinde şifâhîdir (Poyraz 2021: 16).

Meşk öğretim sisteminde öğrenci, eseri hocasıyla birlikte öğrenmesi, üslûbunu hocasıyla birlikte geliştirmesi, usûlleri ayrıntılarına kadar öğrenip icrasına usûl ile eşlik ederek daha doğru bir icraya sahip olabilmesi bakımından sistemin birçok avantajına sahip olmaktadır. Meşk sistemi tüm bunlarla birlikte eserlerin unutulması aktarılamaması gibi dezavantajlara da sahipti. Eserlerin aktarım sürecinde değişikliğe uğraması da bu dezavantajlara örnektir. Zaman içerisinde meşk halkalarındaki kopmalar sebebiyle hafızalardaki pek çok eser günümüze ulaşamamıştır. Tarihsel süreç boyunca Ebced, Hamparsum gibi çeşitli notalama sistemlerinin geliştirilmesi ve icat edilmesi, bir takım kişiler tarafından eserlerin kayıt altına alınması, kısmen de olsa pek çok eserin günümüze ulaşmasında rol oynamıştır. Türk Mûsikîsi gibi geleneksel temelli bir müziğin karşılaştığı büyük bir tehlike olan, eserlerin unutulması ve aktarılamaması bu notalama sistemleriyle kısmen de olsa önlenmiştir. Ayrıca eserlerin çeşitli notalama sistemleri ile kayıt altına alınıp günümüze ulaşması, ulaşan nüshalarda farklılıkların bulunması meşk öğretim sistemi içerisinde eserlerin farklı meşk kollarında ne denli değişikliğe uğradığını göstermektedir.

Hamparsum Limonciyan tarafından icad edilen Hamparsum notalama sistemi yakın zamana kadar eserlerin unutulmasını önlemek ve kaydedilmesini sağlamak amacıyla büyük rağbet görmüştür. Kolay bir yazılışa sahip olması, müziği kayıt altına alırken bir porte çizgisine ihtiyaç duyulmadan, büyük çapta eserlerin bile bir iki sayfada yazılabilmesine imkân vermesinin de bu rağbeti arttırdığı düşünülmektedir.

Hamparsum notalama sistemi Enderûn mensupları, mevlevî müzisyenler tarafından bile sıklıkla kullanılmıştır. Galata Mevlevîhânesi şeyhi, Atullâh Efendi, Mızıkayı Hümâyûn neyzenlerinden Yusuf Paşa, Salim Bey, Neyzen Aziz Dede, Neyzen Emin Dede, Mızıkayı Hümâyûn neyzenlerinden Baba Raşid Efendi gibi müzisyenler sıklıkla bu notalama sistemini eserleri kayıt altına almak için kullanmışlardır (Can, 1968: 4).

Türk Müziği tarihi içerisinde Hamparsum nota yazısının geniş bir müzik çevresince kullanılan ilk sistem oluşu da pek çok eserin günümüze ulaşmasını sağlaması bakımından değerli ve önemlidir. Sultan III. Selim'in hükümdarlığı döneminde gerçekleştirdiği yenilik hareketlerinin, müzik alanında bir yansıması olarak, mevcut eserleri korumak ve aktarılmasını sağlamak istemesi sebebiyle, bir notalama sistemi geliştirme isteği ve bu konuyu teşvik ettiği bilinmektedir. III. Selim'in bu isteğine cevap Hamparsum Limonciyan ve Nâsır Abdülbaki Dede'den gelmiştir (Karamahmutoğlu, 2020: 323, 324).

Ermeni asıllı bestekâr ve nota mucidi Hamparsum Limonciyan 1768 yılında Beyoğlu Çukur Sokak'taki evinde dünyaya geldi. İlk tahsilinin ardından terzi çıraklığı yapan ve Düzyan ailesi ile tanışan Hamparsum, devrin önemli mûsikî severlerinden olan bu aile tarafından himâye edilmiş ve mûsikî eğitimi almıştır (Sunat, 1998: 4). Düzyan ailesi himâyesinde yaşayarak, müzik bilgisini ilerletmiş ve dönemin önemli bestecileri ile de tanışma imkânı bulmuştur. Tanıştığı mevlî besteci ve müzisyenlerinin aracılığıyla bilgisini geliştirmek için dönemin konservatuvarları niteliği taşıyan mevlevîhânelere de devam etmeye başlamıştır (Karamahmutoğlu, 2014: 767). Mevlevîhâneye devam ettiği bu esnada Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile tanıştığı, müziği kayda almak için kullandığı işaretleri bu tanışma esnasında Dede efendiye anlattığı ve büyük

takdir gördüğü aktarılmaktadır (İnal, 1958: 188, 189). Hayatını Hasköy'de dersler vererek geçiren Hamparsum Limonciyan 1839 yılında 71 yaşında vefat etmiştir (Öztuna 2006: 329). Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile Hamparsum Limonciyan'ın tanışması ve kullandığı sistemi notalama sistemini anlatmasından yola çıkılarak, Dede Efendi'nin de bu sistemi uygun bulduğu, ilgisini çektiği ve dikkate aldığı anlaşılmaktadır.

Dr. Suphi Ezgi Hamparsum Limociyan'ın 1813-1815 yılları arasında kendi adıyla anılan notalama sistemini icâd etmiş olduğunu, bu bilgiyi de Beyoğlu Balıkpazarı Kilisesi papazlarından Arisdakes Hisarlıyan'ın yazdığı Ermeni Mûsikîsi adlı kitaptan öğrendiğini belirtmektedir (Ezgi, 1953: 530). Rahip Minas Pijışkyan tarafından yazılan 1815 tarihli bir el yazmasında da bu notalama sisteminin Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan tarafından yapılan bir çalışmanın bir ürünü olduğu, notalama sistemi ile ilgili çalışmanın 1808'de Hagop Çelebi'nin İstanbul'a dönmesiyle, III. Selim'in tahtta olmadığı dönemde hızlandırılarak, Andon Amira'nın isteği üzerine oluşturulan sistemin 1812'de yazıya döküldüğü aktarılmaktadır (Pijışkyan 1997: 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 89-92).

Hamparsum notalama sistemine ilişkin perde işaretleri ve süre değerlerinin gösterimi şöyledir:

Şekil 13. Hamparsum Sistemi'nde perde işaretleri

Kaynak: (Karamahmutoğlu 1999: 15).

Hamparsum notalama sisteminde perdelerin altına konulan işaretlerle oktavların, perdelerin üzerine konulan çizgilerle tizleşmenin kolayca ifade edilebildiği görülmektedir.

Şekil 14. Hamparsum Sistemi'nde süre işaretleri.



Kaynak: (Karamahmutoğlu 1999: 11).

Hamparsum Notalama sisteminde perdelerin üzerine konulan nokta, virgül gibi kolayca yazılabilecek birtakım işaretlerle süre değerlerinin kolayca ifade edilebildiği görülmektedir. Bu sistemde süre işaretlerinin eser içerisinde tek başına kullanılması ise es/sus değerlerini ifade etmektedir.

4.3. Hisârbûselik Saz Semâisi'nin İncelenmesi

Türk Mûsikîsi'nin geniş repertuarı içerisinde saz eseri formları önemli bir yere sahiptir. Saz eseri formlarından biri de saz semâileridir. Saz semâileri "hâne" ve "mülâzime" bölümlerinden oluşan genellikle her hâneden sonra mülâzime'nin icra edildiği bir yapıya sahiptirler.

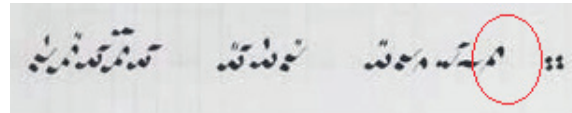
Saz semâileri, bir faslın sonunda icra edilen saz eserleridir. Aksak Semâi, Sengîn Semâi, Curcuna gibi usûller ile bestelenmektedirler. Üç veya dört hâneli olabildikleri gibi nadiren beş hâneli olarak bestelenmiş saz semâilerine de rastlamak mümkündür. Mülâzime bölümleri hânelerin içinde yer alabildiği gibi hânelerden ayrı bir bölüm olarak da görmek mümkündür. Mülâzimeleri veya hânelerinin birbirinden farklı usûllerle bestendiği saz semâisi örneklerine de rastlamak mümkündür. Saz semâisi formunda görülen farklı yapılar mevcuttur. Hane ve mülâzime bölümünün birbirinden ayrı olduğu, mülâzimenin hâneye ortasından veya sonundan bağlı olduğu, birinci hânenin aynı zamanda mülâzime bölümü olarak da icra edildiği yapılar bunlara örnek gösterilebilir (Ezgi, 1936: 37, 41, 47). Benzer şekilde bu yapılar örnek olarak, Anadolu'lu ve Rumeli'li sâzendelerin besteledikleri saz semâilerinin üç haneli ve mülâzimeli olduğu, Acem diyarından gelen sazendelerin besteledikleri saz semâileri-

nin yalnızca üç hâneli olup mülâzime bölümü olarak birinci hânelerinin icra edildiği, bazılarının da üç hâneden sonra ekli yapıda olduğu da Kantemiroğlu tarafından aktarılmaktadır (Tura, 2001: 185).

Bu tanımlara bakılarak Muallim İsmail Hakkı Bey nüshası ve ulaşılabilen diğer nüshalardaki Hisârbûselik Saz Semâisi'nin ilk üç hânesi Aksak Semâi, dördüncü hanesi Yürük Semâi usûlüyle ölçülen, hâne ve mülâzime bölümleri birbirinden ayrı, olarak bestelenmiş bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Nüshâda eserin birinci ve ikinci hânesinden sonra teslim/mülâzime bölümünün yeniden yazıldığı ancak üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra bu bölümün yazılı olmadığı görülmektedir. Nüshada üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra eserin trafiğini anlatmak için sadece "teslim" ibaresi yazılıdır. Bu sebeple ikinci hâneden sonraki teslim/mülâzime bölümü üçüncü ve dördüncü hânelerden sonra çeviriye aynı şekilde eklenmiştir. İlk iki hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümleri birbirinin aynısıdır. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümünün ikinci ölçüsündeki son notun Rast perdesi işaretiyle yazıldığı görülmektedir. Bu perde çeviride aynı şekilde yazılmıştır.

Şekil 15. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümündeki Rast perdesi.



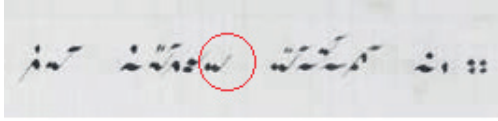
İkinci hâneden sonra gelen teslim/mülâzime bölümünün son ölçüsünde Bûselik perdesinden önce yazılı olan Segâh perdesinin sehven yanlış yazıldığı düşünülmektedir. Eserin bu bölümde Segâh perdesinden hemen sonra Bûselik perdesiyle icra edilmesi mümkün görülmemektedir. Bûselik makamında seyrine devam ederek karar eden bu ölçüde, Segâh perdesinin basılıp ondan sonra Bûselik perdesinin gösterilmesi icranın bozulmasına yol açmaktadır.

Nâsır Abdülbâki Dede Tedkik ü Tahkîk adlı eserinde Bûselik makamını, Hüseyinî perdesinden başlayarak sırasıyla Nevâ, Çârgâh, Bûselik, Dügâh ve Zirgüle perdesine kadar inip sonra Dügâh

perdesinde karar etmesi olarak târif etmektedir (Tura, 2006: 37).

Bu ölçünün de Bûselik makamında karar ettiği dikkate alınrsa, müellifin Segâh işâretini sehven yazdığı ve Segâh işaretinin üzerine bir çizgi çekerek perdeyi Bûselik perdesi işaretine çevirmeyi sehven unuttuğu düşünülerek transkripsiyonda bu işaretin Bûselik olarak gösterilmesinin uygun olduğu ve icra için daha sağlıklı olduğu düşünülmektedir. Çeviri esnasında bu perde Bûselik olarak yazılmıştır.

Şekil 16. İkinci hâneden sonra yazılı olan teslim/mülâzime bölümündeki sehven yanlış yazıldığı anlaşılan Segâh perdesi.



Eser makam ve geçkileri yönünden incelendiği zaman elde edilen bulgular şöyledir:

Eserin birinci hânesinin Hisâr makamıyla seyre başladığı ve teslim/mülâzime bölümünde Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin ikinci hânesinde seyrin Bûselik makamı nağmeleriyle devâm ettiği ve Sabâ perdesini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin üçüncü hânesinde Dügâh perdesiyle seyre başladığı ve hemen tiz bölgede genişleyerek

dördüncü ölçüde Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk makamı nağmeleriyle asma karar ettiği görülmektedir. Ardından Hüseyinî perdesi üzerinde ve yerinde Nişâbûr makamı nağmelerinin seyriyle yeniden Bûselik makamına geçilerek Hüseyinîaşîrân perdesi üzerinde Uşşâk'lı karar ederek teslim/mülâzime bölümüne bağlandıği görülmektedir.

Dördüncü hânenin Bûselik makamının nağmeleriyle seyrine başladığı ve Bûselik makamında karar ettiği görülmektedir.

Nâsır Abdülbâki Dede, Tedkîk ü Tahkîk adlı eserinde Hisârbûselik makamını Hisâr makamını icra edip Çârgâh perdesine gelince, dönüp Bûselik yaparak karar verir olarak tarif etmektedir. Bu makamın da yeni buluşlardan olduğunu belirtmektedir (Tura, 2006: 56). Haşim Bey Edvarında ise Hisârbûselik makamı öncelikle Hisâr makamı icra edilerek, Dügâh perdesinde karar edilmesi ardından da Bûselik makamının icra edilerek Dügâh perdesinde karar edilmesi olarak tarif etmektedir (Tırışkan, 2000: 31). Tarifler açısından bakıldığında eserin Hisâr makamının seyriyle karara hiç gitmediği, Bûselik makamının seyriyle karar ettiği görülmektedir.

Eserin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılıklar şöyledir:

Eserin birinci hânesinin ilk ölçüsünde CK'da seyrin Acem perdesine kadar çıktığı, 16'lık ve 32'lik tartımlarla, nağmenin çeşitlenerek diğer nüshalardan farklı olduğu görülmektedir.

Şekil 17. Birinci hâne 1. ve 2. ölçü.

Birinci Hâne

MİHB

CK

TRT

Birinci hânenin üçüncü ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak CK'da üçlemeli

tartımların olduğu görülmektedir.

Şekil 18. Birinci hâne 3. ve 4. ölçü.

MİHB

CK

TRT

Birinci hânenin yedinci ve sekizinci ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak üçlemeli tartımların devam ettiği görülmektedir.

Sekizinci ölçüde MİHB ve CK nüshalarında mülâzime bölümüne bağlanırken nağme farklılıklarının olduğu görülmektedir.

Şekil 19. Birinci hâne 7. ve 8. ölçü.

MİHB

CK

TRT

Mülâzime bölümünde eserin 9 ve 10. ölçüsünde CK'da diğer nüshalarda olmayan 32'lik tartımlarla nağmenin çeşitlendiği görülmektedir. TRT'de ise 10. ölçüde nağmenin Bûselik

perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda ise nağmenin Zirgüle perdesine kadar indiği görülmektedir.

Şekil 20. Mülâzime bölümü 9. ve 10. ölçü.

Mülâzime

MİHB

CK

TRT

İkinci hâne bölümünde eserin 18. ölçüsünde MİHB'de seyir içerisinde Sabâ perdesi gösterildikten sonra Bûselik perdesiyle karar

ettiği, diğer nüshalarda ise bu kısmın Uşşâk makamına geçki yapılarak karar ettiği görülmektedir.

Şekil 21. İkinci hâne 17. ve 18. ölçü.

Üçüncü hâne bölümünde eserin 23. ölçüsünde diğer nüshalardan farklı olarak TRT'de seyirin Tiz Hüseyinî perdesine kadar çıktığı, 24 ölçüde ise Tiz Segâh perdesiyle yazılı olan nağmenin

diğer nüshalarda Tiz Bûselik ile yazılı olduğu görülmektedir. 23. ölçüde CK'da nağmenin 32'lik tartımlarla çeşitlendiği görülmektedir.

Şekil 22. Üçüncü hâne 23. ve 24. ölçü.

Üçüncü Hâne bölümünde eserin 25. ölçüsünde MİHB'de diğer nüshalardan farklı olarak Hüseyinî perdesi üzerinde ve yerinde Nişabûr

makamı nağmelerinin olduğu, TRT'de ise bu kısmın Bûselik makamı seyriyle devâm ettiği görülmektedir.

Şekil 23. Üçüncü hâne 25. ve 26. ölçü.

Üçüncü Hâne bölümünde eserin 27. ölçüsünde TRT'de diğer nüshalardan farklı olarak nağmenin

Zirgüle ve Acemaşîrân perdeleri ile yazılı olduğu bir nağme farklılığı görülmektedir.

Şekil 24. Üçüncü hâne 27. ölçü.

The image shows a musical score for three instruments: MİHB, CK, and TRT. The score is in 6/4 time and G major. The TRT part has a red box highlighting a specific note in the third measure of the third staff.

Dördüncü Hâne bölümünde nüshalar arasında

dikkati çeken bir farklılık görülmektedir.

5. SONUÇ

Sultan III. Selim ve II. Mahmud döneminde yaşamış olan Zeki Mehmed Ağa, devrin yöneticileri tarafından himâye ve takdir görmüş önemli devlet görevlerinde bulunmuş bir şahsiyettir. Modernleşme ve batılılaşma hareketlerinin dinamik bir şekilde devam ettiği bu süreçte, Zeki Mehmed Ağa'nın gördüğü taltif ve himâye, sarayın ve yöneticilerin Türk Müziği'ne verdikleri önemi ve değeri ispatlamaktadır. Bestekârlığının yanı sıra yaşadığı dönemde icracı olarak devrin diğer tanbûrîleri tarafından icra üslubunun benimsenmesinden yola çıkılarak iyi bir icracı ve ekol sahibi bir tanbûrî olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Yapılan taramalar sonucu Zeki Mehmed Ağa'nın 21 eserine ulaşılmıştır. Bu eserlerin 15'i saz eseri 6'sı sözlü eserlerdir. Kaynaklarda adı geçen 2 eserinin notasına ve usûlüne dair bilgiye ulaşamamıştır. Taramada 3 eserinin de farklı notalar üzerinde farklı usûllerle ölçüldüğü tespit edilmiş ve bu durum tablo üzerinde gösterilmiştir. İncelemeye konu olan Hisârbûselik Saz Semâisi'nin ise kaynaklarda Zeki Mehmed Ağa'ya ait saz eserleri arasında adı geçmemektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterde yer alan nüsha, günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrildiğinde eserdeki makam seyrinin, o dönemde kaleme alınan Nâsır Abdülbâki Dede'nin Hisârbûselik makamı tarifine daha yakın olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak eserin kendi içinde Hisâr makamı seyri ile hiç karara gitmediği, Hisâr makamı nağmelerini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği tespit edilmiştir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan, bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi ile bestekârı Tanbûrî Osman Bey olarak kayıtlı olan aynı saz semâisinin, ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında çeşitli farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ile yazılı olan günümüzde icra edilen, TRT nüshasında eserin tamamının Dik Acem perdesi kullanılmadan, Acem perdesiyle yazılı olduğu tespit edilmiştir. CK nüshasında ise eserin tamamında nağmenin 16'lık ve 32'lik tartımlarla çeşitlenerek yazıldığı ve üçleme tartımlarıyla da bu nağme çeşitlemelerinin eser boyunca sürdüğü tespit edilmiştir.

Eserin birinci hanesinde, TRT nüshasından farklı olarak, MİHB ve CK nüshasında Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk makamı nağmesiyle mülâzimeye bağlandığı tespit edilmiştir. Eserin 18. ölçüsü olan ikinci hâne bölümünde MİHB nüshasında Sabâ perdesini gösterdikten sonra Bûselik makamının seyriyle karar ettiği diğer nüshalarda ise bu kısımda Uşşâk makamına geçki yapılarak Uşşâk makamı seyriyle karar ettiği tespit edilmiştir. Eserin üçüncü hâne bölümünde seyrinin diğer nüshalardan farklı olarak TRT nüshasında Tiz Hüseyinî perdesine kadar genişlediği tespit edilmiştir. MİHB nüshasında diğer nüshalardan farklı olarak üçüncü hâne bölümünde Hüseyinî perdesi ve yerinde Nişâbûr makamı nağmeleriyle yaptığı bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. Buna benzer nağme örneği CK nüshasında da görülse de, TRT nüshasında bu bölümün tamamen farklı olduğu, Bûselik maka-

mında seyrine devam ettiği yapılan karşılaştırılmayla tespit edilmiştir. Bu tespitler eserin meşk aktarım sürecinde yaşadığı değişimi göstermektedir. Farklı meşk kollarında veya aktarım süreci esnasında eserin bu değişimleri yaşadığı sonucuna varılmaktadır.

Eserin ulaşılabilen en eski nüshaları, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu ve Cüneyd Kosal Arşivi'nde yer almaktadır. İki nüsha karşılaştırıldığı zaman nağme, perde bakımından birbirine yakınlık, paralellik göstermektedir. Karşılaştırma sonucunda, eserin bestelendiği hâline, yani aslına en yakın iki nüsha olabileceği değerlendirilmektedir.

Eserin meşk kolları içerisinde ne şekilde bir değişime uğradığı, daha sonraki dönemlerde de farklı müelliflerce kayda alınan nüshalar üzerinde yapılan incelemeyle ortaya çıkmaktadır. Türk Müziği geleneksel bir müziktir. Kendisine has bir öğretim metodu olan meşk sistemi içerisinde, eserlerin değişmesi, farklılaşması, unutulması, günümüze ulaşamaması veya farklı bestekârlara atfedilmesi gibi durumların da yaşanması doğaldır. Günümüzde yapılacak olan çalışmalarla, nüshalar üzerinde karşılaştırma ve incelemelerin yapılması, hatta bu nüshaların her birinden üretilecek icra nüshalarının oluşturulması gerekmektedir. Böylelikle meşk eğitim süreci içerisinde değişime ve farklılaşmaya uğrayan eserlerin orjinaline ulaşılma çabası sürdürülürken, bu yolla farklı nüshalardan oluşturulan yeni icra nüshalarıyla, Türk Müziği repertuarının daha da zenginleşmesinin sağlanabileceği düşünülmektedir.

Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nda yer alan nüshada eserin bestekâri Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlıdır. Bu kayıttan yola çıkılarak, eserin bestekârının Zeki Mehmed Ağa olduğunu söylemenin yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır. Yapılan tarama sonucunda da bu durumu doğrulayacak veya destekleyecek bir veriye ulaşılamamıştır. Eserin bestekâri, Zeki Mehmed Ağa olabileceği gibi daha sonra oğlu Tanbûrî Osman Bey tarafından babasına ithafen bestelenmiş olabileceği de değerlendirilmektedir. Ancak Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı gibi kıymetli bir kaynak içerisinde, 269 nolu defterde, eserin bestekâri olarak böyle bir kaydın

olması da dikkat çekici olduğu sonucuna varılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı kısa bir süre kullanıma açılrsa da günümüzde halen araştırmacıların kullanımına kapalıdır. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı'nın ve kapalı olan arşivlerin kullanıma açılmasıyla, yapılacak taramalarla, bu veya bunun gibi birçok konunun açıklığa kavuşturulabileceği, birçok konuya bu şekilde ışık tutulabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan Yayınları, 2. Baskı, ISBN: 975-8434-48-9.
- AKYOL, T. (2014). *Sultan II. Mahmûd'un Müsikîşinaslığı ve Bestelerinin Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALİMDAR, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 978-605-332-717-2.
- BEHAR, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, ISBN: 978-975-363-958-9.
- BENLİOĞLU, S. (2017). *Osmanlı Sarayında Müsikînin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEŞİROĞLU, Ş. Ş. (1993). *III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. & ÇAKMAK, E. K. & AKGÜN, Ö. E. & KARADENİZ, Ş. & DEMİREL, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, ISBN: 978-9944-919-28-9.
- CAN, H. (1968). Hamparsum Notasında Usuller. *Musiki Mecmuası*. 20(233), 4-7.
- ERGEN, A. Notam 1.0 Dijital Türk Müziği Repertuarı Programı, 1A Takımı Bilgisayar Yazılım, İstanbul (tarihsiz).
- ERGÜN, S. N. (1942-1943). *Türk Musikisi Antolojisi I-II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, Rıza Koşkun Matbaası.
- EZGİ, S. (1936). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- EZGİ, S. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.

- İLYAS, H. (2016). *Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat Letâif-i Vekâyi'-i Enderûniyye*. Haz. A. Ş. Çoruk. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, ISBN: 978-605-5397-00-5.
- İNAL, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İSAM. (2022). Cüneyd Kosal Arşivi, <http://ktp2.isam.org.tr/?blm=araksl&navdil=tr> [Erişim Tarihi: 01/05/2022].
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (1999). İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 Nolu Yazma Hamparsum Nota Defteri. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye Dergisi*. 10(57), 755-773.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2020). Hamparsum Nota(lama) Sisteminin Yapısal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme. İçinde *Current Debates on Social Sciences* 5. Eds: S. Çeçen, Z. Karacagil, A. O. Tiro, Ö. Kahya & Ş. Bozgun. ss. 323-337, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 987-625-7799-16-4.
- KEROVPYAN, A. & YILMAZ, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları, 1.Baskı, ISBN: 978-605-5607-45-6.
- KARASAR, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları, 23. Baskı, ISBN: 978-605-5426-58-3.
- ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Müsikîsi Tarihi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Takım ISBN: 975.11.1663.5.
- ÖZTUNA, Y. (2006). *Türk Müsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Müsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları, Takım ISBN: 975-6124-04-0.
- PIJİŞKYAN, M. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod deġegutyun yerajışdagan ısgızpants, yeveçutyants yeġanagats yev nuşanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815*. Yay. haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.
- POYRAZ, H. H. (2021). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sistemi ile Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimci Görüşlerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SEFER, E. (2012). *XIX. Yüzyılda Batılılaşmanın Türk Müsikîsi'ne Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SUNAT, N. T. (1998). *H. Sadeddin Arel'in Türkiyat Enstitüsünde Bulunan Hamparsum Nota Yazılarından Bir Bölümünün Günümüz Notasına Çevrimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SÜRELSAN, İ. B. (1967). "Ağa" Ünvanına Dair. *Musiki Mecmuası*. 19(225), 4.
- TIRIŞKAN, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı 269 Nolu Defter.
- TRT. (2022). <http://www.trtkulliyat.com/> [Erişim Tarihi: 23/02/2022].
- TURA, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Müsikî 'alâ vec-hi'l-Hurûfât Müsikîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitabı I-II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 975-08-0167-9.
- TURA, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayınları, 1. Baskı, ISBN: 975-8434-92-6.
- USLU, R. (2008). İlk Folklor Derlemecilerinden İsmail Hakkı Bey Arşivinin Önemi. *Folklor Edebiyat Dergisi*. 14(54), 152-172.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Belleten Dergisi*. 41(161), 79-114.
- YENİGÜN, H. (1957). İkinci Sultan Mahmud. *Musiki Mecmuası*. 10(109), 6-7.
- YILDIRIM, A. & ŞİMŞEK, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 3. Baskı, ISBN: 975 347 248 X.

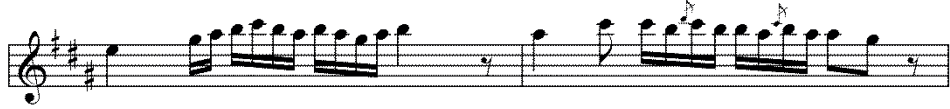
EKLER

Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semaîsi çevirisi.

Hisârbûselik Sazsemâîsi

Aksaksemâî Birinci Hâne

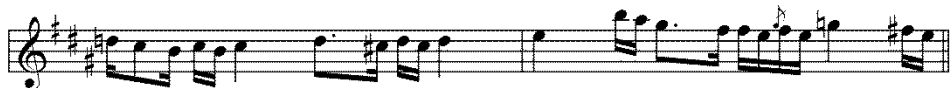
Zeki Mehmed Ağa



Mülâzime



İkinci Hâne



Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semâisi çevirisi devamı.

Hisârbûselik Sazsemâisi / Zeki Mehmed Ağa / 2

Mülâzime



Üçüncü Hâne



Mülâzime



Yürüksemâî Dördüncü Hâne



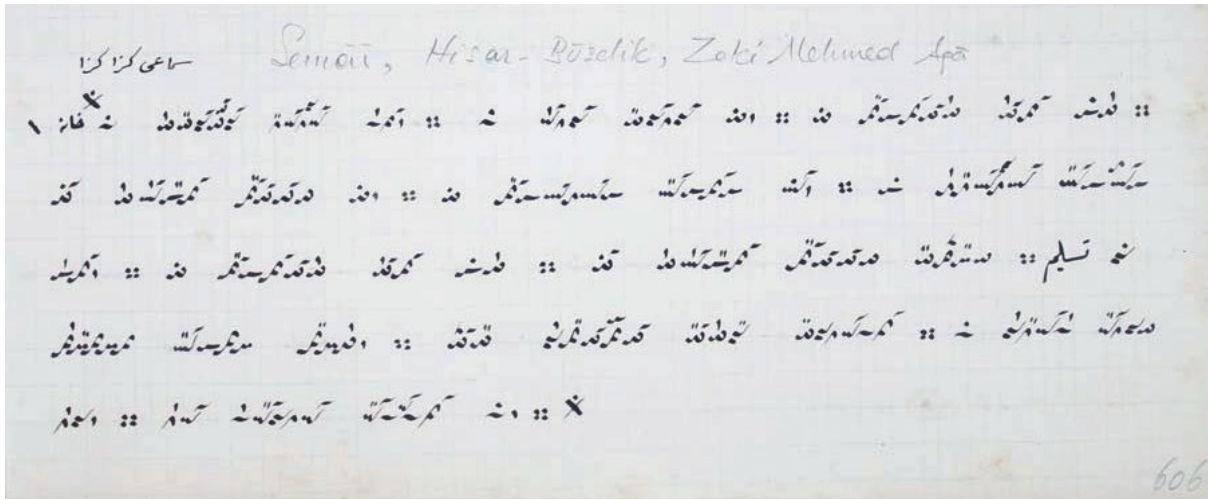
Ek 1. Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyatı Hisârbûselik Saz Semâisi çevirisi devamı.

Hisârbûselik Sazsemâisi / Zeki Mehmed Ağa / 3

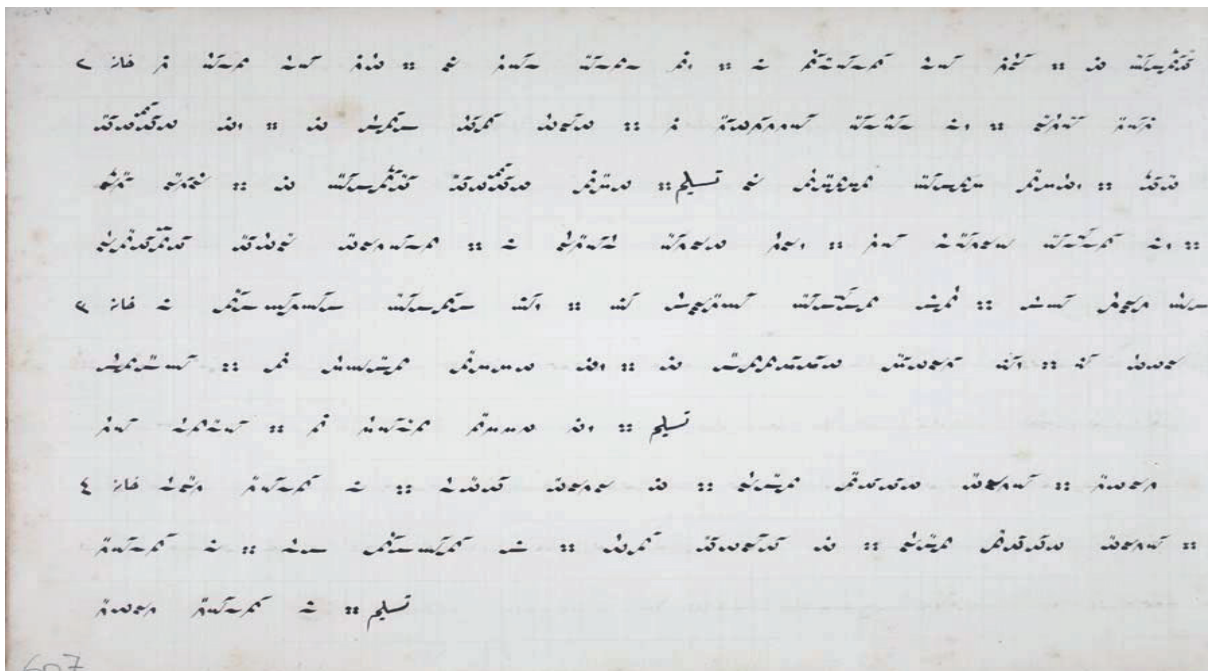


Muallim İsmâil Hakkı Bey Külliyyatı 269 nolu defterden çevrilmiştir.

Ek 2. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey külliyyatı 269 nolu Hamparsum defter sayfa 606 Zeki Mehmed Ağa Hisârbûselik Saz Semâisi.



Ek 2. TRT Muallim İsmail Hakkı Bey külliyyatı 269 nolu Hamparsum defter sayfa 607 Zeki Mehmed Ağa Hisârbûselik Saz Semâisi devamı.



Ek 3. Hisârbûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey Cüneyd Kosal Arşivi nüshası çevirisi.

Hisârbûselik Sazsemâîsi

Aksaksemâi Birinci Hâne

Tanbûrî Osman Bey



İkinci Hâne



Ek 3. Hisârbûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey Cüneyd Kosal Arşivi nüshası çevirisi devamı.

19 

3

Üçüncü Hâne

21 

23 

25 

27 

Dörüncü Hâne

28 

31 

34 

İsam Kütüphanesi, Cüneyd Kosal Arşivi, D-14/73 nolu nüshadan yazılmıştır.

Ek 4. Hisârûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey Cüneyd Kosal Arşivi nüshası.

75

Tanbûrî Osman B. *ساز تنبوری عثمان بی* Semai ۷۰

TDV İSAM KTP.
Cüneyd Kosal Arşivi
No: 6-14/73

Ek 5. Hisâr-bûselik Saz Semâisi Tanbûrî Osman Bey TRT Repertuarı nüshası sayfa örneği.

HİSAR-BÛSELİK SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: TANBÛRİ OSMAN BEY

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

$\text{♩} = 120$

Four staves of musical notation for the first section, 'USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ'. The notation is in 10/8 time and features a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'y' symbol, indicating a specific ornament or grace note.

TESLİM

Two staves of musical notation for the second section, 'TESLİM'. The notation is in 10/8 time and features a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'y' symbol, indicating a specific ornament or grace note.

2. HÂNE

Three staves of musical notation for the third section, '2. HÂNE'. The notation is in 10/8 time and features a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'y' symbol, indicating a specific ornament or grace note.

3. HÂNE

One staff of musical notation for the fourth section, '3. HÂNE'. The notation is in 10/8 time and features a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a 'y' symbol, indicating a specific ornament or grace note.