
BATI MÜZİĞİ NOTASYON SİSTEMİNDE YAZILMIŞ ESERLERİN A.E.U. NOTA YAZIM SİSTEMİNE AKTARIM TEKNİKLERİ**Transmission Techniques Turkish Music Works Written in Western Music Notation System into Arel-Ezgi-Uzdilek Notation System****Hasan Zahid YURDAGÜL ***

ÖZ

Türk müziğinde tarih boyunca bilinen on dört notasyon sistemi kullanılmıştır. Bu sistemlerin bir çeşidi; Ali Ufkî Bey'in (1610-1675) kullanımı ile başlanmış olan, porteli batı müziği nota sistemleridir. Ali Ufkî nota sisteminden itibaren Türk Müziği eserlerinin Batı müziği notasyon sistemi kullanılarak yazılması; bu mantığı farklı şekillerde benimseyen 3 ayrı sistem ile devam etmiştir. Genel olarak eski nota yazım sistemlerinden yapılan birçok nota aktarım çalışmasında ciddi sıkıntılar olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın temeli; notasyon sistemleri arasında günümüzde yapılan aktarımlarının eksik bilgiler içermesi savına dayanmaktadır. Bu çalışma; Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin, güncel olarak kullanılmakta olan A.E.U. notasyon sistemine aktarımı için bir kılavuz olma amacı taşımaktadır. Çalışmada nitel yöntem ve tarama modeli tercih edilmiştir. Veriler; arşiv ve literatür taraması ile elde edilip içerik analizi ile analiz edilmiştir. Çalışmada, Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin A.E.U. notasyon sistemine aktarımının farklı özelliklerine değinilmiş ve bu nota sistemleri arasında yapılacak eser aktarımlarının nasıl olması gerektiği 5 basamakta detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Basamaklar açıklanırken farklı eserlerden nota örnekleri verilmiştir. Anlatılan hususlar; Batı müziği notasyon sisteminde notaya alınmış olan Muallîm İsmâîl Hakkı Bey'in Dilnişin Kâr eserinin; günümüz diline ve A.E.U. notasyon sistemine aktarılması ile örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Batı müziği notasyon sistemi, Arel-Ezgi-Uzdilek notasyon sistemi, Notasyonlar arası aktarım, Nota aktarım teknikleri, Dilnişin kâr.

ABSTRACT

Fourteen notation systems known throughout history have been used in Turkish music. Some varieties of these systems are Western music notation systems with stave, which started with the use of Ali Ufki Bey (1610-1675). The last of the Western music notation systems with stave is the Arel-Ezgi-Uzdilek (A.E.U.) (20th century) notation system and is still used in Turkish music notation writing. Writing Turkish music works using Western music notation system, starting from Ali Ufkî notation system, continued with 3 different systems that adopted this logic in different ways. In general, it is thought that there are significant problems in many note transmission studies made from former notation systems. The study is based on the argument that it stems from the incomplete information in today's transfers between notation systems. This work aims to be a guide for the transmission of Turkish music works notated with Western music notation system into the A.E.U. notation system currently in use. Qualitative method and scanning model are used in the study. Data was obtained through archive and literature review and analyzed by content analysis. In the study, the different features of the transmission of Turkish music works written in the Western music notation system into the A.E.U. notation system were mentioned and how the transmission of the works to be made between these notation systems should be explained in detail in 5 steps. While explaining the steps, samples of notes from different works are given. The issues discussed has been tried to be exemplified by transferring Dilnişin Kâr by Muallîm İsmâîl Hakkı Bey, which was notated in the Western music notation system, into today's language and A.E.U. notation system.

Keywords: Western music notation system, Arel-Ezgi-Uzdilek notation system, Transmission between notation systems, Notation transmission Techniques, Dilnişin Kâr.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 01.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, neyzenzahid46@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4781-8056

EXTENDED ABSTRACT

Ali Ufki Bey used the Western Music notation in Turkish music for the first time with a different style. This usage was not widespread then and later on, and other notation systems were invented and tried to be used. The use of the Western Music note, which was brought with the beginning and settlement of the Westernization movements in every area, when the direction of the state turned to the west, is mostly like the example seen above. In order to prevent the *meshk* system from losing its importance and to the support method of performing the works by memorizing, the notes in Turkish music is usually used to play a role in reminding the performer of the piece that he will perform.

Within this education and transmission system, since notes are used in order to remind the works that the performer should already have in mind, maqam transitions and pitches without signs may not always be indicated. It is thought that the majority of translation errors originate from here. For example, since the Segâh pitch is accepted as a natural sound in the notation system in which Dâr'ul-Elhân notes are written, the Segâh pitch representation is left unmarked in the works of maqams such as Rast, Uşşak, and Segâh. A translation without this information will cause a mistake, such as the use of a Rast, Uşşak, Segâh makam without Segâh at that time. It is necessary to pay attention to the frequency bands or points of these two systems, which signs they use, whether the frequency ranges with the sign in a system have the same or similar equivalent in the system to be transformed, and if there is no equivalent, the musical sentence to be transformed should be well understood. In some transmission studies carried out today, it is thought that errors occur due to not paying attention to the above issues above.

Problem Status

The problem status of the study is the hypothesis that Turkish music works written with the Western music notation system and transformed into the A.E.U. notation system involves transmission errors. Considering this hypothesis to be correct, an effort was spent to create an easy-to-understand transmission guide in order to avoid mistakes.

Aim of the Study

The study aims to explain the different steps of the transmission of Turkish music works written with the Western music notation system, to explain how the translation of works should be and to guide this issue. Another aim of the study is to translate *Dilnişin Kâr* by Muallîm İsmâîl Hakkı Bey into currently used notation system, to add it to the Turkish Music repertoire and to be a bridge to the performance of the piece.

METHOD

Since the research process involved issues such as historical situation, document, archive analysis, it was carried out with the qualitative method. Research model: In this study, scanning model, which is a qualitative research method, was used since the research data will be obtained by archive scan, literature review, document review techniques, as well as processing and analyzing content.

Study Group

The study group consists of *Dilnişin Kâr* composed by Muallim İsmâil Hakkı Bey.

Data Collection Techniques

In order to determine the Dilnişin Kâr work of Muallim İsmâil Hakkı Bey, which is the subject of the research, an archive and literature review was carried out, and a document analysis was made on the obtained works. During the archive scanning, personal private archives and state archives were scanned.

The literature review was carried out through the existing works of the TRT music archive and the Presidential choir archives.

Data Analysis

In this research, "content analysis" will be made on the documents obtained by archive scanning and literature review in order to reach appropriate findings in line with the defined objectives. Only theoretical information has been collected from the archives about the Western Music notation system and the A.E.U. notation system, and this information is explained in order in the introduction. The comparison and differences of the two systems are explained in the findings and comments section, since they are among the problems of the study. Another subject of the study is to create a transmission sample of Muallim İsmâil Hakkı Bey's Dilnişin Kâr; the piece was re-written regardless of the sign changes of its notes. Later, in-work sign changes were made and the lyrics of the work were transferred from Ottoman Turkish to today's Turkish and placed under the relevant notes in accordance with the original lyrics.

RESULTS

In the study, a number of results have been achieved, such as being a guide for the transmission of Turkish music works written in Western notation to the Arel-Ezgi-Uzdilek notation system. These results can be briefly explained with the following information:

- The note components section of the works while translating,
- While making a change of sign in the work,
- While translating, maqams with frequent sign changes in a pitch,
- Writing of *usul* (rhythm sets) while translating,
- Writing of the lyrics while translating.

PROPOSALS

It is recommended to add new steps to this guide, which is being tried to be created, and to contribute and improve the guide with corrections and explanations if the existing steps are thought to be wrong. Since the study is announcing that Dilnişin Kâr work has come to light, and the fact that there are not many pieces in this maqam among the Turkish music repertoire that has survived to the present day gives the piece a special importance. It is recommended to practice this work while studying Dilnişin maqam theoretical lessons and voice training in conservatories.

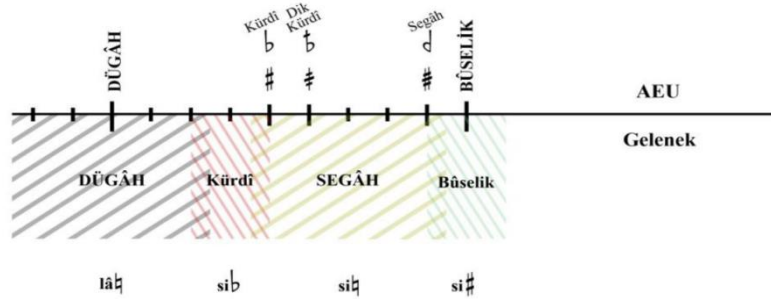
Türk Müziği eserlerini notaya almak için, tarih boyunca birbirinden farklı nota sistemleri kullanılmıştır. Bu farklı nota sistemleri; Ebced, ebced dışı harf-Şekil ve porteli Batı müziği nota sistemleri olarak 3 başlıkta toplanabilir (Bülbül, 2017: 8). Tarih boyunca ve günümüzde kullanılan notasyon sistemleri çoğunlukla sistemi icât edenin adıyla isimlendirilmiştir. İlgili sistemler ve isimleri aşağıda Tablo 1.'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Türk müziğinde kullanılan notasyon sistemleri (Bülbül, 2017: 8).

EBCED NOTA SİSTEMLERİ	EBCED DIŞI HARF-ŞEKİL NOTA SİSTEMLERİ	PORTELİ BATI MÜZİĞİ NOTA SİSTEMLERİ
Kındî Notası	Neyzen Osman Dede Notası	Ali Üfkî Notası
Farâbî Notası	Kantemiroğlu Notası	Rauf Yekta Bey Notası
Urnevî Notası	Hampartsum Notası	Töre-Karadeniz Notası
Şirâzî Notası	Tanburî Artin Notası	Arel-Ezgi-Uzdilek Notası
Merâğî Notası	Modern Bizans Notası	
Nâsır Dede Notası		

Kındî notası ile başlayan bu nota sistemleri çeşitleri; bugün kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (A.E.U.) nota sistemiyle son bulmuştur. A.E.U. sistemi dışında yukarıda belirtilen sistemlerin çoğunda perdeler, belli bir frekans noktasından ziyade frekans bandını temsil ederler (Çevikoğlu, 2021: 134). Yalçın Tura ise eski nota sistemlerindeki perde gösterimleri için; “Her perde, aslında, dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için, bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir” (2017: 349) ifadesini kullanmaktadır.

Eski sistemlerin temel aldığı bu frekans bandı durumunu, perdelerin hüviyetleri ve bir eserde icrâ edilecek olan nağmelerin duyumu belirlemektedir ancak A.E.U. sisteminde bu anlayış, sistem kurucuları tarafından terk edilmiş ve nota yazımında perdelerin birer frekans noktasını temsil etmesi haline dönüşmüştür. Aşağıda Şekil 1.'de gelenek ve A.E.U. sistemi perde temsilleri karşılaştırmaları gösterilmiştir.



Şekil 1. Avrupa Müzik Yazısı ile tek tizleştirici ve tek pestleştirici kullanılarak yazılmış Türk müziği notalarında Segâh perdesi frekans bandı (Çevikoğlu, 2021: 134).

Çalışmaya alınan notasyon sistemleri aşağıda anlatılmıştır.

Günümüzde kullanılan Batı müziği notası *porte* adı verilen 5 çizgili bir düzende; notalar bir çizginin üstüne bir çizgilerin arasına gelecek şekilde yazılarak kullanılmaktadır. Şekil 2.'de porte üzerinde batı müziği nota sembolleri gösterilmektedir.



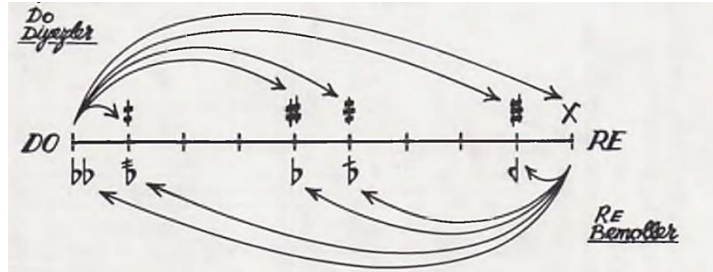
Şekil 2. Batı Müziği notasında sesleri temsil eden semboller, isimleri ve porte üzerinde gösterimi (Yurdağül, 2023).

Batı müziği nota sisteminde bir sesi; peste ve tize doğru değiştirmek için birer değiştirici işaret bulunur. Frekansı değişmiş sesi kendi frekansına getirmek için her sistemde olduğu gibi yine bir değiştirici işaret kullanılmaktadır. Bahsi geçen bir bemol ve diyez, iki sesin tam ortasıdır (Özkan, 2000: 36). Batı müziğindeki değiştirici işaretler ve sesler arasındaki yerleri Şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Batı Müziği notasında kullanılan ses değiştirici işaretler ve iki ses arasındaki yerleri (Özkan, 2000: 37).

Günümüzde kullanılan Türk müziği nota sistemi ise; Hüseyin Saadettin Arel, Salih Murat Uzdilek, Suphi Ezgi tarafından icat edilip geliştirilen, A.E.U. nota sistemi adıyla yayılan, Batı müziği notasyon sisteminin Türk müziğine uyarlanma çabalarından doğan bir nota sistemidir. Bu nota sistemi bir sekizlinin birbirine eşit olmayan 24 aralığa ve bir tam aralığın 9 komaya¹ bölünmesi temellidir. Bu eşit olmayan aralıklar ve teknik olarak başka müziklerde olmayan komalar; Batı müziğindeki ses değişikliklerini gösteren değiştirici işaretlerden daha çeşitli değiştirici işaretleri oluşturmuştur (Özkan, 2000: 37). Türk müziğindeki değiştirici işaretler ve sesler arasındaki yerleri Şekil 4.'te gösterilmiştir.



Şekil 4. İki ses arasındaki komalarla ilgili işaretlerle nasıl bölüldüğü yukarıdaki Şekilde gösterilmiştir (Özkan, 2000: 37).

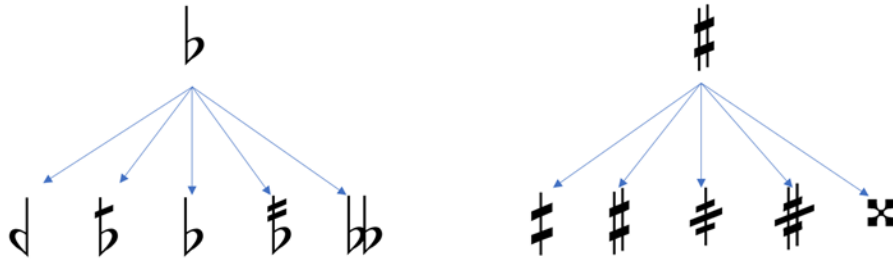
Türk Müziğinin şu anki nota sistemi A.E.U. sisteminde ise bir sesin frekansını; peste doğru değiştirmek için 5, tize doğru değiştirmek için 5 ve frekansı değişmiş sesi kendi frekansına getirmek için her sistemde olduğu gibi 1 değiştirici işaret kullanılmaktadır. Aşağıda bu değiştirici işaretlerin detaylı bilgilerini içeren bir Şekil, Şekil 5'te verilmiştir.

¹ Koma: Bir tam sesin dokuzda biri değerindeki en küçük aralıktır (Özkan, 2000: 36).

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	đ	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	đ	K
TANINI	9	×	b b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Şekil 5. Türk müziğindeki ses değiştirici işaretlerin sembolleri ve isimleri (Özkan, 2000: 39)

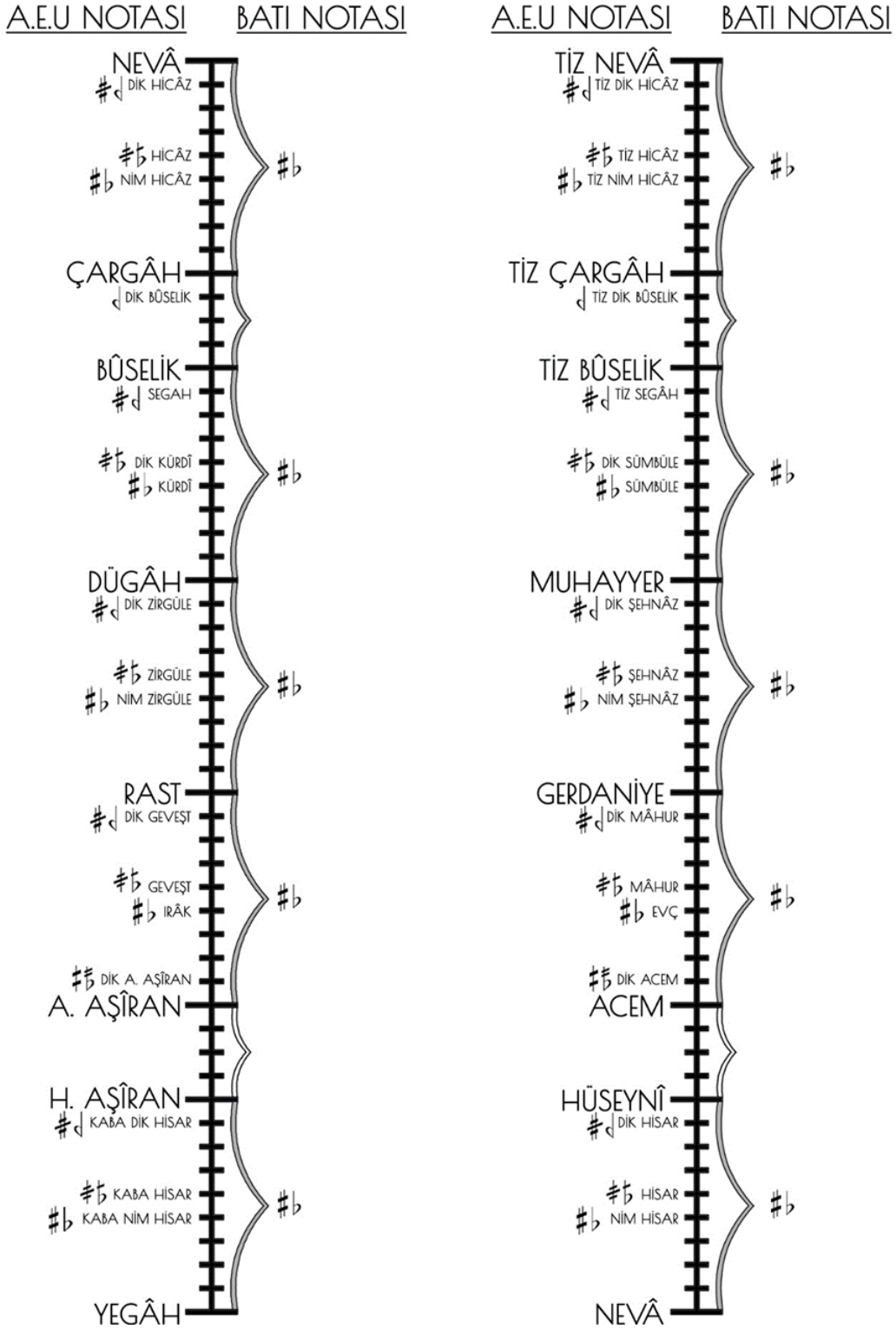
Problem Durumu



Şekil 6. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. Türk müziği notasyon sistemi değiştirici işaretlerinin karşılaştırılması (Yurdagül, 2023).

Şekil 6.'da görülen 1'e 5 oranındaki değiştirici işaret sayısındaki farklılık takdir olunur ki Batı müziği notasyon sistemi sistemiyle yazılmış Türk Müziği eserlerinin; başka sistemlere aktarımı yapılırken daha çok dikkat edilmesi gereken bir analiz zemini yaratmaktadır. Adet olarak birbirini karşılamayan bu değiştirici işaretler temsil ettikleri frekansları da doğal olarak karşılamamaktadır. Değiştirici işaret sayısı farklılığı perde sayısına da etki etmektedir. Aşağıdaki şekilde görüleceği üzere A.E.U. sisteminde bir oktavda yirmi beş perde varken, Batı müziği nota sistemiyle Türk müziği eserleri yazılırken bu perde sayısı, değiştirici işaret sayısından dolayı on üçe düşmektedir. Bu yüzden; hangi değiştirici işaretin, hangi nota sisteminde, hangi ses aralığını temsil ettiğini ayırt edilme konusu gündeme gelmektedir. Mevzu bahis 2 sistemde, doğru eser aktarımı yapılabilmesi için iki sistemde kullanılan işaretlerin temsil ettikleri frekans değerlerinin farkında olunması gerekirken aynı zamanda sistemlerin temel aldığı makamları da iyi bilinmesi gerekmektedir. Çünkü her nota veya perde her makamda aynı değiştirici işaretle temsil edilmeyebilir.

Aşağıda, çalışmaya alınan 2 nota sisteminde, değiştirici işaretlerin frekans temsili noktasında birbirlerine nasıl karşılık geldiği, çizilen her birimin bir komalık ses aralığını gösterdiği detaylı bir tablo ile açıklanmıştır.



Şekil 7. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. Türk müziği notasyon sistemi değiştirici işaretlerin temsil ettikleri frekans aralıkları (Yurdagül, 2023).

Büyük harflerle yazılan ana sesler hariç 2 oktavlık aralıkta (Re-Re/Yegâh- Tiz Nevâ); Türk müziğinde 34, Batı müziğinde 10 adet ara ses olduğu görülmektedir. İşaret sayısındaki bu ciddi farklılık; nota çevirilerini de etkilemekte ve nota çevirisi yapacak kişilerin daha dikkatli olmaları gerekmektedir.

Batı müziği işaretleri ile (bir diyez, bir bemol) Türk müziği eserlerinin yazımı; eserlerin kaybolmaması için çok büyük önem arz etmektedir. Buna karşılık 34-10 gibi toplam ara ses sayısı eşitsizliği, çeviri yapılırken Batı müziğindeki bir diyez ve bir bemol'un, Türk müziğindeki hangi diyez ve bemol'e karşılık gelmesi sorunu ortaya çıkarmaktadır. Batı müziği notasıyla yazılmış bir Türk Müziği eseri örneği aşağıda Şekil 8.'de gösterilmiştir.

Şekil 8. Batı müziği notasıyla yazılmış bir Türk Müziği eseri örneği.
Hicâz Zenzeme Hafif Beste-Muallim İsmâil Hakkı Bey (<https://divanmakam.com>, 2018).

Türk müziğinde Batı Müziği notasını ilk defa farklı bir üslup ile Ali Ufki Bey kullanmıştır (Bülbül, 2017: 80). Bu kullanım o ve sonraki dönemlerde bir yaygınlık kazanamamıştır ve başka nota sistemleri icat edilip kullanılmaya çalışılmıştır. Devletin yönü batıya dönüp her alanda batılılaşma hareketlerinin başlaması ve yerleşmesiyle beraber getirilen, yayılıp gelişen Batı Müziği notası kullanımı Şekil 8.'deki gibidir. Meşk sisteminin ve eserleri ezberleyerek icra etme metodunun önemini kaybetmemesi açısından Türk müziğinde nota, icrâcıya icrâ

edeceği eseri çoğunlukla *hatırlatıcı* rol oynaması için kullanılmıştır. İcrâcının bu eğitim ve aktarım sistemi içinde zaten ezberlemesi düşünülen eserleri tedbîren hatırlamak amacıyla nota kullanıldığı için; eserin içindeki makam geçkileri ve değiştirici işareti olmayan perde gösterimleri her zaman belirtilmiyor olabilmektedir. Aktarım hatalarının büyük çoğunluğu buradan çıkmakta olduğu düşünülmektedir. Örneğin; Dâr’ul-Elhân notalarının yazıldığı nota sisteminde Segâh perdesi doğal ses kabul edildiği için² Rast, Uşşâk, Segâh gibi makamların eserlerinde Segâh perdesi gösterimi değiştirici işareti olmadan bırakılmıştır. Bu bilgiden yoksun yapılacak bir aktarım o dönemde Segâh perdesiz bir Rast, Uşşâk, Segâh makam kullanımının olması gibi bir yanlışlık ile karşılaşılmasına sebep olacaktır.

Bu iki sistemlerin hangi frekans bantlarına veya noktaları için hangi değiştirici işaretleri kullandıklarına, bir sistemde değiştirici işareti bulunan frekans aralıklarının çevrilecek sistemde aynı veya benzer bir karşılığının olup olmadığına, eğer bir karşılığı yok ise çevrilecek müzik cümlesinin iyi anlaşılması hususlarına dikkat edilmesi gerekmektedir. Günümüzde yapılan bazı aktarım çalışmalarında, yukarıdaki hususlara dikkat edilmemesinden dolayı hataların ortaya çıktığı düşünülmektedir. Çevikoğlu’nun ilgili çalışmasında³ kullandığı ifadeler, bu düşüncenin aktarım yapanlarca bilinen bir durum olduğunu ortaya koymaktadır; “...ancak bu çalışmaların büyük kısmı, çalışmaları yapanların eski müzik nazariyeleri ve yazım sistemleri ile güftelerin yazıldığı dil ve edebiyatlar hakkında yeterince veya gereğince bilgi sahibi olmamaları nedeniyle birçok hata içermektedir” (Çevikoğlu, 2017: 445).

Çalışmanın problem durumunu Batı müziği notasyon sistemi ile yazılmış Türk müziği eserlerinin A.E.U. nota yazım sistemine hatalı yapılan aktarımlar varsayımı oluşturmaktadır. Bu varsayımın doğru olduğu düşünülüp aktarımlarda hata yapılmaması için kolay anlaşılabilir bir aktarım kılavuzu oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmanın problem cümlesi “Batı Müziği Notasyon Sistemi ile Yazılmış Türk Müziği Eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek Nota Yazım Sistemine Aktarım Teknikleri Nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

- 1- Aktarım yapılırken, eserlerin donanım bölümünde dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 2- Aktarım yapılırken, eser içi işâret değişikliği yapılırken dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 3- Aktarım yapılırken, bir perdede sık işâret değişikliği yapılan makamlarda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 4- Aktarım yapılırken, usul yazımı konusunda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 5- Aktarım yapılırken, konusunda dikkat edilecek özellikler nelerdir?
- 6- Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin A.E.U. nota yazım sistemine aktarımı nasıldır?

Amaç

Çalışma; Batı müziği notasyon sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinin aktarımının birbirinden farklı basamaklarına değinip eser aktarımlarının nasıl olması gerektiğini anlatmak ve bu hususa kılavuz olma amaçlarını

² Rast makamı dizisinin ana dizi olarak kabul edilen (Rauf Yekta Bey) anlayış ile Dâr’ul-Elhân notaları yazılmıştır.

³ *Mevlevî Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları*, IV. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu, 2017, Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü, Konya.

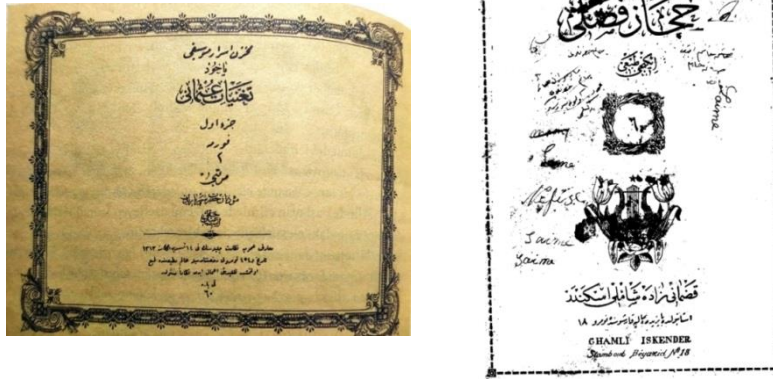
taşımaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı Muallîm İsmâîl Hakkı Bey'in *Dilnişin Kâr* eserinin günümüz notasına çevrilmesi, Türk Müziği repertuarına katmak ve eserin icrâ edilmesine köprü olmaktadır.

Önem

Bu çalışma; aktarım tekniklerini basamaklar halinde çoklu örneklerle açıklayarak yapmasından dolayı önemli görülmektedir. Ayrıca bu alanda başka çalışmalara ışık tutacağı ve çalışmanın bundan sonra yapılacak olan eser aktarımlarına yol göstereceği düşüncelerinden dolayı da ayrı önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Çalışma; bütün nota sistemleri arasında Batı Müziği nota sistemi ve A.E.U. Türk Müziği nota sistemiyle sınırlandırılmıştır. Batı Müziği nota sistemini kullanarak Türk müziği eserlerinin notaya alındığı dönemde (1875-1928) toplamda yetmiş sekiz kişi ve kurum nota yayımı yapmıştır (Sezen, 1992: özet sayfası). Bu yayımlar içinde çalışma; Şamlı İskender ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in notaları ile sınırlandırılmıştır. Yetmiş sekiz kişi ve kurumun yayımları arasından Şamlı İskender (1878-1960) ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in (1866-1927) yayımlarının incelenmeye alınması, aralarında en çok yayımları yapanlar olmasındandır (Sezen, 1992: 128-130, Çevikoğlu, 2017: 436, Paçacı, 2019: 463-490).



Şekil 9. *Mahsen-i Esrâr-ı Müsiki yahut Teganniyât-ı Osmâni* kapağı (Paçacı, 2019: 330) ve Şamlı İskender notalarından 6b no'lu *Hicâz faslı eserleri barındıran notaların kapağı* (<https://divanmakam.com>, 2018).

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi, modeli, veri toplama teknikleri ve verilerin analizi bölümleri ilgili başlıklar halinde açıklanmıştır.

Araştırma tarihi durum, belge, doküman, arşiv incelemesi gibi hususlar ile yürütüldüğü için nitel yöntem ile yapılmıştır. Nitel yöntem kısaca; “ilişkilerin, etkinliklerin, durumların ya da materyallerinin niteliğinin incelendiği araştırmalardır” (Büyüköztürk vd., 2019: 286) şeklinde açıklanabilir.

Araştırma modeli

Araştırma için toplanan veriler; arşiv ve literatür taraması, doküman inceleme teknikleri ile elde edileceği, içerik analizi kullanılarak işleneceği ve çözümleneceği için bu çalışmada nitel araştırma yöntemi olan tarama

modeli kullanılmıştır. Nitel araştırmanın tanımını genel olarak şu şekilde yapmak mümkündür: “Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2017: 41).

Nitel araştırmalarda en çok başvurulan ve kullanılan modellerin başında gelen tarama modeli ise şöyle açıklanabilir: “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır” (Karasar, 2016: 109).

Çalışma Grubu

Çalışmanın çalışma grubunu; Batı Müziği, A.E.U. nota yazım sistemleri ve Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eseri oluşturmaktadır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın konusu olan, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin tespiti için arşiv ve literatür taraması, elde edilen eserler üzerinde doküman incelemesi yapılmıştır. Arşiv taraması; kişisel arşivler ve devlet arşivleri taranarak yapılmıştır. “Arşiv tarama: Konuya ilişkin gazete yazısı, fotoğraflar araştırmalar için veri kaynağıdır ve belge niteliğindedir” (Arıkan, 2004: s.105) şeklinde özetlenirken, doküman incelemesi ise “Araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini inceleme tekniğidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2017: 189) şeklinde anlatılmaktadır.

Literatür taraması ise TRT nota arşivi ve Cumhurbaşkanlığı korosu nota arşivlerinden mevcut eserlerinin içinden yapılmıştır. Literatür taraması tanımı kısaca şöyledir “Araştırılan konuda diğer düşünür, araştırmacı ve uygulayıcıların ürettikleri bilgilerin bulunması, değerlendirilmesi ve sentezlenmesi ile mevcut durumun öğrenilmesi için yürütülen sistemli bir süreçtir” (Karasar, 2016: 94).

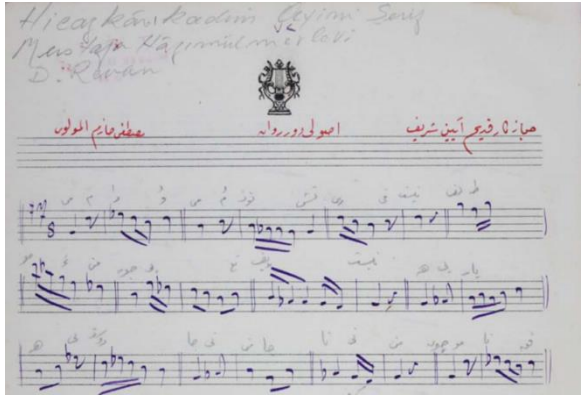
Verilerin Analizi

Bu araştırmada, belirlenmiş olan amaç doğrultusunda uygun bulgulara ulaşabilmek amacı ile arşiv taraması, literatür taraması ile elde edilen dokümanlar üzerinde içerik analizi yapılacaktır. Batı Müziği notasyon sistemi ve A.E.U. nota sistemi hakkında arşivlerden sadece nazari bilgiler toplanmış ve giriş kısmında bu bilgiler sırayla anlatılmıştır. İki sistemin kıyaslaması ve farkları ise çalışmanın ilgilendiği sorunlardan olduğu için bulgular ve yorumlar kısmında anlatılmıştır. Çalışmanın bir diğer konusu Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr’ı eserinin aktarım örneği oluşturmada ise öncelikle; eser, notalarının değiştirici işaret değişikliğine bakılmaksızın tekrar yazılmıştır. Daha sonra eser içi değiştirici işaret değişiklikleri yapılmış ve eserin güftesi Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine aktarılıp ilgili notalar altına güfte aslına uygun olarak yerleştirilmiştir. Buna göre içerik analizi: “Belirli kodlara dayanan kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir tekniktir. İçerik analizi genellikle diğer türlerle birlikte kullanılır. Araştırmacı, analize başlamadan önce kategorileri belirler. Bu kategoriler daha önce elde edilen kuramlara ya da deneyimlere bağlı olarak şekillendirilir” (Büyüköztürk, vd., 2019: 259).

BULGULAR

1. Aktarım Yapılırken, Eserlerin Donanım Bölümünde Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

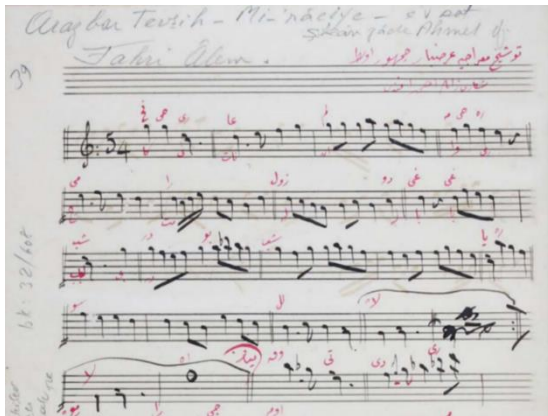
Batı Müziği notası ile yazılmış Türk Müziği eserlerinin; sabit değiştirici işaretleri çoğunlukla ya ilk portenin başına bir defa yazılır ve devamındaki portelerde yazılmaz ya da notayı yazan kişinin notayı okuyacak kişilerin gördükleri makamı bilmesi gerekliliği düşüncesinden⁴ dolayı eserdeki sabit değiştirici işaretler bilineceği için hiç yazılmaz. Bu sebeple eserin başında görülen değiştirici işaretlerin eserin içinde farklı bir değiştirici işaret almayan bütün seslere ve bölümlere uygulanması gereklidir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 11.,12. ve 13.'te detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 11. Hicazkâr-ı kadim âyin-i şerifi-Mustafa Câzım El-Mevlevî ve Süzîdîl Peşrevî Tanbüri Ali Efendi (Kişisel nota arşivi)



Örnek eser bölümlerinin donanımlarının birinde Evç perdesi görülürken diğerinde bir işaret görülmemektedir. Devam eden satırbaşlarında ise hiçbir işaret görülmemektedir. Evç perdesinin diğer satırlara yazılmaması, o perdenin artık basılmayacağı ve diğer örnek eser donanımında bir işaret olmaması o eserin makamının işaret barındırmaması anlamlarına gelmemektedir. Donanım oluştururken yazılan makam ismi dikkate alınarak işlem yapılmalıdır. Eser içinde içeride işaret değişikliğine gidilmedikçe bu sistemde donanımdaki perde/perdeler, makam gereği icrâ olunmaya hep devam edecektir.



Şekil 12. Arazbar Tevsih-Şikârîzâde Ahmed Efendi ve Muhayyer Saz Semâisi (Kişisel nota arşivi)

⁴ Türk Müziği bilgi ve eser aktarımı sistemi olan meşk sisteminde yetişen kişiler için, “notaya baktığında, zaten o eserin makamını kendi hocasıyla geçmiş ve öğrenmiştir” düşüncesi yaygındır.

Bir komalık bemol işaretlerinin olmamasından dolayı donanımında ve içeride bir işaret değişikliği görülmeyen yukarıda zemin kısmı ve 1. hanesi bulunan mevcut bu eser örnekleri A.E.U. sistemine nakledildiği zaman, makamları gereği ilk örnek eser bölümünün Bûselik ve Hüseyînî perdelerine birer koma bemol işareti (Arazbar makamı) konmalıdır. Diğer eser bölümü donanımında ise Bûselik perdesine bir koma bemol işareti ve Acem perdesine 4 koma diyez işareti (Muhayyer makamı) konmalıdır.



Şekil 13. Dilnişin Kâr-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Hisârbûselik Beste-Zekâi Dede (Kişisel nota arşivi)

Yukarıdaki ilk örnek eserin donanımına bakıldığı zaman kullanılan Batı müziği notası gereği sadece fa diyez (Evç) perdesi görülmektedir. Eser, olduğu gibi yukarıda görüldüğü haliyle A.E.U. notasına aktarılırsa makamda bir Bûselik perdesi varlığı düşünülüp dönemin Dilnişin anlayışında segâh değil buselik perdesi olduğuna dair yanlış yorumlar yapılabilir. Bu yüzden eser A.E.U. notasına aktarılırsa donanımına Dilnişin makamı (Hüseyînî ve Rast makamlarının birleşimi) gereği Segâh perdesi için Bûselik sesine bir komalık bemol işareti konulması gerekmektedir.

İkinci örnek eser bölümü donanımına bakıldığında ise hiçbir değiştirici işaret görülmemektedir. Başlık ve notlardan eserin Hisârbûselik makamında olduğu anlaşıldığı için donanımında Re, Sol seslerine 4 koma diyez ve Fa sesine 1 koma diyez işareti konmalıdır.

2. Aktarım Yapılırken, Eser İçi İşâret Değişikliği Yapılırken Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Eser içinde konması gereken işâret, batı müziği nota sisteminde olmaması sebebiyle konmadığı için, aktarım yapılırken bu hususa dikkat edilip aktarımı yapılan makamı iyi bilmek ve bahsi geçen yerde yapılan geçkinin ne olduğunu iyi tespit edebilmek gerekmektedir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 14.'te detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 14. Gerdâniye Bûselik Devr-i Kebir Beste ve Mâhur Peşrevi- Muallim İsmâil Hakkı Bey (Kişisel nota arşivi)

Yukarıdaki ilk örnek eser bölümü A.E.U. Notası sistemine aktarılırken üçüncü ölçünün başındaki hüseyini perdesine, ondan daha sonra gelen Hisâr perdesinin kötü duyulmaması ve hisar sesinin hazırlayıcısı olması bakımından bir komalık bemol konulmalıdır. Duyumu hazırlanan Hisâr sesinin işareti de yukarıdaki gibi aynen bırakılmamalı ve A.E.U. nota sisteminin dört koma bemol işareti ile değiştirilmelidir. Zira o ölçüde amaç; Çargâh perdesi üzerinde Nikriz yapmak olduğu için yukarda görünen işaretin A.E.U. sistemindeki karşılığı, Hisâr perdesini olması gerekenden pest yapacaktır. Bu değiştirici işaret değişimi de değiştirici işaretlerin temsil ettiği frekans bantlarının farklılığına bir örnektir. İkinci örnek eser bölümüne bakıldığı zaman, donanımda ve eser içinde yazılmayan Segâh perdesi (1 koma si bemol), eser içinde si sesi geldiği zaman yazılmalıdır.

3. Aktarım Yapılırken, Bir Perdede Sık İşâret Değişikliği Yapılan Makamlarda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Eserin içindeki Batı müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişikliklerine dikkat edilmelidir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 15. ve 16.'da detaylıca açıklanmıştır.

Şekil 15. Gerdâniye Bûselik Devr-i Kebir Beste-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Dügâh Kâr-Hacı Fâik Bey (Kişisel nota arşivi)

Yukarıda verilen birinci örnekte görüldüğü üzere Bûselik perdesinde bir değiştirici işaret yoktur. Bu değiştirici işaretsiz olma durumuna dikkat edilmeden, eserin olduğu gibi çevrilmemesi gerekmektedir. Çünkü Gerdâniye-Bûselik makamı gereği bu örnekte Bûselik olarak görülen si sesi aslında segâhtır. Bu Nüshanın yazımında kullanılan sistemde ilgili değiştirici işaret olmadığı için bu şekilde gösterilmiştir. Fakat zeminin bitmesi ve terennümün başlamasıyla beraber si sesi Segâh perdesinden Bûselik perdesine dönüşmüştür. Rast-Çargâh-Hüseyinî atlamaları, cümle sonunda Zirgüle sesinin kullanılmasıyla işlenen makamın Bûselik makamı olduğu görüldüğü için si sesi artık segâh değil Bûselik'tir. Ayrıca örneğin son satır 3. ölçünün son notası olan fa sesi, makam artık Mâhur'a gideceği için orada görüldüğü gibi acem değil Evç perdesidir.

Dügâh Kâr örneğinde ise Dügâh makamı gereği Dügâh perdesinde Segâh makamı yapılırken (1. 2. 6. 7. 8. ölçüler) Çargâh perdesine konması gereken 1 koma diyez, bu sistemde olmadığı için konamamıştır. Dügâh Kâr A.E.U. nota sistemine aktarılırken ilgili yerlere eser içinde Çargâh perdesine konması gereken 1 koma diyez konması gerekmektedir.

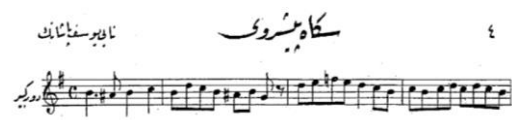
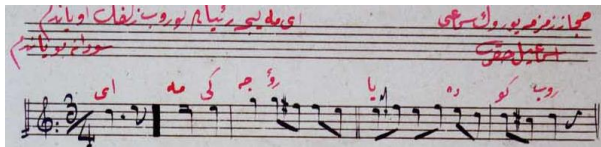


Şekil 16. *Istanbul Durak-Rizâ Bey ve Segâh Beste-Zaharya (Kişisel nota arşivi)*

Görülen birinci eser örneğinde Bûselik sesindeki işâret olmama durumu eser A.E.U. nota sistemine aktarıldığında İstanbul makamı gereği eserde Uşşâk duyurulan kısımlarda Segâh, Nişâbur duyurulan kısımlarda Bûselik olarak eser içinde ifade edilmelidir. İkinci eser örneğinin makamının ana sesi olan Segâh sesi, notanın yazıldığı sistemde olmaması ile görülmesi de eser A.E.U. nota sistemine aktarıldığında makam gereği Bûselik sesine 1 koma bemol konularak Segâh perdesi belirtilmelidir.

4. Aktarım Yapılırken, Usul Yazımı Konusunda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Batı Müziği nota sisteminde yazılmış bir Türk Müziği eserinin usulünün gösterim sayılarına dikkat etmek gerekir. Eserin usulü bazen eserin üzerine yazı ile yazılsa da usul gösterim sayıları, adı yazılmış usule göre değişiklik gösterebilir. Eserin usulü eserin üzerine yazı ile yazılmayan durumlarda ise; ölçü sayısı tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılmasıyla eserin usulü doğru bir şekilde tespit edilebilir. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 15.'te detaylıca açıklanmıştır. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 17. ve 18.'de detaylıca açıklanmıştır.



Şekil 17. *Hicâz Zemzeme Yürük Semâi- Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Segâh Peşrevi-Yusuf Paşa (Kişisel nota arşivi)*

Eser Yürük Semâi olmasına rağmen usul 3/4'lük olarak yazılmış. 3/4'lük usul gösterimi *Semâi* usulüne aittir ancak bu görülen eser örneği bir Yürük Semâi olduğu için eserin usulü de *Yürük Semâi* olmalıdır. Bu tespit için şu yol izlenebilir; eserin bir ölçüsünde 3 adet 4'lük nota bulunmaktadır ve ikinci ölçünün sonunda çift çizgi bulunduğu için usulün 2 ölçüde bittiği görülmektedir. Ölçü içi 3 birim nota ve 2 ölçü ile bu birim çarpıldığı zaman 6/4'lük *Yürük Semâi* usulüne ulaşılmaktadır. Sağdaki örnekte ise notanın içinde usul "C" ile gösterilse de düşünülen not

usûlün *Devr-i Kebîr* olduğunu belirtmektedir. Gösterim ve düşülen not uyumsuz olsa da eser *peşrev* formu⁵ olduğu için eserin usulünün *Devr-i Kebîr* olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 18. Hicâz-kâr-ı Kadîm Mevlevî Âyîn-i Şerîfi- Mustafa Câzîm el-Mevlevî ve Dügâh Kâr-Hacı Fâik Bey (Kişisel nota arşivi)

Eser Mevlevî Âyîni olmasına rağmen usul 7/8'lik olarak yazılmış. 7/8'lük usul gösterimi *Devr-i turan*, *Devr-i hindi* gibi usullere aittir ancak bu görülen eser örneği bir Mevlevî Âyîni olduğu için eserin usulü bu usuller olamaz⁶. Eserin usul tespiti için örnekte görülen Osmanlıca yazılmış usul yazısına bakmak haricinde şu yol izlenebilir; eserin bir ölçüsünde 7 adet 8'lik nota bulunmaktadır ve ikinci ölçünün sonunda çift çizgi bulunduğu için usulün 2 ölçüde bittiği görülmektedir. Ölçü içi 7 birim nota ve 2 ölçü ile ölçü içi birim çarpıldığı zaman 14/8'lik *Devr-i Revân* usulüne ulaşılmaktadır.

Sağ kısımda verilen *Kâr* formu eser örneğinde usul "C" ile gösterilmektedir. Osmanlı Türkçesi olarak düşülen not ise *Hafif* usulünü işaret etmektedir. Eser formunun *Kâr* olduğu notada görüldüğü için eserin usulünün *Hafif* usulü olduğu anlaşılmaktadır.

5. Aktarım Yapılırken, Güfte Yazımı Konusunda Dikkat Edilecek Özelliklere Dair Bulgular

Batı Müziği nota sisteminde yazılmış bir Türk Müziği eserinin güftesi, nota yazımı soldan sağa aktığı için doğal olarak soldan sağa yazılır. Ama güfte Osmanlı Türkçesi olduğu için heceler yine Osmanlı Türkçesi okuması gibi sağdan sola okunduktan sonra heceler soldan sağa birleştirilip kelime ve cümlenin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle güftenin doğru okuma işlemi yapılır. Batı müziği notasıyla yazılmış Türk müziği eserlerinde bu maddenin farklı hallerinin uygulanması; Şekil 19.'da açıklanmıştır.



Şekil 19. Gerdâniye Büselik Yürük Semâi-Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Hüzzam Beste-Dede Efendi (Kişisel nota arşivi)

⁵ Peşrev formu eserlerde küçük usul kullanılmamaktadır.

⁶ Mevlevî Âyînlerinin 1. Selamlarında bu usuller kullanılmamaktadır.

Solda verilen eser örneğindeki görülen güftenin ilk cümlesinin heceleri şayet yazıldığı lisan olan Osmanlıcadaki gibi sağdan sola okunmaya başlasa; “Ağ - çün - i - yâr - la - no - se - et - dil - râ - dâ - mü - re - yâ - yâr-ı ” gibi hem tek başına hem de birleştiğinde manası olmayan bir bütün ortaya çıkmaktadır.

Güfte okumaya notanın solundan başlayıp, heceler sağdan sola okunup soldan sağa birleşim yapılarak kelimeler oluşturulduğunda; “Dil etse n’ola yâr için ağyâr-ı yâre müdârâ” olarak güfte düzgün bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Diğer eser örneğinin güftesinin ilk cümlesi ise yine notanın solundan başlayıp, heceler sağdan sola okunup soldan sağa birleşim yapılarak kelimeler oluşturulduğunda “Yâr gören fütâde olur hüsn-ü bîbahânesine” şeklinde doğru bir şekilde oluşmaktadır.

6. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Dilnişin Kâr eserinin Aktarımına Dair Bulgular

Eser;

- Eserin sadece baş kısmında yazılmış olan makamın donanımının eserin bütününe uygulanması,
- Asıl nüshadan yapılan icrâlar sonucunda eser içindeki batı müziği nota sisteminde olmadığı kanısını varılan bazı değiştirici işaretlerin A.E.U. sistemine göre ilgili yerlere konması,
- Batı Müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişikliklerine dikkat edilmesi,
- Eserin notaya göre soldan sağa akan güftesinin hecelerinin sağdan sola okunduktan sonra soldan sağa birleştirilip kelime ve cümlelerin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle doğru okunması,
- Eserin usul tespitinde ise hem eserin kendi üzerinde yazı ile yazılan usul adının doğru okunmasına hem de ölçü içinde kaç kaçlık nota olduğunu tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılması, hususlarının bütününe dikkat ederek A.E.U. sistemine aktarılmıştır.

Bahsedilen bu özellikler haricinde eser içinde Osmanlı Türkçesi ile yazılmış notlar vardır. Kağıt tasarrufu yapmak amacıyla eserin bazı aynı bölümleri tekrar yazılmayıp ilgili bölümler notlar yazılarak belirtilmiştir. Bu notlara göre ilgili bölümler esere yazılmıştır ve eser son şeklini almıştır.

SONUÇ

Çalışmada; Batı notası ile yazılmış Türk müziği eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek nota yazım sistemine aktarımı hususunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

- Eserlerin donanım bölümünde yazılan ses değiştirici işaretlerin; eserin içinde farklı bir değiştirici işaret almayan bütün seslere ve bölümlere uygulanmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.
- Eser içi işaret değişikliği yapılırken, konması gereken işaretlerin çoğu, Batı müziği nota sisteminde olmaması sebebiyle konamadığı için, aktarım yapılırken makamı iyi bilmek ve bahsi geçen yerde (varsa) yapılan geçkinin ne olduğunun iyi tespit edilmesi gerekmektedir.
- Bir perdede sık işaret değişikliği yapılan makamlarda, Batı müziğinde mevcut olmayan bir komalık bemol ve diyez işaretlerin oluşturacağı perde ve dolayısı ile dizi ve makam değişiklikleri takip edilmelidir.

- Eserlerin usulleri bazen eserin üzerine yazı ile yazılsa da ölçü sayıları (usûlü), adı yazılmış usule göre değişiklik gösterebilir. Eserin usulü eserin üzerine yazı ile yazılmayan durumlarda ise; ölçü içinde kaç kaçlık nota olduğunu tespit ettikten sonra usulün bittiğini gösteren çift çizgi ile kapanmış ölçüyü bulup o ölçüye kadar kaç ölçü varsa sayıp elde edilen sayının ölçü içi birimle çarpılmasıyla eserin usulü doğru bir şekilde tespit edilmesine dikkat gösterilmelidir.
- Eserlerin güftesi, nota yazımı soldan sağa aktığı için doğal olarak çeviri yapılırken dee güftenin soldan sağa yazılması akla gelmektedir. Ama güfte Osmanlı Türkçesi olduğu için hecelerin; Osmanlı Türkçesi okuması gibi sağdan sola okunduktan sonra soldan sağa birleştirilmelidir. Bu şekilde kelime ve cümlelerin bütünü soldan sağa okunmak suretiyle güftenin doğru okuma işlemi yapılması gerekmektedir.

Böylelikle çalışmada; Batı notası ile yazılmış Türk müziği eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek nota yazım sistemine çevrilmesi konusunda bir kılavuz olma ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Dilnişin Kâr'ının Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine aktarımı yapılarak eserin kaybolması, unutulması durumunun önüne geçilmesi, günümüz icracılarına icra etme olanağı doğuracaktır.

ÖNERİLER

Oluşturulmaya çalışılan bu kılavuza, eğer varsa/oluşursa yeni basamakların eklenmesi, mevcut basamakların yanlış olduğu düşünülürse doğrusunun açıklanarak kılavuza katkıda bulunulması, geliştirilmesi önerilmektedir. Dilnişin Kâr eserinin gün yüzüne çıktığını duyurmak günümüz icracılarının bu eseri icrâ etmeleri ve günümüze ulaşan Türk müziği repertuarına arasında bu makamda fazla eserin olmaması durumu esere ayrı bir önem kazandırdığı için Konservatuvarların nazariyat, ses eğitimi gibi derslerinde Dilnişin makamı işlenirken bu eserin meşk edilerek öğrenilmesi, icrâ edilmesi de önerilmektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arıkan, R. (2004). *Araştırma Teknikleri ve Rapor Hazırlama*. Ankara: Asil Yayın.
- Bülbül, A. (2017). *Tarihten Bugüne Türk Makam Müziğinde Kullanılan Nota Yazım Teknikleri ve Udi Ahmed Rifat'ın Miftah-ı Nota'sı* (Tahkik ve Transliterasyon). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2019). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çevikoğlu, T. (2017). *Mevlevî Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları*. Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü IV. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (413-460. ss.). Konya
- Çevikoğlu, T. (2021). Halebli Derviş 'Alî El-Mevlevî'nin Kürdîlihicâzkâr Âyîn-i Şerîfi. Mevlânâ Araştırmaları 7, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karasar N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Paçacı Tunçay, G. (2019). *Neşriyat-ı musiki: Osmanlı Müziğini Okumak*. İstanbul: Vakıfbank Yayınları.

Sezen, A. (1992). *Türk Müziğinde Nota Yayıncılığı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Y. (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2017). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Hafif Usulünde Hicâz Zemzeme Beste Notası. (2023). Erişim Adresi: <https://divanmakam.com/forum/ettin-bu-benim-sinemi-tir-i-gama-amac-ismail-hakki-bey-muallim-hicaz-zemzeme.13715/>

Hicaz Faslı Nota kapağı. (2023) Erişim Adresi: <https://divanmakam.com/attachments/hicaz-fasli-samli-iskender-fasli-no-6b-muhtelif-hicaz-v1-pdf.64991/>

Kişisel Kaynaklar

Yurdagül, H. Z. (2023). *Kişisel Nota Arşivi*.

۱۵

مللر باشم راجعت اولنه تالقمه قده

من فی نا

«سیا خا»

یا لا یا لا

من لی بر صعه هی هی

نی هی بی قده من فی نا جا هی بی هی

من فی نا

نیغ تو نیغی بالی دی کی تنی یه ج غدی

یا

من فی نا جا من فی جا

یا

başlı 14 ü 18 Dilnişin Kârın
Dilnişin

ما نحتاجه

نك كا مشرفى كا بي ضا قه آه
وا و اب لاهى ما كر
نك ر ر آه بر كى آه
نك جه ما آ نزل كوه
ما اول بين ا ر بين
نك طبعى
بيلون بريمه

EK 3. Dilnişin Kâr

DİLNIŞİN KÂR

Devr-i Hindî

Muallim İsmâil Hakkı Bey

(Dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(Hey) (hey) (yâr)

(hey) (hey) (dost)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nî) (men)

(hey) (hey) (zî) (bâ) (yi) (men)

Ey fe râ zen de i fi rû

ze ze vâk şem se i zer

ke şi jen gâ rı bî tâk

(hey) (hey) (hey)

(hey) (yâr) (hey) (dost)

(câ) (ni) (men) (câ) (nâ) (ni) (men)

(Dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(dir) (dir) (nâ) (dir) (ten)

(nâ) (te) (ne) (dir) (ney)

(hey) (hey) (yâr)

(hey) (hey) (dost)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nı) (men)

(hey) (hey) (zi) (bâ) (yı) (men)

(Yâ) (lâ) (yâ) (lâ)

(ye) (le) (le) (le) (le) (le) (lel)

(ye) (le) (le) (le) (le) (le) (lel)

(hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)

(hey) (hey) (câ) (nâ) (nı) (men)

(hey) (hey) (zi) (bâ) (yı) (men)

Gon ce i ten ki gi li ba
 ğı tii em Lâ le i suh
 te i ba ğı tii em
 (Hey) (hey)
 (hey) (yâr) (hey) (dost)
 (câ) (ni) (men) (câ) (nâ) (ni) (men)
 (yâ) (lâ) (yâ) (lâ)
 (ye) (le) (le) (le) (le) (le) (le) (le)
 (ye) (le) (le) (le) (le) (le) (le) (le)
 (hey) (hey) (mak) (bû) (li) (men)



Aksak Semâî



Devr-i Hindi



Zâhid

Dir dir nâ dir ten nâ te ne dir ney
Dir dir nâ dir ten nâ ten ne dir ney

Hey hey yâr hey hey dost
Hey hey makbûli men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Ey ferâzende-i firûze zevak
Şemse-i zer-keşi jengâr-ı bi-tâk

Hey hey hey hey yâr Hey dost
Cân-ı men cânân-ı men
Yâ lâ yâ lâ ye le le le le le le
Ye le le le le le le
Hey hey makbûli men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Gonce-i tengi dil-i bağ-ı tüem
Lâle-i suhte-i bağ-ı tüem

Hey hey hey yâr hey dost
Cân-ı men cânân-ı men
Yâ lâ yâ lâ ye le le le le le le
Ye le le le le le le
Hey hey makbûl-i men
Hey hey cânân-ı men
Hey hey zibây-ı men

Kazâ peykân-ı müjgânın kemân-ı ebruvânındır
Ki bir lahza gönül âmâcı sehminden âmin olmaz

* Eserin orijinal nüshasının ikinci sayfa başı ve son sayfasının sonunda notlar ve numaralar mevcuttur.

Bu notların eserin ilgili kısmının nasıl devam edeceğine, numaranın ise devam edecek kısmının ölçü sayısı olduğu düşünülüp gerekli ilâveler yapılmıştır.

Eserin orijinal nüshasının son sayfasında; "Açılmanın yerine", "ki bir lahza gönül" notları bulunmaktadır.

Bu notlardan eserin ulaşılabilen nüshasında bulunandan fazla bölümü olduğu anlaşılmış olup ilgili araştırmalar yapılmıştır.

Lakin mevz-u bahis bölüme ulaşamadığı için eser bu şekilde çevrilip yayınlanmıştır.

Başka araştırmacıların bu eserin eksik kalan bölümüne ulaşmaları ve eseri tamamlamaları ümid olunur..