

**DONİZETTİ, GUATELLİ, KOMİTAS VE MANAS'IN ESERLERİNDE
ANADOLU VE RUMELİ MÜZİK MOTİFLERİNİN KULLANIMINA DAİR
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

*A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE USE OF ANATOLIAN AND RUMELIAN
MUSICAL MOTIFS IN THE WORKS OF DONIZETTI, GUATELLI, KOMITAS,
AND MANAS*

Ayşe TAŞPINAR GATENYO*

*Geliş Tarihi: 23.08.2025
(Received)*

*Kabul Tarihi: 19.10.2025
(Accepted)*

ÖZ: Bu makalede, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başlarında Osmanlı coğrafyasında etkin olmuş dört önemli bestecinin, Giuseppe Donizetti (1788–1856), Callisto Guatelli (1817–1899), Komitas Vartabed (1869–1935) ve Edgar Manas'ın (1875–1964) eserlerinde Anadolu ve Rumeli müzik motiflerinin nasıl kullanıldığı karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Batı müziği eğitimi almış olan bu besteciler, Osmanlı'nın çokkültürlü ortamında görev almış veya üretimde bulunmuş, yerel halk müziği öğelerini eserlerine taşıyarak kültürel bir sentez oluşturmuşlardır. Çalışmada Donizetti'nin “*Mecidiye Marşı*”, Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”, Komitas'ın “*Piyano için Yedi Şarkı*” adlı eserleri ile Manas'ın piyano için yazdığı “*Danses Populaires Turques*” adlı süiti müzikolojik ve tarihsel bağlamlarıyla analiz edilmiştir. Araştırmada biçimsel, ezgisel ve modal çözümleme yöntemleri kullanılarak, seçilen eserlerdeki makam kullanımı, ritmik yapı, melodik işleyiş ve armonik düzenlemeler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Ayrıca, her bir eserin bestelendiği dönemin sosyo-kültürel koşulları değerlendirilmiş; bestecilerin yalnızca bireysel yaratıcı yönleriyle değil, aynı zamanda kültürel aracı kimlikleriyle de öne çıktıkları vurgulanmıştır. Bu bağlamda çalışma, Anadolu ve Rumeli müzik mirasının Batı müziğiyle buluşma süreçlerini tarihsel bir çerçevede incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vartabed, Edgar Manas, Anadolu ve Rumeli Müziği.

ABSTRACT: This article offers a comparative analysis of how four prominent minority composers active in the Ottoman Empire during the 19th and early 20th centuries: Giuseppe Donizetti (1788–1856), Callisto Guatelli (1817–

* Doç. Dr., Apricot Music and Art, taspinar.ayse@gmail.com, ORCHID: 0009-0006-0122-4673



1899), Komitas Vartabed (1869–1935), and Edgar Manas (1875–1964) integrated Anatolian and Rumelian musical motifs into their compositions. All four composers received Western classical music training and operated within the multicultural context of the Ottoman Empire. Incorporating local folk music elements into their works, they contributed to a unique synthesis of Eastern and Western musical traditions. The study focuses on Donizetti's "*Mecidiye March*", Guatelli's imperial marches composed for the Ottoman court, Komitas's a "*Seven Songs for Piano*" and Manas's piano suite "*Danses Populaires Turques*". Each work is examined through both historical and musicological lenses. Using formal, melodic, and modal analysis methods, the research compares modal usage, rhythmic structures, melodic development, and harmonic arrangements within these selected compositions. The socio-cultural conditions of the periods in which the works were composed are also considered. The composers are discussed not only as individual artistic figures but also as cultural mediators. Within this framework, the study aims to explore the historical processes through which Anatolian and Rumelian musical heritage intersected with the Western classical tradition.

Key Words: Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas, Edgar Manas, Anatolian and Rumelian music.

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu, farklı etnik, dinî ve kültürel toplulukların yüzyıllar boyunca bir arada yaşadığı çok kültürlü bir yapıya sahiptir. Bu zenginlik yalnızca toplumsal yapıda değil, sanatın birçok alanında, özellikle müzikte de kendini göstermiştir. Yerel müzik gelenekleri ile Batı müziği arasındaki etkileşim, 19. yüzyıldan itibaren daha belirgin bir hâl almış; Batı formlarının Osmanlı coğrafyasına girmesiyle birlikte geleneksel ezgiler ve makamlar Batılı armoni ve biçim anlayışıyla harmanlanmaya başlamıştır. Bu süreç hem saray hem de halk müziği düzeyinde yeni sentezlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu makalede, Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde faaliyet göstermiş dört bestecinin dört önemli eseri incelenmektedir: Giuseppe Donizetti'nin "*Mecidiye Marşı*", Callisto Guatelli'nin "*Osmaniye Marşı*", Komitas Vartabed'in "*Piyano için Yedi Şarkı*" adlı piyano süiti ve Edgar Manas'ın "*Danses Populaires Turques*" başlıklı eseri. Bu eserlerin seçilmesinin temel nedeni, her birinin farklı tarihsel ve kültürel dönemlerde Batı müziği ile yerel müzik geleneklerinin nasıl buluşturulduğunu örneklemeleridir. "*Mecidiye Marşı*", Osmanlı sarayında Batı müziğinin meşrulaşma sürecinin simgelerinden biri olarak görülür. Bunun yanında Guatelli'nin "*Osmaniye Marşı*", Rumeli kökenli ezgilerin Batılı armonik sistemle buluşmasının bir örneğini sunar. Komitas'ın "*Piyano için Yedi Şarkı*" adlı eseri ise

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Anadolu'nun halk melodilerini Batlı çalgı tekniğiyle yorumlayarak hem etnomüzikolojik hem de sanatsal değer taşır. Manas'ın "*Danses Populaires Turques*" süiti ise Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bir yansıması olarak halk danslarının Batı piyano müziği diliyle işlenmiş bir örneğidir.

Bu makalede, söz konusu dört eserde yer alan Anadolu ve Rumeli ezgilerinin Batı müziği formları içinde nasıl işlendiği karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Bu amaçla biçimsel, ezgisel ve modal çözümleme teknikleri kullanılmış; melodik yapı, ritmik karakter, armonik düzenleme ve geleneksel motiflerin işleniş biçimleri ele alınmıştır. Ayrıca her eserin üretildiği tarihsel ve sosyo-kültürel bağlam da değerlendirilerek bestecilerin bu kültürel mirasa yaklaşımları tartışılmıştır. Böylece, farklı dönem ve coğrafyalarda üretilmiş bu eserler aracılığıyla kültürlerarası müzikal etkileşim tarihsel bir perspektifle ele alınmaktadır.

1.1. Anadolu ve Rumeli Ezgilerinin Osmanlı Müziğine Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu'nun müzikal çeşitliliği, yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmamış, halkın gündelik yaşamına da yansımıştır. Anadolu ve Rumeli'nin ritmik melodik yapısı, Osmanlı müziğinin şekillenmesinde belirleyici unsurlar olmuştur. Anadolu, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması sayesinde kültürel aktarımın ve sanatsal üretimin yoğun yaşandığı bir merkez olarak ön plana çıkmıştır. Hitit, Bizans ve Selçuklu gibi kadim uygarlıkların müzikal mirası, sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmış; bu süreçte yerel makamlar ve geleneksel kalıplar önemli bir rol oynamıştır. Bu zengin kültürel birikim, Osmanlı döneminde Müslüman toplulukların bölgeye yerleşmesiyle birlikte yeni bir boyut kazanmış; özellikle Rumeli coğrafyasında İslamî müzik kültürüyle harmanlanarak devam etmiştir.¹

Rumeli coğrafyasından gelen ezgiler ise daha ritmik ve danssal özellikleriyle dikkat çeker. 18. ve 19. yüzyıllarda bu ezgiler, özellikle marş formunda saray müziğine entegre olmuş, Mehterhâne geleneğiyle askerî müzik repertuvarına girmiştir. Balkan kökenli toplulukların İstanbul'daki kültürel varlığı, bu ezgilerin saray müzisyenlerinin repertuvarına girmesini kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda Kaçar "*Osmanlı İmparatorluğu'nda Rumeli eyaleti nasıl ki siyasi ve kültürel alanda birinci sırada yer alan bir eyalet oldu ise, günümüzde dahi Rumeli türküleri tarihten gelen*

¹ Oya Levendoğlu, "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19 Sayı 2, 2005, s. 255.

ihtişamları ve güçleriyle Türk müziği repertuarındaki çok önemli yerlerini korumaktadır” sözleriyle bu mirasın kalıcılığına dikkat çeker.²

Osmanlı müziğinde vokal gelenek hem saray hem de halk düzeyinde önemli bir yer tutmuştur. Sözlü aktarım temelli usta-çırak eğitimi, özellikle makam bilgisinin, ses terbiyesinin ve ifade biçimlerinin aktarılmasında temel yöntem olmuştur. Bu gelenek, sadece bir icra biçimi değil, aynı zamanda toplumun estetik anlayışını yansıtan güçlü bir anlatım dili olarak işlev görmüştür. Halk müziğinde âşık, saz şairi ya da halk şairi olarak bilinen ozanlar, sözlü gelenek içinde yetişmiş; eserleri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmış, bu süreçte bireysel kimlikleri zamanla silikleşmiştir. Aynı şekilde saray çevrelerinde gazel, semâî, şarkı gibi klasik vokal türlerle şekillenen bir ifade kültürü doğmuş, bu vokal gelenek hem bireysel hem kolektif bir hafızanın taşıyıcısı olmuştur.³ “*Geleneksel Türk Sanat Müziği tarihine baktığımızda, yazarlık aktarımının kabul görmediği, kuramsal çalışmalar dışında müzik yazılarının kullanımının yaygınlaşmadığı ve sözlü aktarım geleneğinin sürdürüldüğü görülür. Bu aktarım yönteminin en etkin biçimi meşk denilen öğrenme ve öğretme geleneğidir*”.⁴

Osmanlı müziğinin yazıya geçirilme süreci ise 19. yüzyılda Hamparsum Limonciyan’ın geliştirdiği “Hamparsum Notası” ile başlamıştır. Daha önce ve Hamparsum’la eş zamanlı başka notasyon sistemleri geliştirilse de Hamparsum’un sistemi öne çıkmıştır. Bu sistem, sözlü geleneğe dayalı repertuarın kalıcı hâle getirilmesini sağlamış, özellikle Ermeni ve Türk müzisyenler arasında yaygın olarak kullanılmıştır. Böylece müzik eğitimi ve repertuar paylaşımı kurumsal bir yapıya kavuşmuştur.

1.2. Osmanlı’da Yazılı Müzik Kültürüne Geçiş: Hamparsum Limonciyan ve Notasyon Sisteminin Rolü

Hamparsum Limonciyan, 1768 yılında İstanbul’un Pera (Beyoğlu) semtinde dünyaya gelmiştir. Ailesi, Harput’tan İstanbul’a göç eden yoksul bir Ermeni ailesidir. İlk eğitimini burada aldıktan sonra müziğe olan ilgisi nedeniyle kilise korolarına katılmış ve burada temel müzik eğitimi almıştır. Müzik eğitimine Krikor Karasakalyan ve Zenne Bogos gibi dönemin önemli Ermeni müzisyenlerinden aldığı derslerle başlamış, daha sonra Osmanlı İmparatorluk Darphanesi Müdürü

² Gülçin Yahya Kaçar, “Rumeli Türküleri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18, 2018, s. 233.

³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 7. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2007, s. 582.

⁴ Zehra T. Değirmenci–Turan Sağer, “Hamparsum Müzik El Yazmalarının Mevlevî Müziklerine Ait Belgelerle Müzikal İçerik Açısından Karşılaştırılması”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 10 Sayı 4, 2022, s. 580.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Hovhannes Çelebi Düzyan tarafından himaye edilerek Kuruçeşme'deki Düzyan ailesinin konağında eğitimine devam etmiştir. Bu süreçte Osmanlı müziği ile yakından ilgilenmiş ve Beşiktaş Mevlevîhanesi'nde Neyzen Deli İsmail Dede Efendi ile çalışarak Osmanlı müziğini derinlemesine öğrenmiştir.⁵

19. yüzyıl boyunca Osmanlı müziğinde sözlü gelenekten yazılı nota sistemine geçiş, kültürel süreklilik ve çoksesli müzik uygulamalarının gelişimi açısından önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bu dönüşümün öncülerinden biri olan Hamparsum Limonciyan (1768–1839), 1813–1815 yılları arasında geliştirdiği Hamparsum Notası ile hem Osmanlı-Türk müziğinin hem de Ermeni kilise müziğinin sistematik biçimde kayda geçirilmesini sağlamıştır.

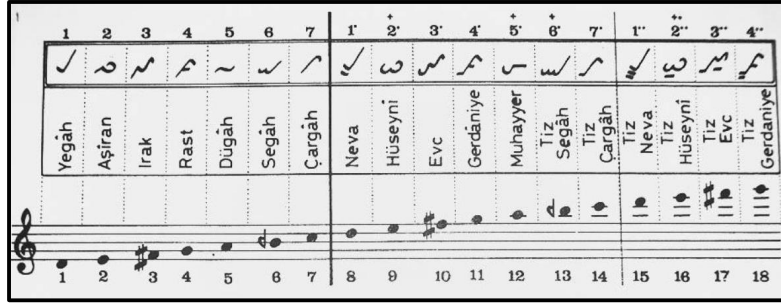
9. yüzyılda Ermeni kilisesinde ilahî metinlerin melodik çizgisini belirtmek için “Khaz” işaretleri kullanılmıştır. Ancak Khaz sistemindeki semboller modern nota sistemlerinde olduğu gibi doğrudan ses yüksekliğini göstermez; bunun yerine melodik hareketlerin yönünü ve karakterini yansıtır. Limonciyan, bu geleneği yalnızca aktarmakla yetinmemiş, onu yeniden yorumlayarak belirli perdeleri açıkça ifade edebilen işlevsel bir nota sistemine dönüştürmüştür.

Hamparsum notası, genellikle çizgisiz kâğıda ve sanılanın aksine ilk dönemlerden itibaren soldan sağa doğru yazılmıştır. Yaklaşık üç oktavlık bir ses aralığını kapsayan bu sistem, özellikle ney gibi geleneksel Türk çalgılarının ses hacmine uygun olacak şekilde yapılandırılmıştır. Bu zenginlik, Hamparsum notasını hem teknik hem estetik açıdan çok yönlü bir sistem hâline getirmiştir.⁶

Sadece bireysel icra ihtiyaçlarını karşılamakla kalmayan bu sistem, Mevlevîhanelerden Ermeni kiliselerine kadar uzanan geniş bir kültürel çevrede yaygın şekilde kullanılmış ve Osmanlı müzik geleneğinin yazılı arşivlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Böylece Hamparsum notası, hem çokkültürlü Osmanlı coğrafyasının müzikal mirasını hem de sözlü gelenekten yazılı belleğe geçişin önemli bir aşamasını temsil etmektedir.

⁵ “Hamparsum Limonciyan”,Scribd
<https://www.scribd.com/document/823136317/Hamparsum-Limonciyan> (7/8/2025).

⁶ “Hamparsum notası” <https://www.biyografiler.com/bilgi/hamparsum-notasi> (5.6.2025).



Şekil 1: Hamparsum notasyonu⁷

20. yüzyıl başlarına dek bazı çevrelerde aktif olarak kullanılmaya devam eden Hamparsum Notası'nın ardından, II. Meşrutiyet döneminde müzik eğitiminin millileştirilmesi ve sadeleştirilmesi amacıyla "Enver Notası" adlı bir sistem de önerilmiştir. Enver Paşa'nın öncülüğünde geliştirilen bu Latin harflerine dayalı nota sistemi, askerî bandolarda kullanılmak üzere hazırlanmış ancak uygulamada yetersiz bulunarak kısa sürede terk edilmiştir.

1.3. Muzika-i Hümâyûn ve Levanten Toplulukların Rolü

Osmanlı İmparatorluğu, farklı etnik ve dinî toplulukların bir arada yaşadığı çokkültürlü bir yapıya sahipti. Bu çeşitlilik, yalnızca sosyal ve siyasal düzeyde değil, sanatsal üretim alanlarında da kendini göstermiş; saraydan kırsal kesimlere kadar uzanan geniş bir yelpazede çeşitli müzik geleneklerinin, türlerinin ve çalgıların bir arada yaşamasına imkân tanımıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren hız kazanan modernleşme süreci, Batı müziğinin Osmanlı topraklarında hem görünür hem de kurumsal bir hâl almasına ortam hazırlamıştır. Saray için özellikle ısmarlanan enstrümanlar arasında önce tanbur ve ney öne çıkarken, 19. yüzyıldan itibaren piyano başta olmak üzere Batı çalgıları tercih edilmiş ve böylece hanedan üyelerinin müzikle olan ilgisi bestecilik faaliyetleriyle birlikte Batı etkisini de yansıtmaya başlamıştır.⁸ Bu dönüşüm yalnızca merkezî yönetimin tercihleriyle sınırlı kalmamış; Avrupa'da eğitim almış bireyler, Levantenler, gayrimüslim toplulukların öncülüğü ve kültürel etkileşimlerle de desteklenmiştir.⁹

⁷ "Hamparsum yazısı" <https://images.app.goo.gl/m9P9oNjt79XiW9Bz6> (08. 09. 2025).

⁸ Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s.7

⁹ Panagiotis C. Poulos, "Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul", *Annual of Istanbul Studies*, Cilt 1, 2019, s.180.

Batı Avrupa kökenli (Fransız, İtalyan, İngiliz, Alman vb.) ve Osmanlı şehirlerinde uzun süredir yerleşik olarak yaşayan Levanten topluluklar, Batı müziğinin imparatorluk coğrafyasındaki yaygınlaşmasında etkili bir rol oynamışlardır. Ticaret, diplomasi ve eğitim alanlarında zaten etkin olan bu topluluklar, 19. yüzyıl boyunca müzik alanında da öncülük etmişler; yalnızca saray çevresine değil, kent yaşamına da Batı müziğini taşımışlardır. İstanbul, İzmir ve Selanik gibi liman şehirlerinde kurdukları müzik okulları, Batı çalgılarının ve nota bilgisinin toplumun genç bireylerine aktarılmasına olanak sağlamış; böylece Batı müziğiyle erken yaşta tanışan, eğitilmiş bir kuşak yetişmiştir.¹⁰

Bu süreçte özellikle İstanbul'un Pera semti, Avrupa ile kurulan kültürel ilişkilerin mekânsal odağı hâline gelmiştir. Burada yaşayan Levanten topluluklar, yalnızca müzik eğitimi değil, aynı zamanda konser organizasyonu, nota yayımcılığı ve özel öğretmenlik gibi etkinliklerle Batı müziğini toplumsal yaşamın parçası hâline getirmişlerdir. Bu gruplar, yerleştikleri semtlerde demografik çoğunluğu oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda kültürel üretimin yönünü belirleyen bir merkezilik de kazanmışlardır. Bu nedenle, Kutlay, Pera'daki Levantenler için "Avrupa kökenli Türkler" ifadesinin daha yerinde bir tanım olabileceğini öne sürmektedir.¹¹

Levantenlerin katkısı yalnızca kurumsal düzeyle sınırlı kalmamış; bireysel müzik eğitimi yoluyla orta sınıf ve elit Osmanlı ailelerinin gündelik yaşamına da nüfuz etmiştir. Özellikle Beyoğlu ve Galata çevresinde faaliyet gösteren Avrupalı kadın müzik öğretmenleri hem gayrimüslim hem de Müslüman ailelerin çocuklarına piyano ve nota eğitimi vermiş; bu da Batı müziğinin bir ifade biçimi olmanın ötesinde, modernleşmeci bir statü sembolüne dönüşmesini sağlamıştır.

Dönemin ruhunu yansıtan kaynaklardan biri olan İkbal Gazetesi, 1884 yılında yayımladığı bir musahabede, Batı müziğinin Osmanlı toplumundaki karşılığını gündelik yaşam bağlamında değerlendirmiştir. Bu yazıda, birçok evde piyano bulunmasına rağmen, bu çalgının genellikle yalnızca basit dans parçalarının icrasında kullanıldığı; yüksek teknik yeterlilik gerektiren klasik Batı eserlerini çalabilecek düzeyde icracıların ise oldukça az olduğu ifade edilmektedir. Yazı, Osmanlı toplumundaki Batı müziği eğitiminin henüz gelişim aşamasında olduğunu şu cümleyle açıkça ortaya koyar: "...Alafranga musiki tedrisatının ailelerimizde

¹⁰ Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, 1. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.18.

¹¹ Evren Kutlay Baydar, *a.g.e.*, s. 5.

henüz şabavet (çocukluk) halinde bulunduğunu itiraf etmek zaruri bir keyfiyettir...”.¹²

Bu tür gözlemler, Batı müziğine yönelik artan ilginin henüz bireysel çabalar ve özel derslerle sınırlı kaldığını; kurumsal düzeyde ise sistemli bir eğitim altyapısının eksik olduğunu göstermektedir. Bu boşluğu gidermek ve Batı müziğini imparatorluk ölçeğinde kurumsallaştırmak amacıyla, II. Mahmud döneminde kapsamlı reformlar gerçekleştirilmiştir.

1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla birlikte Mehterhâne-i Hümayun da kapatılmış; böylece yüzyıllardır Osmanlı askerî geleneklerinin ayrılmaz bir parçası olan mehter müziği terk edilerek Batı tarzı çoksesli müzik sistemine geçişin önü açılmıştır. Bu dönüşüm yalnızca bir tercihten ibaret değil; aynı zamanda değişen askerî disiplin, modern devlet imajı ve Batılılaşma vizyonu açısından da simgesel bir adımdır.

İşte bu düşünsel ve yapısal dönüşüm doğrultusunda II. Mahmud tarafından kurulan Muzıka-i Hümayun, Osmanlı sarayına bağlı olarak tesis edilen ve Batı tarzı müziğin sistemli biçimde öğretildiği ilk resmî müzik okuludur. Kurum, yalnızca askerî bandoları eğitmekle kalmamış; aynı zamanda saray için orkestralar kurmuş, padişah ve hanedan mensuplarına müzik dersleri vermiş, Batı müziği repertuarını Osmanlı kültürüne kazandırmıştır. Bu yönüyle Muzıka-i Hümayun, yalnızca bir müzik topluluğu değil, aynı zamanda bir konservatuvar, bir askerî bando okulu ve Osmanlı’nın kültürel modernleşme politikasının bir aracı olarak işlev görmüştür.

II. Mahmud’un Muzıka-i Hümayun’u kurma kararı, yalnızca Osmanlı askerî müziğinde bir reform ihtiyacına değil, aynı zamanda devletin Avrupalılaşma yönündeki ideolojik tercihlerine de dayanmaktadır. 19. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu hem içte hem dışta ciddi bir meşruiyet sorunu yaşamaktaydı. Özellikle Batılı güçlerle kurulan diplomatik ilişkilerde Osmanlı’nın askerî, teknik ve kültürel olarak geri kaldığı yönündeki algı, reform arayışlarını kaçınılmaz kılmıştır. II. Mahmud, yalnızca orduyu değil, bürokrasiyi, kıyafetleri, eğitim kurumlarını ve sembolik kültürel yapıları da dönüştürerek Batılı devlet modeline yaklaşmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda müzik alanındaki dönüşüm, yalnızca sanatsal bir yenilik değil; Batı’nın temsil ettiği “uygar devlet” imajına ulaşmanın da bir aracı olarak görülmüştür. Mehter müziğinin teksesli yapısı ve geleneksel karakteri bu yeni imajla örtüşmemektedir. Oysa Batı’daki modern ordular, çoksesli marşlar ve senfonik düzenlemelerle tören düzenini sağlayan bando takımlarına sahipti. Dolayısıyla Batı tarzı müziğin Osmanlı ordusuna ve sarayına entegre edilmesi, sadece estetik değil, aynı zamanda siyasi ve ideolojik bir karardır. II. Mahmud’un 1826’da Yeniçeri

¹² İkbal Gazetesi, 3 Teşrin-i Sani 1884; akt. Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri*, s.1.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Ocağı'nı kaldırmasının hemen ardından Mehterhane-i Hümayun'un lağvedilmesi ve yerine Batı modelinde bir müzik kurumunun tesis edilmesi, bu yönelimin simgesel göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bu yönüyle Muzıka-i Hümayun, Osmanlı topraklarında Batı müziği eğitiminin ilk kurumsal örneği olmuştur. Bu yapısal dönüşüm, Batı tipi çok sesli askerî müzik sistemine geçişi zorunlu kılmış; bu ihtiyaç doğrultusunda 1828 yılında Giuseppe Donizetti İstanbul'a davet edilmiştir. Donizetti, bu yeni müzik sisteminin mimarı olarak Muzıka-i Hümayun'un kurucu ve ilk yöneticisi olmuştur. Donizetti'nin ardından gelen Levanten besteciler kurumun eğitim düzeyini daha da ileri taşımıştır.¹³ Callisto Guatelli Paşa (1819–1899), Muzıka-i Hümayun'un başına geçmiş ve orkestrayı Batı normlarına göre yeniden düzenlemiştir.

1.4. Osmanlı'da Ermeni Sanatçılar

Osmanlı İmparatorluğu'nun çokkültürlü yapısı içerisinde Ermeni toplumu, özellikle İstanbul'da, kültürel ve sanatsal alanlarda önemli roller üstlenmiştir. Bu katkılar, mimarlık, müzik, edebiyat ve sahne sanatları gibi çeşitli alanlarda kendini göstermiştir. Mimarlık alanında, Balyan ailesi gibi Ermeni mimarlar, Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı ve Ortaköy Camii gibi önemli yapıları inşa ederek Osmanlı mimarisine büyük katkılarda bulunmuşlardır.¹⁴ Edebiyat alanında, Vartan Paşa'nın "Akabi Hikâyesi" adlı eseri, Türk romancılığının ilk temel taşlarından biridir. Ermeni entelektüelleri Osmanlı modernleşme sürecine önemli katkılarda bulunmuşlardır.¹⁵ Müzik alanında, Osmanlı İmparatorluğu ve ardından gelen erken Cumhuriyet döneminde derin izler bırakan Ermeni besteciler, yalnızca kendi etnik ve dinî geleneklerini değil, aynı zamanda içinde yaşadıkları çokkültürlü coğrafyanın ortak estetik birikimini de eserlerine yansıtmışlardır.

2. İNCELEME

Osmanlı İmparatorluğu'nun çokkültürlü müzik ortamında etkin olmuş Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vardaped ve Edgar Manas, Batı müziği eğitimi almış olmalarına rağmen, eserlerinde yerel motiflere yaklaşım biçimleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu dört besteci, Batı formlarını yalnızca ithal etmekle kalmayıp, onları Osmanlı topraklarının zengin ezgisel mirasıyla buluşturmuş; böylece hem bireysel yaratıcılıklarını hem de kültürel aracı

¹³ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.864.

¹⁴ Kevork Pamukciyan, *Biyografileriyle Ermeniler: Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar IV*, 1. Baskı, Aras Yayıncılık, İstanbul 2003, s.90.

¹⁵ Yıldız Deveci Bozkuş, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Entelektüeller*, Cilt I, 1. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020, s. 118.

kimliklerini ortaya koymuşlardır. Ortak yönleri arasında Batı müziği tekniklerini kullanmaları ve Osmanlı coğrafyasındaki kültürel etkileşimlere duyarlılık göstermeleri yer alırken, farklılıkları özellikle coğrafi referans noktaları üzerinden belirginleşmektedir. Bu çalışmada, Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli'nin daha çok Rumeli kökenli ezgi ve ritim kalıplarını benimsedikleri; buna karşın Komitas ve Edgar Manas'ın ise Anadolu halk müziği motiflerini derinlemesine işledikleri ortaya konacaktır. Dolayısıyla analiz bölümü, bu dört besteciyi "Rumeli etkili" ve "Anadolu etkili" iki grup altında inceleyerek, yerel müzik geleneklerinin Batı müziğiyle nasıl bütünleştirildiğini karşılaştırmalı olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

2.1. Rumeli ve Anadolu Halk Müziği Motiflerinin Karşılaştırmalı Analizi ve Besteciler Üzerindeki Etkisi

Türk müziği, Rumeli ve Anadolu coğrafyalarında ortak tarihsel temellerden doğmuş, ancak her iki bölgede farklı toplumsal ve kültürel koşullar altında özgün biçimlerde gelişmiştir. Rumeli müziği, Osmanlı'nın batıya yönelişiyle birlikte saray çevresi, kentli zümreler ve serhat bölgelerinde biçimlenmiş; makam zenginliği, usulleri ve süslemeli melodilerle karakterize edilmiştir. Buna karşılık Anadolu müziği, halkın gündelik yaşamı ve sözlü kültür geleneğiyle iç içe olmuş; sade, tekrar eden ezgiler ve güçlü söz-melodi birlikteliğiyle toplumsal hafızayı taşımıştır.

Rumeli türkülerinde kullanılan makam çeşitliliği, bölgenin zengin kültürel yapısını ve Osmanlı dönemi boyunca gelişen müzik geleneğini yansıtmaktadır. 356 Rumeli türküsünde yapılan incelemelerde 29 farklı makamın kullanıldığı, bunlar arasında en yaygın olanın Hüseyinî makamı olduğu görülmüştür.¹⁶ Bu iki müzik geleneği aktarım biçimleri açısından da farklılık göstermektedir. Halk müziği sözlü gelenek yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılırken, saray müziği meşk sistemi aracılığıyla usta-çırak ilişkisi içinde sürdürülmüştür. *"Musiki meşklerini genellikle sarayın içinde görevli bulunan yetişmiş müzisyenler verirdi. Bunların bazıları müezzinlik ya da hüinkâr imamlığı gibi musiki bilgi ve pratiğini gerektiren görevler yapmaktaydılar. Hocalar, Topkapı Sarayı'nın diğer bölümleri olan Kiler, Hazine ya da Has Odada görevli olan musikişinaslar arasından seçilirdi. Saraya bağlı ve sarayda ikamet eden hocaların dışında aylıklı muallimlerin getirtildiği de oluyordu. Bunlar haftanın muayyen günlerinde saraya gelir ve Seferli Odası'nda ders verirlerdi"*.¹⁷

¹⁶ Gülçin Yahya Kaçar, a.g.m., s.233.

¹⁷ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006. S.26.

Hem Rumeli hem Anadolu müzik geleneğinde de Hicaz, Hüseyinî ve Nihavent gibi dizilerin kullanılması ortak bir kültürel zemini işaret eder. Ancak Rumeli müziğinde melodik süslemeler ve atlamalı ezgi hatları belirginken, Anadolu müziği daha yatay bir çizgide ilerleyen, kısa temalar ve tekrar temelli yapılarla biçimlenmiştir. Böylece iki gelenek, aynı kaynaktan doğan fakat farklı estetik yönelimler kazanan müzikal anlatımlar oluşturmuştur.

Bu bağlamda Anadolu müzik örneklerinden “Allı Turnam” ve “Yemen Türküsü” dikkat çeker. Bu eserler, Anadolu halk müziğinin sade melodik yapısını, tekrara dayalı örgüsünü ve söz-melodi bütünlüğünü anlamak açısından somut örnekler sunar. Bu eserler ile söz ve ezgi arasındaki güçlü bağ, melodik sadelik ve duygusal anlatım daha anlaşılır biçimde açıklanabilir.

Yemen Türküsü, özellikle Hüseyinî makamı üzerine inşa edilmiştir; küçük aralıklarla ilerleyen melodik yapısı ve tekrarlayan motifleri, halk müziğinin içten ve doğal anlatımını ortaya koyar. Bu yapı, Anadolu halk ezgilerinin melodik sadeliğini ve yöresel karakterini somutlaştırır.

Yemen Türküsü, Anadolu müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtırken; Komitas Vartabed’in derleyip Batı müziği anlayışıyla düzenlediği “Tsirani Tsar” (Kayısı Ağacı) adlı ezgi de benzer melodik motifler taşımaktadır.



Şekil 2: Komitas “Tsirani Tsar” (Kayısı Ağacı)¹⁸

Komitas’ın eseri, Ermeni ve Anadolu halk müziği gelenekleri arasındaki melodik ve ritmik benzerlikleri ortaya koyar. Kısa ve yükselen motifler, Anadolu’nun Muhayyer ve Tahir makamlarındaki giriş kalıplarını anımsatır. Her iki eserde de ezgi, sınırlı ses aralığında ve küçük melodik hareketlerle ilerler; bu da halk müziğinin ortak duygusal anlatım biçimini gösterir.¹⁹

Makamsal açısından ise, Hacı Arif Bey’in “Sultaniyegâh Saz Semaîsi” Rumeli müziğinin karakteristik özelliklerini benimseyen örnek eserlerdendir. Hicaz makamı, süslemeler, geniş melodik geçişler ve karmaşık yapıli usul çeşitliliği sergilemektedir. Anadolu ve Rumeli müzik gelenekleri arasındaki farkı göstermek

¹⁸ Ayşe Taşpınar, “*Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West*”. University of California, Los Angeles, 2011. s.64.

(Finale programında şahsım tarafından yazılmıştır).

¹⁹ Ayşe Taşpınar, a.g.t s.64.

için, “Allı Turnam” ve “Yemen Türküsü” ile ele alındığında, makamsal, ritmik ve biçimsel farklılıklar daha net biçimde anlaşılabilir.

Sonuçta Rumeli müziği melodik süslemeleri ve lirik yapısıyla estetik bir zarafet sunarken; Anadolu müziği sade melodik yapısı, tekrarlı motifleri ve söz-melodi bütünlüğüyle halk yaşamını ve içsel duyguları yansıtır. Donizetti ve Guatelli, Rumeli motiflerini Batı armonisine uyarlarken, Komitas ve Manas, Anadolu motiflerini piyano ve dans formlarına aktararak iki geleneğin karakteristik özelliklerini evrensel bir biçimde eserlerine yansıtmışlardır.

Dolayısıyla, Anadolu ve Rumeli müzikleri birbirinden farklı biçimlerde gelişmiş olsalar da aynı kültürel kökün farklı ifadeleri olarak ortak bir melodik duyarlılığı paylaşmaktadır. Bu eserler ve benzerleri aracılığıyla, müziksel yapı ve anlatım özellikleri daha somut ve anlaşılır biçimde açıklanabilir.

2.2. Giuseppe Donizetti’nin Hayatı (1788–1856)

19. yüzyıl Osmanlı modernleşme sürecinin kültürel ve müzikal alandaki en önemli dönemlerinden biridir. İtalya’nın Bergamo kentinde dünyaya gelen Donizetti, müzikal eğitimine çok küçük yaşta başlamış, Fransa’da Napoleon ordusunda bandocu olarak görev almış ve Avrupa’nın önemli saraylarında müzisyen olarak bulunmuştur. Kardeşi o dönemin meşhur bestecisi, operalarıyla ünlü Gaetano Donizetti olan askerî bando müzisyeni Giuseppe Donizetti, 17 Eylül 1828 yılında İstanbul’a ulaştığı gün, kendisini sabırsızlıkla bekleyen padişahın huzuruna çıkmış, yeni bandoyu yetiştirmek üzere göreve atanarak “Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakarı” ünvanını almıştır.²⁰

Osmanlı’daki görevi süresince, Batı çalgılarını saray öğrencilerine tanıtmış, Batılı müzik kuramlarını öğretmiş ve disiplinli bir eğitim sistemi inşa etmiştir. Onun liderliğinde kurulan Muzıka-i Hümayun, zamanla yalnızca askerî törenlerde değil, saray içi konserlerde de yer almaya başlamış; bu durum Osmanlı elitinin müzikle olan ilişkisinde köklü bir dönüşümün başlangıcı olmuştur.

Donizetti Paşa’nın etkisi, sadece müzikle sınırlı kalmamış; protokol düzenlemeleri, saray törenlerinin batı tarzında yapılandırılması, uluslararası konukların karşılanması gibi birçok alanda da danışmanlık yapmıştır. Özellikle Sultan Abdülmecid döneminde, sarayda düzenlenen diplomatik kabul törenlerinde Donizetti’nin yönettiği orkestralar, Batılı devletlerle olan temaslarda Osmanlı’nın “medeniyet” düzeyini sergilemenin bir aracı olarak işlev görmüştür. Donizetti, zamanla saray mensuplarına piyano ve nota bilgisi öğretmeye başlamış, padişah ailesi üyeleri de dâhil olmak üzere birçok üst düzey kişiye Batı müziği eğitimi

²⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul 1955, s. 42.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

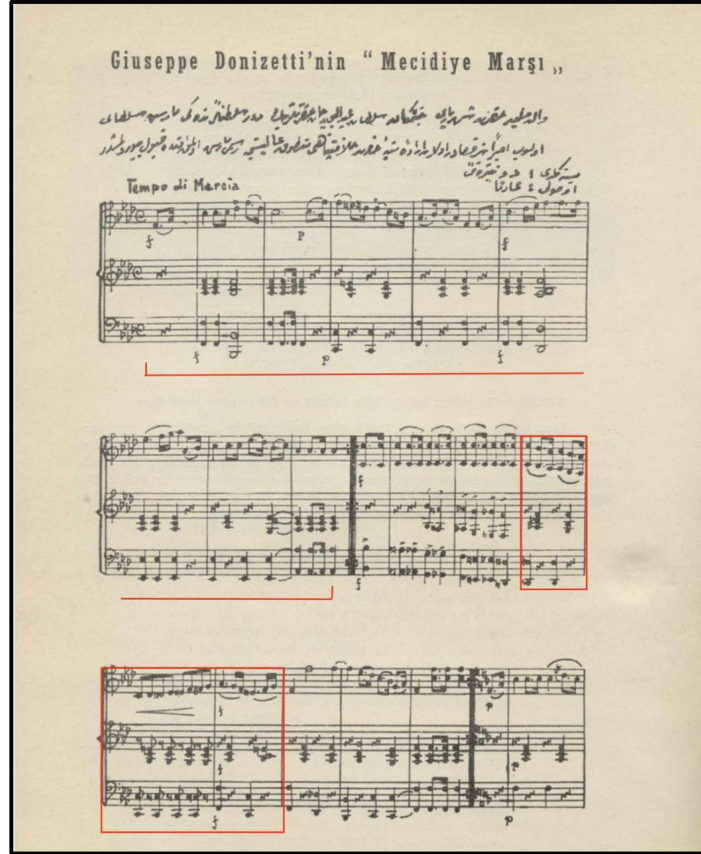
vermiştir. Özellikle Sultan Abdülaziz'in gençliğinde müziğe olan ilgisi, Donizetti'nin bu eğitimsel faaliyetlerinin uzun vadeli etkilerini göstermektedir. Donizetti Paşa aynı zamanda Osmanlı'da ilk resmî devlet marşlarından biri olan Mecidiye Marşı'nın da bestecisidir. Bu marş, Osmanlı hanedanının modern bir devlet kimliği kurma arzusunu müzikal bir forma dönüştürürken, Batı Avrupa'daki ulusal marş geleneğiyle de doğrudan ilişki kurmuştur.²¹

2.3. Donizetti'nin Mecidiye Marşı'nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Mecidiye Marşı, 1839 yılında Osmanlı padişahı Sultan Abdülmecid için, onun tahta çıkışı şerefine bestelenmiştir. Marşın bestecisi, sarayda görev yapan İtalyan asıllı müzisyen Giuseppe Donizetti Paşa'dır. Bu eser, padişahı yüceltmek ve Osmanlı'nın Batı'ya açılan yüzünü simgelemek amacıyla yazılmıştır. Giuseppe Donizetti'nin Mecidiye Marşı adlı eseri, Osmanlı Batılılaşma sürecinde müzikal temsilin önemli örneklerinden biridir. Eserin biçimsel yapısı A–B–A formuna dayalıdır. Bu yapı, klasik Batı marşlarında sıkça kullanılan simetrik ve tekrar temelli bir şemayı izler. Marş, fa minör olarak yazılmıştır.

Melodik yapı açısından değerlendirildiğinde, eserde sınırlı aralıklarla ilerleyen ve sık tekrar eden kısa ezgisel motifler dikkat çeker. Bu yapı, özellikle Anadolu halk ezgilerinde yaygın olarak görülen lineer melodi anlayışıyla örtüşmektedir. Bu özellik, özellikle marşın 1–8. ölçülerinde ve tekrar eden 13–16. ölçülerinde açıkça gözlemlenir.

²¹ Emre Aracı, "Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life", *The Musical Times*, Cilt 143, Sayı 1, 2002, s. 53.



Şekil 3: Giuseppe Donizetti Mecidiye Marşı²²

Ritmik yapı 4/4 düzenine dayalı olmakla birlikte, Donizetti zaman zaman bu yapıyı çeşitlendiren vurgular ve senkoplarla zenginleştirmiştir. Bazı ölçülerde aksanların beklenmedik yerlere gelmesi, Rumeli halk müziklerinde görülen aksak ritim hissini çağırıştırır. Bu yaklaşım, klasik Batı yürüyüş ritmini bozmadan yerel ritmik algıya gönderme yapar. Bu özellikler, mehter müziğinde veya Orta Anadolu halk oyunlarında (zeybek, bar, halay) rastlanan “vurgu-bekleme” temelli hareket anlayışına yakındır. Evren Kutlay Baydar Donizetti’nin marşı için şu satırları kaleme almıştır: “4/4’lük ölçüde yazılmış, anakruza başlayan Mecidiye Marşı’nda,

²² “Mecidiye Marşı” Giuseppe Donizetti
<https://nationalanthems.info/ote-61~.pdf> (08.01.2025).

Donizetti, Mahmudiye Marşı'ndaki gibi yoğun olarak noktalı ritimleri kullanmaktadır. Ayrıca kullanılan artmış ikili aralıklar marşa Türk müziği havası katmaktadır. İcra ve armoni açısından karşılaştırıldığında Mahmudiye'den daha ileri seviyededir. Buradan Muzika-ı Hümayün'ün bilgi ve kapasite açısından her geçen gün ilerleme kaydettiğini tahmin edebiliriz. Mecidiye marşının diğer bir özelliği de İstanbul'a konser vermek için gelen Liszt'in bu marşa "Grand Paraphrase"i (Büyük Parafraz) bestelemesidir. Donizetti, Mecidiye Marşı'nın yanı sıra Abdülmecid'e ithafen 'Grande Marche Militaire' (Büyük Askeri Marş) isimli bir eser de bestelemiştir".²³

Enstrümantasyon açısından bakıldığında, Donizetti eseri Batı bandosu için yazmıştır. Ancak kullanılan çalgılar (trompet, trombon, timpani) Osmanlı mehter müziğindeki zurna, davul ve boru gibi çalgıların işlevsel karşılığı olarak konumlandırılabilir. Bu durum, Batı kökenli çalgılarla Osmanlı müziğine ait fonksiyonların sürdürüldüğünü göstermektedir.

Bu bağlamda Donizetti, Batı müzik teorisi çerçevesinde bir marş üretmiş olmakla birlikte, melodik yapı, ritmik esneklik ve enstrümantasyon aracılığıyla Osmanlı müzik anlayışına ait öğeleri dolaylı biçimde yansıtmıştır. Bu yönüyle Donizetti'nin yaklaşımı, halk ezgilerinin doğrudan kullanımına dayanan Komitas'ın stilinden ya da makam sistemini korumaya çalışan Hamparsum Limonciyan'ın yönteminden ayrılır. Donizetti, Batı armonisini temel alarak, Osmanlı müzik kültürüyle örtüşen yapılar kurmuş ve bu sentezi biçimsel tutarlılığı bozmadan gerçekleştirmiştir.

Donizetti'nin tarzı, Batı'nın çok sesli yapısını yerel referanslarla biçimlendirilmiş bir temsil estetiği içinde sunmaktır. Böylece Donizetti, yalnızca bir müzik öğretmeni değil, bir kültürel çevirmen kimliğine bürünerek Osmanlı modernleşmesinin seslendirilmiş hâlini kurmuştur.

2.4. Callisto Guatelli' nin Hayatı (1819–1899)

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda görev yapan İtalyan müzisyen Callisto Guatelli Paşa (1819–1899), Batı müziği ile Osmanlı saray müziğini sentezleyen öncü figürlerden biri olarak kabul edilir. Callisto Guatelli, 1819 yılında İtalya'nın Parma kentinde doğmuş, 1830 yılında burada müzik eğitimine başlamış ve kontrbas ile şan alanlarında Francesco Hiserich ve Antonio de Cesari'den ders almıştır. Mezuniyetinden sonra İtalya'daki önemli tiyatrolarda koro şefliği yapmış; 1840'ların ikinci yarısında ise İstanbul'a gelerek Naum Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamıştır. 1846 yılında Sultan'ın huzurunda verdiği piyano resitali, onun Osmanlı

²³ Evren Kutlay Baydar, "Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli", *Journal of World of Turks*, 2010, s. 290.

müzik çevresine hızlı bir şekilde kabul edildiğini göstermektedir.²⁴ Donizetti Paşa'nın 1856'daki vefatından sonra Muzika-i Hümayun'un başına geçerek bu kurumu yeniden yapılandırmış ve Batı müziği temelli bir eğitim anlayışı geliştirmiştir. Eğitimci yönüyle de ön plana çıkan Guatelli, dönemin önemli müzisyenleri olan Zati Bey ve Saffet Bey gibi isimlerin yetişmesinde rol oynamıştır.²⁵

Guatelli Paşa'nın bestelediği “*Aziziye Marşı*”, “*Osmaniye Marşı*” ve “*Osmanlı Sergi Marşı*” gibi eserler, biçim bakımından Batı müziğinin yapısını taşıırken; melodik özelliklerinde Osmanlı müzik anlayışının izlerini barındırmaktadır. Evren Kutlay Baydar'a göre, Guatelli Paşa halkın kolayca benimseyebileceği eserler ortaya koymak amacıyla yerel ezgiler ve makam temelli motifler kullanmış, Türk müziğini armonik düzenlemelerle çoksesliliğe uyarlamayı hedeflemiştir. Gazimihal'in aktardığı bilgiye göre ise, yalnızca Doğu müziğine değil, İslam kültürüne de yakınlık göstermiş; evini Kur'an ayetleriyle süslemiş ve üslubu halk arasında örnek alınmıştır.²⁶ Bu yaklaşımıyla hem saray çevresinde hem de geniş halk kitlesi arasında çoksesli müziğe yönelik olumlu bir bakış açısının gelişmesine katkı sağlamış ve Osmanlı'da Batı müziğinin kurumsallaşmasında önemli rol oynamıştır.

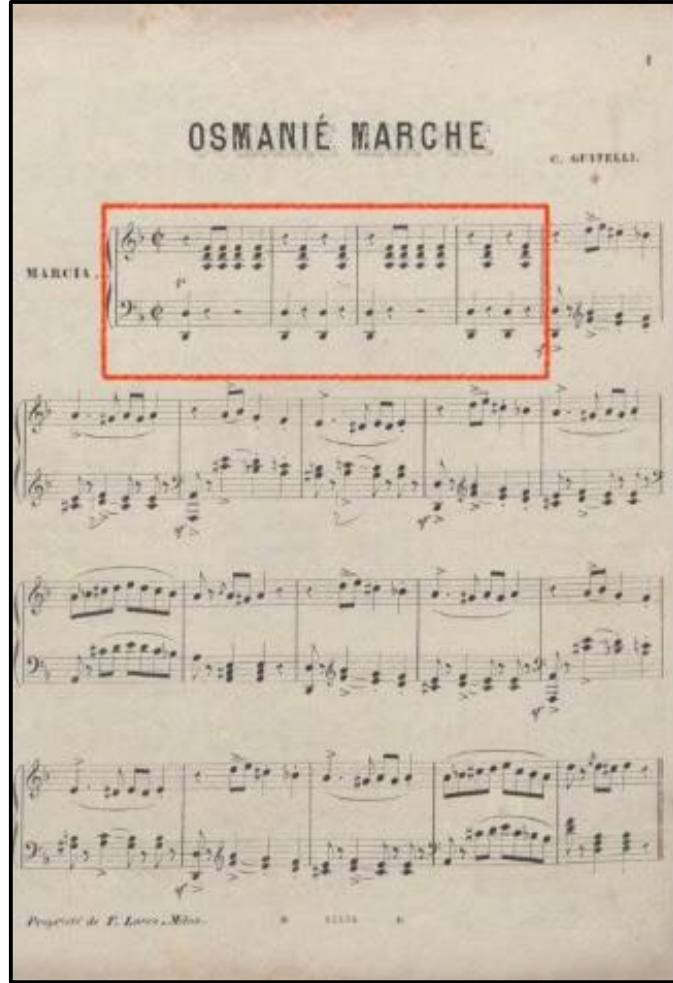
2.5. Callisto Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Callisto Guatelli'nin “*Osmaniye Marşı*”, Batı müzik geleneğine uygun biçimde dört zamanlı ve düzenli yapıda bestelenmiştir. Marşın giriş kısmındaki güçlü vurgular, Avrupa'daki askerî ve tören marşlarının klasik özelliklerini taşır.

²⁴ Emre Aracı, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.217.

²⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.236.

²⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal, *a.g.e.*, s. 71; Evren Kutlay Baydar, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, s. 289.

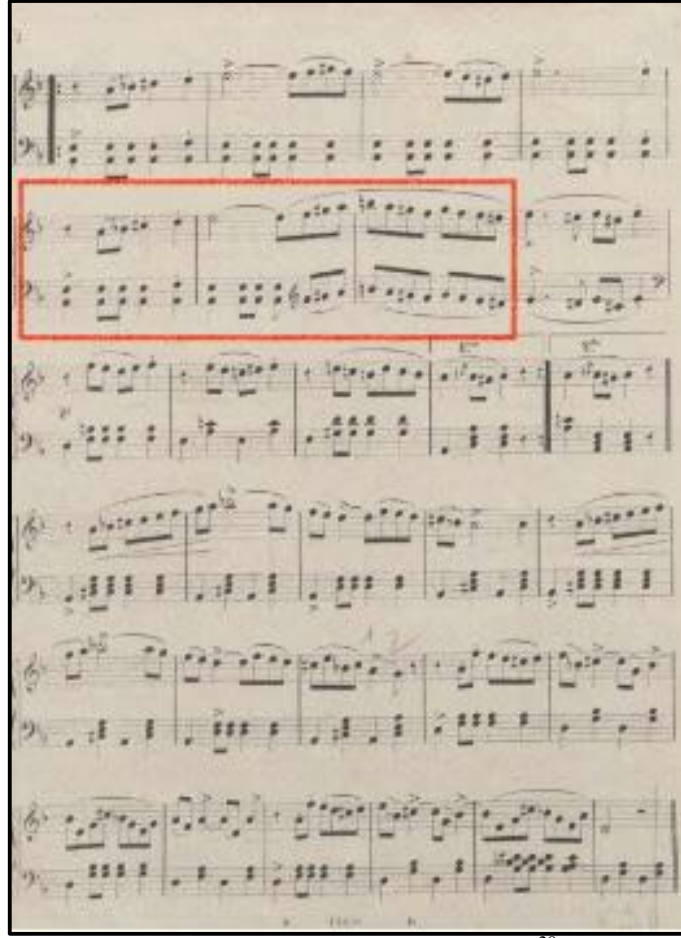


Şekil 4: Osmaniye Marşı²⁷

Eserin en dikkat çekici özelliği, gelişme bölümünde yer alan süslemeli motifler ve ritmik figürasyonlar aracılığıyla Rumeli müzik geleneğine özgü unsurların stilize edilerek kullanılmış olmasıdır. Özellikle 25. ölçü civarında belirginleşen yapılar, bu çok katmanlı kültürel etkileşimin müzikal bir yansımasıdır. Sağ elde art arda gelen üç sesli kısa motifler (ör. Do-Re-Mi gibi çıkıcı diziler),

²⁷ Emre Aracı, kişisel arşivi.

Rumeli halk ezgilerinde sıklıkla rastlanan küçük aralıklı melodik hücrelere benzerlik gösterir. Bu yapılar hem dinamik bir anlatım sunar hem de yerel halk müziğini Batı formları içinde yaşatır. Sol elde ise bu motifleri dengeleyen düzenli eşlik kalıpları yer alır.



Şekil 5: Osmaniye Marşı (sayfa 2)²⁸

Bu bölümdeki 2+2+2 biçiminde yapılandırılmış altı vuruşluk ritmik cümle yapısı, oyun havası karakteriyle örtüşür. Bu ritmik düzen, Rumeli müziğinin aksak

²⁸ Emre Aracı, kişisel arşivi.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

ve bölmeli yapısına yakın bir anlayışı Batı formunda yeniden üretir. Söz konusu motiflerin tematik tekrarlarla işlenmesi ise, Rumeli kökenli halk ezgilerinde görülen “dolaşan ezgi” yaklaşımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda, melodik çizgilerin dar bir ses aralığında kalması – ikili ve üçlü aralıklarla ilerlemesi Trakya ve Balkan halk müziklerinde sık karşılaşılan sınırlı ambituslu (ses aralığı) melodik yapıyı yansıtır.

Guatelli, armonik altyapıda klasik Batı müziğinin Tonik–Dominant ilişkisini muhafaza ederken, melodik yapıyı re minör tonundaki eserin Dominantı olan ve Hicaz makamının karar sesi olan La notası etrafından dolaştırarak yerel müzik algısıyla bağ kurmuştur. Bu yöntem, yalnızca teknik bir uyarlama değil, aynı zamanda kültürel bir adaptasyon stratejisidir. Marşın yapısal bölümleri belirli bir düzen içinde ilerlerken, orta bölümde yer verilen süslemeler ve melodik motifler sayesinde dinleyiciye tanıdık gelen bir usul sunulmaktadır. Bu yaklaşım, halk müziği yapısının senfonik veya marş yapısına entegre edilmesinin başarılı bir örneği olarak görülebilir.

Guatelli’nin bu eserdeki başarısı, Batı armonisini korurken Osmanlı coğrafyasının melodik hafızasına dokunabilmesinde yatar. Rumeli ezgilerine benzer motiflerin birebir alıntılanmadan, stilize edilerek aktarılması; bestecinin yerel duyarlılığı önemseyişini ve bu doğrultuda evrensel bir marş dili oluşturmaya çalıştığını göstermektedir.

Guatelli, Osmaniye Marşı aracılığıyla yalnızca saray müziği geleneğine hizmet eden bir Batılı besteci olmakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlı coğrafyasındaki çokkültürlü müzikal etkileşime duyarlı bir yaratıcı profil ortaya koymuştur. Rumeli müziğine ait ritmik ve ezgisel öğelerin marş yapısına entegre edilmesi, hem dönemin kültürel çeşitliliğini müzik aracılığıyla belgelemekte hem de Batı formlarının yerel motiflerle nasıl uyumlu hale getirilebileceğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

2.6. Donizetti ve Guatelli’nin Rumeli Müzik Unsurlarıyla İlişkisi

Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi Muzıka-i Hümayun’un temelini atan Avrupalı müzik insanları, yaşamlarının büyük bölümünü İstanbul’da geçirmiş ve çalışmalarını bu merkezde yürütmüşlerdir. Bu coğrafi sınırlılık, onların yerel müzikal motiflerle olan temasını da belirlemiştir. İstanbul, çokkültürlü yapısı sayesinde geniş bir müzikal etkileşim ağına sahip olmakla birlikte, özellikle Rumeli kökenli (Batı Trakya, Balkanlar) ezgilerin ve temaların yoğun biçimde hissedildiği bir merkez olmuştur. Donizetti ve Guatelli’nin bestelediği marşlarda ve diğer saray müziği örneklerinde, bu Rumeli menşeli melodik yapıların izleri açıkça gözlemlenebilir. “*Guatelli’nin Osmaniye Marşı, Osmanlı’nın millî marşı olarak bir*

süre kullanılmıştır. Ancak asıl Osmanlı millî marşı olarak Donizetti'nin marşları ağırlıkta olmuştur.”²⁹

Bununla birlikte, bu iki bestecinin Anadolu'nun iç bölgelerinde yaşayan halk topluluklarının otantik makam anlayışları ve ezgisel derinliğiyle doğrudan temas etme imkânları sınırlı kalmıştır. Anadolu'nun sözlü gelenek yoluyla aktarılan zengin makamsal yapısı, özellikle taşra bölgelerinde yaşayan halk toplulukları arasında varlığını sürdürmüş; İstanbul merkezli Batılılaşma projelerinde ise genellikle yüzeysel veya dolaylı bir temsil alanı bulmuştur. Donizetti'nin İstanbul dışına seyahat etmediği, Guatelli'nin ise saray çevresine odaklanan görevleri nedeniyle Anadolu'nun müzik gelenekleriyle birebir temas kuramadığı bilinmektedir. Bu durum, onların eserlerine yansıyan yerel unsurların daha çok Rumeli kaynaklı melodilerle sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğine ve operaya ilgi devam etmiş, yurt dışından çok sayıda müzisyen saraya davet edilmiştir. Buna karşın Sultan Abdülmecid, Batı müziğini tam olarak benimsememiş ve önemsememiştir.³⁰ Hakan Ali Toker, “Müziğin Evrim Ağacı” yazısında ifade ettiği gibi Osmanlı döneminde bugün “Klasik Türk Musikisi” diye adlandırdığımız saray müziği (Enderun Müziği) ile “Halk Müziği” arasında bir ayrım vardır. Bu ayrım, sarayla halk arasındaki kültürel farktan, kopukluktan kaynaklanan bir ayrımdır. Saray çevresinin entelektüel müzisyenleri halk müzisyenlerine tepeden bakıyor, onları küçümsüyordu -Tamburi Cemil Bey bu önyargının istisnası olmuştur-. Klasik musiki yüksek sanat, halk müziği ise cahil halk tabakasının ilkel sanatı olarak görülmektedir. Bu ayrım Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, ancak tersine dönmüştür. Cumhuriyet devrimiyle birlikte ulus kültürü yaratma sürecinde Osmanlı sarayının elit kültürüne sırt çevrilmiş, Türk Halk Müziği ise Türk Beşleri'nin ve ardıllarının yararlandığı kaynak olmuştur.

Ziya Gökalp'in “Türkçülüğün Esasları”nda saray müziğini “Bizans etkisi taşıyan, bize ait olmayan” bir müzik türü olarak tanımlaması, halk müziğine duyulan ilginin Cumhuriyet ideolojisiyle nasıl yeniden konumlandırıldığını da ortaya koyar.³¹ Hakan Ali Toker'in vurguladığı üzere, Osmanlı'da klasik saray müziği ile halk müziği arasında uzun süreli bir kültürel ayrım mevcut olmuş; entelektüel kesim

²⁹ Seyit Yöre, “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler”, *Türkiyat Araştırmaları*, Sayı 24, 2008, s. 428.

³⁰ Volkan Kaptan-Merve Kaptan, “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 58, 2019, s. 811.

³¹ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 1. Baskı, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s.120.

saray müziğini üstün tutup halk müziğini görmezden gelirken Cumhuriyetle birlikte bu durum tersine dönmüştür.³²

Bu çerçevede, Muzika-i Hümayun çatısı altında şekillenen Osmanlı Batı müziği repertuarı, çoğunlukla Avrupa klasik müzik kalıpları ile İstanbul'da yaşayan gayrimüslim ve Levanten çevrelerin müzikal beğenilerinin bir sentezine dayanmaktadır. Anadolu'nun derin makamsal karakteri ise ancak 20. yüzyılın başlarında, halk müziği derlemeleri ve modern müzikologların çalışmalarıyla sistemli biçimde notaya alınarak müzik arşivlerine girebilmiştir. Dolayısıyla, Donizetti ve Guatelli gibi öncü figürlerin eserleri, dönemin modernleşme ideallerini yansıtan, ancak Anadolu'nun yerel müzik mirasına dokunmayan ürünler olarak değerlendirilmelidir.

2.7. Donizetti ve Guatelli'nin Eserlerinde Ezgisel ve Biçimsel Yaklaşımların Karşılaştırılması

Osmanlı sarayında görev yapmış iki önemli Batılı besteci olan Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı müzik modernleşmesinde belirleyici roller oynamış; besteledikleri marşlar ve düzenlemelerle Batı müziğini yerel bağlamlara uyarlama çabası göstermişlerdir. Her ne kadar her ikisi de İtalyan kökenli, klasik Batı müziği eğitimi almış müzisyenler olsa da, eserlerinde benimsedikleri ezgisel yapı ve biçimsel anlayışlar bazı temel farklılıklar içerir.

Giuseppe Donizetti, özellikle Mecidiye Marşı gibi eserlerinde, Batı müziğine ait A–B–A form yapısını benimsemiş; klasik armonik çerçevede Tonik-Dominant ilişkilerini temel almıştır. Ancak melodik açıdan Rumeli ve Balkan ezgilerine yakın duran, aksak ritimli ya da makam etkisi taşıyan öğelere sınırlı düzeyde yer vermiştir. Donizetti'nin İstanbul dışına çıkmaması, onun Anadolu müzik kültürüyle doğrudan bir temas kurmasına yol açmış; bu da eserlerinde daha evrensel, Batı merkezli melodik motiflerin tercih edilmesine neden olmuştur. Melodi çizgileri sade, marş ritmi belirgin ve dikey armoni ön plandadır.

Callisto Guatelli ise Osmaniye Marşı ve Aziziye Marşı gibi eserlerinde biçimsel olarak Donizetti'ye benzer şekilde klasik Batı marş formunu sürdürmüş, ancak ezgisel yapıda daha süslemeli ve dramatik bir anlatımı tercih etmiştir. Guatelli'nin melodik dili, zaman zaman modülasyonlarla genişleyen, armonik zenginlik içeren daha renkli bir yapı gösterir. Ayrıca, ritmik yapı açısından Donizetti'ye göre daha çeşitlidir ve bazı eserlerinde Türk müziğine ait ritmik kalıpların izleri daha belirgindir.

³² Hakan Ali Toker, “Müziğin Evrim Ağacı,” T24, 25 Mart 2024, <https://t24.com.tr/yazarlar/hakan-ali-toker/muzigin-evrim-agaci,48597>.

Vedat Kosal, Callisto Guatelli'nin Türk müziğine olan ilgisini ve yerel melodilere dayalı çalışmalarını şu sözlerle vurgular: “*Guatelli, eserlerinde Türk müziği makamlarını kullanmış, bazı Türk şarkılarını yeniden bestelemiş ve bu doğrultuda 24 Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni (24 Ulusal Arya ve Doğu'ya Ait Eski ve Yeni Halk Şarkıları) başlıklı bir eser yayımlamıştır. Ayrıca, onun en bilinen marşları arasında 'Osmaniye Marşı' ve 'Osmanlı Sergisi Marşı' yer almaktadır.*”³³

Sonuç olarak ezgi kullanımı açısından bakıldığında, Donizetti'nin yaklaşımı daha sabit ve sade iken, Guatelli'nin ezgileri daha geniş aralıklı, süslemeli ve senfonik düşünceye açık bir karakter taşır. Biçimsel olarak her iki besteci de Batı klasik müzik normlarına bağlı kalmış olsa da Guatelli'nin armonik gelişim ve orkestrasyon anlayışı, Donizetti'ye kıyasla daha çeşitlenmiş ve dramatik bir ifade kapasitesine sahiptir.

2.8. Komitas Vardapet'nin Hayatı (1869–1935)

Komitas Vardapet (1869–1935) Kütahya doğumlu bir rahip, besteci ve müzikolog olarak yalnızca Ermeni müziğine değil, Anadolu'daki çok kültürlü müzik geleneklerine yaptığı katkılarla da tanınmaktadır. Onun halk müziği üzerine yürüttüğü araştırmalar, Anadolu'nun farklı topluluklarına ait ezgilerde ortak yapılar bulunduğunu ortaya koymuştur. Özellikle Ermeni, Türk ve Kürt müzikleri arasında gözlemlediği benzerlikler, kültürel etkileşimin müzik üzerindeki etkisini göstermektedir.³⁴ İlk eserlerinde Hamparsum yazım sistemi kullanan Komitas ilerleyen yıllarda Batı teknikleri de kullanmıştır. Avrupa'da aldığı müzik eğitimine rağmen geleneksel Ermeni müziğini merkezde tutmuş; eserlerinde yerel melodik kalıpları Batı müziği teknikleriyle bir araya getirmiştir. Piyano için bestelediği yapıtlarında, Ermeni halk ezgilerinin modlarını ve ritim yapılarını klasik müzik formu içinde yeniden yorumlamıştır. Bu yaklaşım, yalnızca yerel tınların korunmasını değil, onların modern bir anlatımla dinleyiciye sunulmasını da sağlamıştır.

Komitas'ın çalışmaları etnomüzikolojinin erken örnekleri arasında sayılabilir. Kendisinden sonra Macar besteciler Bela Bartok (1881-1945) ve Zoltan Kodaly (1882-1967) gibi isimler benzer yöntemlerle halk müziği derlemeleri gerçekleştirdiler de Komitas'ın Anadolu'daki çalışmaları bu sürecin öncüsü olmuştur. Onun derlemeleri, Ermeni halk müziğinin yanı sıra bölgenin çok kültürlü müzik ortamının da yansımasıdır. Bu denli derin ve özgün bir sanat anlayışı,

³³ Vedat Kosal, *Osmanlı Saraylarında Müzik*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 98.

³⁴ Tayfun Nalcı, *Gomidas: Bu Toprağın Sesi*, 1. Baskı, İstanbul Araratlı Ermeni Lisesi Eğitim ve Kültür Vakfı & Anadolu Kültür, İstanbul 2010, s. 26.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Avrupa'daki sanat çevrelerinde de büyük yankı uyandırmış, Komitas'ı özellikle Fransa'da dönemin ünlü bestecileri müzik tarihine mal olmuş bir figür olarak kabul etmiştir. Claude Debussy, Komitas'ı dinledikten sonra “Sizin müziğiniz önünde diz çöküyorum diyecek ve ekleyecektir: Gomidas Antuni şarkısı haricinde başka hiçbir şey yazmış olmasaydı dahi, bu onu dünyanın en büyük müzisyenler arasında yer alması için yeterli olurdu. Ünlü Fransız müzisyen Frederic Macler “La Musique en Armenie” başlıklı yazısında, Komitas'ın 1914 yılında verdiği sunumlardan bahsederek halk şarkıları ve de bilhassa çift saban şarkıları hakkında sunumları diyebiliriz ki konferansın en değerli sunumları olmuştur demektedir.³⁵

2.9. Komitas Vardapet'in Piyano Eserleri

Komitas Vardapet (1869–1935), Ermeni müziğinin önde gelen figürlerinden biri olarak, geleneksel halk ezgilerini derleyip Batı klasik müziğiyle sentezleyerek özgün bir müzikal kimlik oluşturmuştur.³⁶ Piyano eserleri, Ermeni halk müziğinin yapısını ve ritmik öğelerini Batı müziği teknikleriyle birleştirerek dikkat çeker.

Komitas'ın piyano için yazdığı başlıca eserler arasında “Yedi Dans” (1916), “Çocuklar İçin On İki Parça” (1910), “Misho-Shoror” (1906) ve “Piyano için Yedi Şarkı” (1911) bulunmaktadır. Bu eserlerde, geleneksel Ermeni halk müziği öğeleri Batı müziği teknikleriyle harmanlanmıştır. Komitas'ın tüm piyano eserlerini çalan dünyaca ünlü piyanist Svetlana Navassardian'ın, besteci hakkındaki yorumu onu ne kadar özel bir ruh dokunuşuna sahip olduğunun ifadesidir: “Komitas'ın müziğinin derinliklerine dalarken hissettiğim saadeti aktarmak imkânsız. Sanki Komitas'ın saf ruhunun katmanları birer birer gözlerimin önünde açılıyor, vatanımın doğal manzaralarının görüntülerini, halkımın evrensel ruhunu ve yaratıcılığını, törenlerin, tarihin ve geleneğin görkemini oluştuyordu.”³⁷

Komitas'ın müziği, Ermeni halk müziğinin özgün yapısını koruyarak, Batı müziğiyle sentezleyen bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşım, onun eserlerinin hem yerel hem de evrensel bir müzikal kimlik kazanmasını sağlamıştır.³⁸ Ona göre köylü, şarkı besteleme yeteneğini doğadan alır. Şarkılar onlar için doğayla iletişim kurma aracıdır. Komidas'ın derlediği halk şarkıları, kolektif bir üretim sürecine işaret eder. Köylünün günlük yaşamından haber verir. Yazılarında iş şarkılarına, doğaçlama

³⁵ Tayfun Nalcı, *a.g.e.*, s. 38.

³⁶ Roger G.Hovanissian, *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, Cilt II, St. Martin's Press, New York 1997, s. 200.

³⁷ Svetlana Navassardian, *Komitas: Complete Piano Works* [CD] (TM Production, 2019) s. 4.

³⁸ Komitas, *Komitas: Essays and Articles* (V. Barsoumian), Drazark Press, Los Angeles 2001, s. 50.

yöntemlerine, şarkının üretildiği coğrafi bölgeye göre değişen icra farklarına değinir. Şarkıların türleri arasında ritüel şarkıları, destanlar, lirik şarkılar, dans şarkıları ve enstrümantal ezgiler de yer alır. Gurbete gidenin yaşadığı acıları anlatan “*Evsiz*” isimli “*Antuni*” (gurbet şarkısı) ve “*Krunk*” (turna) halk arasında önemli bir yer edinmiştir.³⁹

2.10. Komitas Vardapet’in “Pişano için Yedi Şarkı”sında Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

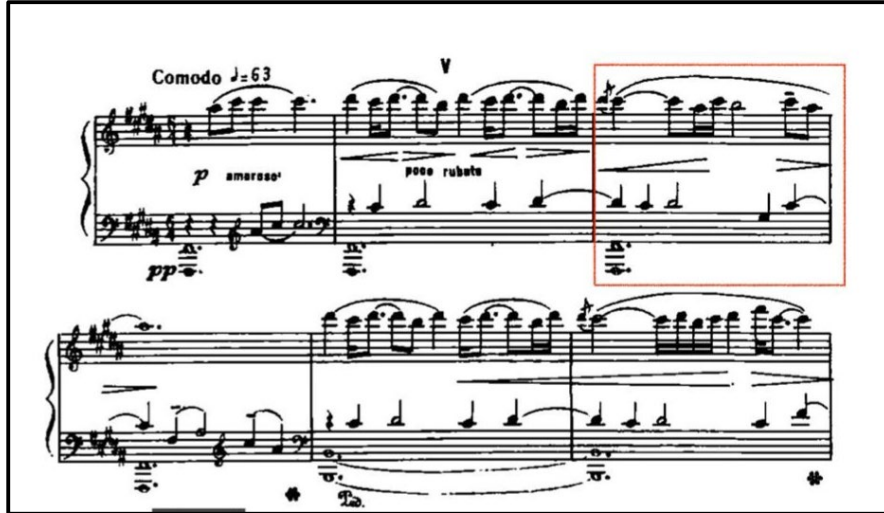
Evrensel Vartabed’in “*Pişano için Yedi Şarkı*” adlı eser Anadolu’nun çokkültürlü müzikal mirasını hem biçimsel sadelik hem de derin modal zenginlikle evrensel pişano diliyle buluşturan nadir bir örnektir. Bu eser, Anadolu coğrafyasının müzikal dokusunu Batı çalgısı olan piyanoya aktarırken, biçimsel sadelik ile kültürel derinliği aynı potada eriten bir yapıttır. Bu yedi parça, Komitas’ın yıllar süren alan derlemeleri sonucunda elde ettiği halk ezgilerine dayanmakta, dolayısıyla hem etnomüzikolojik bir belge hem de müzikal bir yeniden yorum olarak değerlendirilmektedir. Eserin temelinde yer alan halk melodileri, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Anadolu’da yaşayan Ermeni köy topluluklarının sözlü müzik geleneğinden beslenmektedir. Bu yönüyle, eser yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel bir tanıklık niteliğindedir.

Biçimsel açıdan bakıldığında, parçalar genellikle kısa süreli ve şarkısal formda yapılandırılmıştır. A-A’ veya A-B-A gibi temel formlar tercih edilmiş, melodik yapı öne çıkarılmış ve eşlik figürleri minimumda tutulmuştur. Bu tercih, halk müziğinde anlatının yalın bir biçimde aktarılmasına dayanan sözlü kültür anlayışının piyanoya uyarlanmış bir yansımasıdır. Tekrara dayalı yapılar, ezginin bellek yoluyla aktarımına gönderme yaparken, parçaların kısa oluşu da halk şarkılarının doğasına sadık kalındığını göstermektedir. Ayrıca, her bir parçada duygusal yoğunluk, aşırı romantik anlatımdan uzak durularak yalınlık içinde verilmiş, bu da esere güçlü bir içtenlik kazandırmıştır.

Parçaların melodileri genellikle dar ses aralıklarında dolaşmakta ve konuşma ritmine uygun bir yapı izlemektedir. Bu özellik, Anadolu halk müziğinin doğal anlatı diline paralel bir yapı arz etmektedir. Komitas’ın özellikle kadın şarkıcıların söylediği ezgilere önem vermesi, melodilerdeki naiflik, içe dönüklük ve süslemelerin inceliğiyle kendini göstermektedir. Ezgilerde sıkça karşılaşılan çıkıcı ve ardından inen hatlar, halk müziğinin dramatik anlatım dilini yansıtırken; belirli melodik figürlerin sürekli tekrarı hem ritüelistik hem de lirik bir yapı oluşturur.

³⁹ Didem Güvener-Cenk Güray, “Gomidas’ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi,” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, No.24, 2023, s. 92.

Örneğin beşinci parçadaki çarpmalar yöresel “ağız”ların piyanoya aktarımı olarak değerlendirilebilir.



Şekil 6: Komitas “Piyano için Yedi Şarkı” No.5 “The Moon is Behind The Mountain”⁴⁰

Ses dizileri bakımından ise Komitas’ın tonal değil modal bir anlayış benimsediği açıktır. Eserler, Batı müziğinde kullanılan Majör-minör sisteminden çok, halk müziğinde rastlanan Dorian, Eolyen ve Frigyen modalitelere yaslanmaktadır. Bu modal yapı, piyanoda tam anlamıyla tonal merkez oluşturmadan, göçebe bir duyusal atmosfer yaratmaktadır. Bu da Anadolu’nun müzikal coğrafyasındaki karar sesine karşılık gelir. Komitas, modların özgün doğasını koruyarak piyano üzerinde icraya uygun bir armonik altyapı oluşturmakla kalmamış; aynı zamanda melodik yapının özünü bozmadan yeni bir anlatım dili geliştirmiştir.

Bu yedi parçanın yazılma nedeni yalnızca müzikal bir deneme değil, aynı zamanda kültürel bir koruma ve kimlik ifadesidir. Komitas, Batı’da eğitim almış bir rahip ve müzikolog olarak, Batı müzik tekniklerini halk müziğinin hizmetine sunmuş, Anadolu’daki Ermeni köylülerinin ezgilerini unutulmaktan kurtarmıştır. Komitas’ın “Piyano için Yedi Şarkı” eseri, biçimsel sadeliği, melodik naifliği ve modlara dayalı anlatım gücüyle yalnızca Batı piyano repertuvarına değil, aynı zamanda Anadolu müzik mirasına da kalıcı bir katkı sunar. Eser, Anadolu’nun çok

⁴⁰ Vatche Barsoumian, kişisel arşivi.

kültürlü yapısının, halk müziği aracılığıyla nasıl evrensel bir dile çevrilebileceğini gösteren nadir örneklerden biridir.

2.11. Komitas Vardapet’in “Piyano için Yedi Şarkı” No. 1 “*I am a Girl*”ünde Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Komitas’ın “*Piyano için Yedi Şarkı*” başlıklı süitinin birinci eseri olan “*I am a Girl*”, yalın yapısı ve kültürel temsili açısından dikkat çeken bir parçadır. Bu eser, biçimsel ve ezgisel analiz yöntemiyle; makam özellikleri, ritmik yapı, melodik işleyiş ve armonik düzenleme açısından değerlendirilmiştir. Parça, 6/4 ölçü biriminde, $\text{♩} = 96$ temposunda yazılmıştır ve bu geniş zamanlı yapı, halk müziğine özgü nefesli, akıcı anlatımı desteklemektedir.

Eserin yapısı, halk ezgilerinde sıkça karşılaşılan A–A’ formuna benzer şekilde ilerler. Melodik cümleler küçük varyasyonlarla tekrarlanır ve kısa bölümler hâlinde yapılandırılmıştır. Ezgi, karar sesi etrafında dolanır ve küçük adımlarla ilerler; bu da Anadolu halk müziğinin karakteristik anlatım biçimlerinden biridir. Bu özellikler, parçaya yerel bir aidiyet ve sözlü kültürün yalınlığına uygun bir ifade kazandırır.

Sağ elde sürekli tekrarlanan Mi–Mi–Mi–Sol–Mi gibi figürler, melodik değil, eşlik karakteri taşır. Bu yapı, her ölçüde legato şekilde çalınarak parçanın akışına içsel bir huzur katar. Sol eldeki La–La–Mi–Sol dizisi ise hem armonik temel sunmakta hem de ezgisel hareketin taşıyıcısı olarak rol oynamaktadır.



Şekil 7: Komitas, Piyano için Yedi Şarkı n.1 “I’m a Girl”⁴¹

Parçanın modal karakteri, Eolyen dizisi (doğal minör) özellikleri gösterir. Dizi, belirgin bir ton merkezi oluşturmadan modal olarak dolaşır. Bu göçebe yapı, Batı tonalitesine değil, halk müziğinde karşılaşılan modsal duyuma karşılık gelir. Komitas burada Majör-minör ilişkilerine bağlı kalmadan halk müziği mantığına sadık kalır. Armonik yapı oldukça basit tutulmuştur. Sol elde yer alan kırık akorlar, ezgiyi bastırmadan sadece destekler.

Sonuç olarak, “*I am a Girl*” hem çocukluk temasını hem de yerel halk müziği öğelerini inceliklerle işleyen bir eserdir. Komitas, halk müziğini dönüştürmektense olduğu gibi kabul eder ve onu, Batı müziği teknikleriyle sade ama içten bir anlatıma dönüştürür. Eser, doğrudanlığı ve zarafetiyle sözsüz ama güçlü bir halk hikâyesi anlatır.

2.12. Edgar Manas’ın Hayatı (1875–1964)

Edgar Manas (1875–1964) Osmanlı döneminde İstanbul’da doğmuş ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel mirasına da önemli katkılarda bulunmuş Ermeni asıllı bir besteci, orkestra şefi ve müzik eğitimcisidir. İlk müzik eğitimini İstanbul’da

⁴¹ Vatche Barsoumian, *a.g.e.*, s. 5.

aldıktan sonra 13 yaşında İtalya'ya giderek Venedik'teki Murad-Rafaelyan Koleji'nde beş yıl eğitim görmüş, ardından Padova Konservatuvarı'ndan "maestro" ünvanıyla mezun olmuştur.⁴²

1905 yılında İstanbul'a dönen Manas, Union Française'in Gallia Korosu'nun şefliğine atanmış ve 1912–1933 yılları arasında İstanbul Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır. Bu dönemde konservatuvarın orkestrasını ve kadınlar korosunu yönetmiş, 1924 yılında ise Türkiye'deki ilk Müslüman Türk kadınlar korosunu kurmuştur.⁴³ Manas 1932 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin millî marşı olan İstiklal Marşı'nın orkestrasyonunu yaparak ulusal müzik tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca, "*Doğu Rapsodisi*" adlı eseri 1959 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası tarafından Cemal Reşit Rey yönetiminde seslendirilmiştir.

Besteci olarak da aktif olan Manas bir senfoni, bir oratoryo ve çeşitli piyano eserleri bestelemiştir. Eserleri arasında "*Menuet Valsi*", "*Kuddas-ı Şerif Ayini*", "*Andante Symphonique*", "*Tantum Ergo*", "*Quartette*", "*Prens Adaları*" ve "*Danses Populaires Turques*", "*Suite*" (üç kısımlı), "*Rapsodie de l'Orient*", "*Symphonique Allegro*", "*Kara Tavuk*", "*Aşkın*", "*Yalı Havası*" ve "*Dama Çıkma*" adlı Türkçe şarkıları bulunmaktadır.⁴⁴

Eğitimci kimliğiyle de öne çıkan Manas, Dârü'l-Elhân'da (sonradan İstanbul Belediye Konservatuvarı) armoni ve kompozisyon dersleri vermiştir.⁴⁵ Bu kurum Osmanlı'nın ilk resmî müzik okulu olup, müzik sanatının bilimsel bir yolla eğitim ve öğretimini amaçlamıştır.⁴⁶ Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Manas önemli bir müzik eğitimcisi olarak birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında Osmanlı hanedanı mensupları, Türk ve Ermeni müzisyenler bulunmaktadır. Özellikle Şehzade Abdürrahim Efendi ve kız kardeşi Ayşe Sultan, Manas'ın en yetenekli öğrencileri arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra, Türk müziğinin önemli teorisyenlerinden Hüseyin Sadettin Arel de Manas'tan ders almıştır. Ayrıca, Ermeni besteciler Ara Bartevean ve Koharik Gazarossian da onun öğrencileri arasında gösterilmektedir.

⁴² "Edgar Manas", Biyografi.net.

<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

⁴³ Ayşe Taşpınar, "*Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West*", (University of California, Doktora Tezi), Los Angeles 2011, s. 83.

⁴⁴ Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1986, s. 182.

⁴⁵ Ayşe Taşpınar Gatenyo, *Keys for Unity, Movimento Classical*, 2024, CD, s. 5.

⁴⁶ Kubilay Kolukırık, *Dârü'l- Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*, 1. Baskı, Barış Kitap, Kırşehir 2015, s. 26.

2.13. Edgar Manas'ın “*Danses Populaires Turques*”inde (Türk Halk Dansları Süiti) Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

1929 yılında bestelenen “*Danses Populaires Turques*” başlıklı piyano süiti, Edgar Manas'ın Ege Bölgesi'ne ait yerel halk ezgilerinden esinlenerek oluşturduğu yedi parçalık bir çalışmadır. Hüseyin Sadettin Bey için yazılmış bu eser Paris'te “Editions Maurice Senart” tarafından basılmıştır.⁴⁷



Şekil 8: Edgar Manas (*Danses Populaires Turques*) “Oyun havası” (Alaşehir)⁴⁸

⁴⁷ “Edgar Manas”, Biyografi.net.

<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

⁴⁸ Edgar Manas *Danses Populaires Turques* “Oyun havası” Editions Maurice Senart.

Bölümler sırasıyla;

- I. Oyun havası (Alaşehir) — Air de danse
- II. Divan (Muğla) — Divan
- III. Editions Maurice Senart oyun havası (Aydın) — Danse zeybek
- IV. Ağır zeybek oyunu (Muğla) — Danse zeybek lente
- V. Gelin havası (Muğla) — Chanson de la mariée
- VI. Ağır zeybek oyun havası (Aydın) — Air de danse zeybek lent
- VII. Zeybek oyun havası (Ödemiş) — Danse zeybek

Bu süitte yer alan danslar, bölgesel müzik karakteristiğini hem melodik hem de ritmik açıdan yansıtır. Her dansın başlığı altında belirtildiği gibi, eserlerin kaynağı belirli yörelere dayanmaktadır ve büyük olasılıkla bu melodiler, halk danslarına ait otantik ezgilerin piyano düzenlemeleridir. Eserde yer alan Zeybek, Gelin Havası ve Divan gibi bölümler, yerel ezgilerin sadakatle korunmasının yanı sıra Batı klasik müziği biçimleriyle düzenlenmiştir. Eserin müzikal dili, modal yapılar (özellikle Doryen dizisi), aksak ritimler ve varyasyon teknikleri üzerine kurulmuştur.

Manas, bu eserinde çağdaş Bela Bartok gibi halk müziği unsurlarını klasik müzik kalıpları içerisinde işleyerek onları sanatsal bir forma dönüştürmüştür. Orijinal ezgilerin Manas tarafından mı derlendiği, yoksa dönemin mevcut halk müziği derlemelerinden mi faydalandığı net değildir. Ancak bilinen tarihsel verilere göre, Dârü'l-Elhan adlı kurum 1926'dan itibaren sistemli bir şekilde halk müziği notalarını derleterek yayınlamış, 1929'a gelindiğinde 850 civarında ezgi kayıt altına alınmıştır. Manas'ın bu kurumda hem orkestra şefliği yaptığı hem de Türkiye'deki ilk kadınlar korosunu kurduğu göz önüne alındığında, bu süitte yer alan ezgilerin büyük ihtimalle o arşivden alınmış olduğu düşünülebilir.⁴⁹

2.14. Edgar Manas'ın “Zeybek Oyun Havası”nda Melodik, Ritmik ve Biçimsel Özelliklerin Analizi

Edgar Manas'ın piyano için bestelediği “*Danses Populaires Turques*” başlıklı süit, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait halk danslarını Batı müziği diliyle yeniden biçimlendirmeye yönelik çarpıcı bir örnekler bütünüdür. Süitin üçüncü bölümü olan “Zeybek Oyun Havası (Aydın)”, özellikle Batı Anadolu'nun zeybek geleneğini hem ritmik hem de melodik düzeyde piyanoya başarıyla aktaran bir kompozisyonudur.

“Aydın Zeybeği”, Türkiye'nin Batı Anadolu bölgesinde, özellikle Aydın ve çevresinde icra edilen, ağır ve onurlu duruşuyla öne çıkan geleneksel bir halk

⁴⁹ Gürkan Ortakale, *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 24.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

dansıdır. Bu dansın müzikal karşılığı, 9/8'lik aksak ritim yapısı, dar melodik ses aralığı, karar sesi etrafında dönen ezgi çizgileri ve tekrara dayalı form anlayışıyla kendini gösterir. Zeybek havaları, yalnızca müzikal bir tür olarak değil, aynı zamanda Aydın yöresinin kültürel hafızasını ve bireysel duruşunu temsil eden bir ifade biçimi olarak da değerlendirilir. Genellikle tek başına sergilenen bu oyunlar, erkeklerin vakur duruşunu yansıtırken, zamanla kadın zeybekleri ve kırık havalar gibi alt türlerle de çeşitlenmiştir. Aydın'a özgü zeybekler, yalnızca yerel halk tarafından değil, klasik Türk müziği çevrelerince de benimsenmiş, nota sistemine aktarılmış ve profesyonel icralarla kültürel bir değere dönüştürülmüştür. Bu geleneksel yapıyı modern kompozisyon teknikleriyle yeniden yorumlayan Edgar Manas, zeybeğin melodik ve ritmik unsurlarını Batı müziğinin armonik diline başarıyla entegre etmiştir. Böylece Aydın Zeybeği hem halk müziği hem de çağdaş müzik anlayışı içinde özgün bir köprü işlevi görmüştür.⁵⁰

Giriş bölümündeki tema, gelişme bölümünde teknik varyasyonlarla işlenir. Armonik yapı genellikle modal çevrimlere dayanır, ancak Manas klasik armonik teknikleri de harmanlayarak Batı müziği formunda gelişme yaratır. Allegro (canlı) ile başlayan bölüm hızlı ve enerjiktir, bu da Zeybek danslarının zirveye ulaştığı anları temsil eder.

Eserin ilk ölçülerinden itibaren dikkat çeken en önemli özelliklerden biri, sağ elde üçlü gruplar hâlinde ilerleyen legato dizisel motiflerinin, zeybeğin yürüyüş karakterini çağrıştıracak şekilde organize edilmesidir (Şekil 9).

⁵⁰ Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt 2*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 413.



Şekil 9: Edgar Manas, “Dances Populaires Turques” - “Zeybek”⁵¹

Sol elde yer alan keskin blok akorlar ise hem ritmik vurguyu hem de geleneksel zeybek yürüyüşündeki “dik duruşu” müzikal bir karşılığa dönüştürür. Bu yapı, hem geleneksel müziğin kararlılık ve özgüven duygusunu yansıtır hem de Batı müziğindeki armonik stabiliteye hizmet eder.

Melodik yapı açısından incelendiğinde, parçanın ezgi çizgisi bütünüyle Nikriz makamı dizisi üzerine inşa edilmiştir. Bu modal doku, parçaya Anadolu’ya özgü yerel bir kimlik kazandırırken, Batılı armonik çerçeve içinde ezginin doğallığını koruyacak şekilde işlenmiştir. Manas’ın bu yaklaşımı, halk müziğini bir “malzeme” olarak değil, bir “öz” olarak benimsediğini ve kültürel öğeyi duyarlılıkla ele aldığını göstermektedir.

Ayrıca eserin formu, A, B, C şeklinde olmakla birlikte her cümlede görülen ortak motiflerle sunulmuştur. Her tekrar varyasyonlu şekilde sunularak, hem halk

⁵¹ Edgar Manas, *a.g.e.*, s. 5.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

müziğindeki doğaçlamaya açık yapı korunmuş hem de Batı müziğine özgü biçimsel tutarlılık sağlanmıştır. Bu yaklaşım, Komitas Vartapet'in halk ezgileri üzerine kurduğu piyano kompozisyonlarıyla da benzerlik gösterir; ancak Manas, özellikle ritmik enerjiyi ve danssal hareketi ön planda tutarak zeybek kültürünün dinamik yönünü öne çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, “Zeybek Oyun Havası (Aydın)”, yalnızca Batı Anadolu’ya ait zeybek geleneğinin piyano aracılığıyla Batı müziğine entegre edilmesi değil, aynı zamanda yerel kültürün özgünlük, onur, yavaşlık ve ağırlık gibi karakteristiklerinin korunarak sunulması açısından da önem taşır. Edgar Manas, bu eserinde yalnızca bir düzenleme değil, kültürel bir aktarım ve dönüşüm gerçekleştirmiştir. Eserin hem teknik hem de düzlemdeki bu başarıları, onu hem etnomüzikoloji hem de piyano repertuarı açısından dikkate değer kılmaktadır.

2.15. Komitas ve Edgar Manas’ın Eserlerinde Anadolu Ezgilerine Yaklaşım

Osmanlı’nın son dönemleri ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında müzik sahnesinde yer alan Komitas Vartapet ve Edgar Manas, halk müziğini sadece bir ilgi alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel bir sorumluluk olarak benimsemişlerdir. İki besteci de Anadolu’nun müzikal zenginliğini Batı müziği teknikleriyle birleştirerek, yerel ile evrensel arasında özgün bir köprü oluşturmuştur.

Komitas, “*Piyano için Yedi Şarkı*” ve “*Krunk*” (Turna) gibi eserlerinde, Ermeni halk ezgilerini neredeyse bozulmamış hâliyle piyanoya taşır. Bu eserlerdeki sadelik, yüzeysel bir biçimsel tercih değil, halk ezgilerinin içsel ritmini ve kolektif hafızasını koruma amacına yöneliktir. Melodi genellikle modal diziler üzerine kurulmuş olup, Anadolu kökenli halk müziğinin karakterini yansıtır.

Manas ise “*Danses Populaires Turques*” süitinde Batı Anadolu halk danslarını Batı armoni teknikleriyle zenginleştirerek yeniden kurgular. Halk ezgilerini doğrudan aktarmak yerine, onları senfonik bir düşünceyle şekillendirir; böylece folklorik kaynak ile akademik bestecilik arasında bir sentez ortaya çıkar. Örneğin Komitas’ın “*Kayıt Ağacı*” adlı parçası, bireysel duygudan toplumsal belleğe uzanan bir anlatım sunarken, Manas halk danslarını sahneye uygun bir forma dönüştürür.

Komitas’ın “*Piyano için Yedi Şarkı*” ile Manas’ın “*Danses Populaires Turques*” süitinde halk müziğine yaklaşımları belirgin biçimde farklıdır. Her iki eser de halk müziğine dayalı olsa da içerik, teknik ve ideolojik açıdan farklı stratejiler izler.

Komitas, halk ezgilerini mümkün olduğunca değiştirmeden piyanoya taşır. Melodik yapı, karar sesi etrafında dönen kısa melodik hücrelerden oluşur ve ritmik açıdan sakin bir karakter taşır. Buradaki yaklaşım, halk müziğini yalnızca ifade aracı

olarak değil, aynı zamanda kültürel bir kayıt ve arşiv olarak ele aldığını gösterir. Armonik düzenlemeler oldukça basittir; kırık akorlar ve temel kadanslar melodiyi destekler. Bu yönüyle Komitas'ın yaklaşımı, korumacı ve etnomüzikolojik bir nitelik taşır.

Buna karşılık Manas, halk danslarını Batı armoni ve form anlayışı çerçevesinde yeniden kurgular. “*Danses Populaires Turques*” süiti yedi bölümden oluşur ve her bölüm belirli bir yöreyi temsil eder. Örneğin üçüncü bölüm olan “*Zeybek Oyun Havası (Aydın)*”, halk danslarını armonik modülasyonlar ve kontrastlı dinamiklerle sahneye taşır. Burada Manas, ezgileri Batılı konser repertuarı için yeniden yapılandırır ve halk müziğini modernize ederek evrensel bir dile dönüştürür.

Her iki besteci de halk müziğine karşı etnomüzikolojik bir duyarlılık gösterir, ancak yöntemleri farklıdır. Komitas daha çok derleyici ve korumacı bir yaklaşım sergilerken, Manas armonik çözümleme ve Batı form anlayışıyla çalışır. Sonuç olarak, her iki sanatçı da Anadolu'nun halk müziğini evrensel bir dile taşıma sürecinde özgün ve kalıcı katkılar sunmuştur. Bu eserler, yalnızca müzikal değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel açıdan da önemli belgeler niteliğindedir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada ele alınan Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, Komitas Vartapet ve Edgar Manas, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı müziği ile yerel müzik unsurlarını bir araya getirme çabası göstermiştir. Bu dört isim, çoksesli Batı müziği eğitimi almış ve kompozisyon tekniklerinde yetkinlik göstermiştir. Öte yandan, etnik kimlikleri, bulundukları coğrafi konumlar, görev aldıkları kurumlar ve estetik tercihleri doğrultusunda farklı yönelimler sergilemişlerdir.

Donizetti ve Guatelli, İstanbul merkezli saray müziği ortamında üretim yapmış ve Batılılaşma sürecinde müziği temsili bir araç olarak kullanmıştır. Donizetti'nin Mecidiye Marşı ile Guatelli'nin Aziziye Marşı, klasik Batı marş formunu temel alan A–B–A yapısına sahip olup, armonik olarak Tonik-Dominant ilişkisi üzerine kuruludur. Her iki besteci, makam müziğinden Batı müziğine daha yakın diziler olan Segâh, Mahur, Nihâvend, Nikriz ve Hicazkâr'ı tercih ederek eserlerinde yerel motiflerin yalnızca armonik geçişle uyum sağlayacak biçimde yer bulmasını sağlamıştır. Ayrıca, saray repertuarına Rumeli kökenli unsurların katılması, bu bestecilerin eserlerinde Rumeli ritim ve melodilerinin ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Buna karşılık Komitas ve Manas, halk müziği ile doğrudan etkileşim kurmuş, onu yalnızca bir ilham kaynağı değil, kültürel kimliğin taşıyıcısı olarak ele almıştır.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

Komitas, Ermeni köylerinde derlediği halk ezgilerini modal diziler ve özgün söz yapılarıyla Batı çalgı diline aktarmıştır; “*Piyano için Yedi Şarkı*” gibi eserlerinde sade ama derin bir anlatım dili geliştirmiştir. Manas ise “*Danses Populaires Turques*” süitinde Batı Anadolu halk danslarını armonik zenginlik ve biçimsel tutarlılıkla Batı klasik formuna uyarlamış, folklorik malzemeyi modern bir müzik anlayışıyla yeniden yorumlamıştır. Bu yönüyle her iki besteci, halk müziğinin doğasını koruyarak evrensel bir dile taşımıştır.

Sonuç olarak, Komitas ve Manas, halk müziğini doğal biçimiyle kaydederek kültürel bağlamına ve içerik bütünlüğüne öncelik vermiştir. Bu besteciler için müzik, toplumsal hafıza ve halk kimliğinin bir yansımasıdır. Öte yandan, Donizetti ve Guatelli, Rumeli motiflerini Batı armonisi ve saray estetiği çerçevesinde yeniden yorumlamış; böylece eserleri hem modernleşme hem de estetik temsil işlevi kazanmıştır. Bu fark yalnızca teknik veya stilistik tercihlerle açıklanamaz; aynı zamanda müzik aracılığıyla ortaya çıkan kimlik ve ideolojik duruşları da gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

ALİMDAR, Selçuk, *Osmanlı’da Batı Müziği*, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

ARACI, Emre, “Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life”, *The Musical Times*, Cilt 143, Sayı 1, 2002, s. 49–56.

_____, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

BEHAR, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.

BOZKUŞ, Yıldız, *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Ermeni Entelektüeller*, Cilt I, 1. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara 2020.

DEĞİRMENCİ, Zehra-SAĞER, Turan, “Hamparsum Müzik El Yazmalarının Mevlevî Müziklerine Ait Belgelerle Müzikal İçerik Açısından Karşılaştırılması”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 10, Sayı 4, 2022, s. 579–597.

GAZİMİHAL, Mahmut R., *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

GÜVENER, Didem-GÜRAY, Cenk, “Gomidas’ın Türkçe-Kürtçe-Ermenice Derlemelerindeki Dans Ezgilerinin Analizi”, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Sayı 24, 2023, s. 91–109.

HOVANNISIAN, Roger G., *The Armenian People from Ancient to Modern Times*, Cilt II, 1st Edition, St. Martin’s Press, New York 1997.

KAPTAN, Volkan- KAPTAN, Merve, “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 58, 2019, s. 809-823.

KOLUKIRIK Kubilay, *Darü'l- Elhan ve Darü'l-Elhan Mecmuası*, 1.Baskı, Barış Kitap, Kırşehir 2015.

KOMİTAS, *Komitas: Essays and Articles*, Translation V. Barsoumian, 1st Edition, Drazark Press, Los Angeles 2001.

KOSAL, Vedat, *Osmanlı'da Klasik Batı Müziği*, 1. Baskı, Eko Basım Yayıncılık, İstanbul 2001.

KUTLAY BAYDAR, Evren, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*, 1. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2010.

_____, “Osmanlı'da Görevli İki İtalyan Müzisyen Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli”, *Journal of World of Turks*, Cilt 2 Sayı 1, 2010, s. 283-293.

LEVENDOĞLU, Oya, “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, 2005, s. 253-262.

MANAS, Edgar, *Danses Populaires Turques “Oyun Havası”*, Editions Maurice Senart, Paris 1929.

NALCI, Tayfun (Ed.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi*, 1. Baskı, İstanbul Araratlı Ermeni Lisesi Eğitim ve Kültür Vakfı & Anadolu Kültür, İstanbul 2010.

ORTAKALE, Gürkan, “Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri”, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt 2*, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986.

PAMUKÇİYAN, Kevork, *Biyografileriyle Ermeniler: Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar IV*, 1. Baskı, Aras Yayıncılık, İstanbul 2003.

POULOS, Panagiotis C., “Spaces of Intercommunal Musical Relations in Ottoman Istanbul”, *Annual of Istanbul Studies*, Sayı 1, 2019, s. 181-189.

SAY, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 7. Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2007.

TAŞPINAR, Ayşe, *Identity and Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of the East and the West* (University of California, Doktora Tezi), Los Angeles 2011.

TUĞLACI, Pars, *Mehterhane'den Bando'ya: Turkish Bands of Past and Present*, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1986.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Ekim 2025 Cilt 7 Sayı 2 (103-139)
DOI: 10.47956/bmsd.1768292

YAHYA KAÇAR, Gülçin, “Rumeli Türküleri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 2018, s. 227–240.

YÖRE, Seyit, “Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler”, *Türkiyat Araştırmaları*, Sayı 24, 2008, s. 413–437.

İnternet Kaynakları

“Edgar Manas”, Biyografi.net.
<https://www.biyografi.net/kisi-edgar-manas-5238/> (07.06.2025).

“HamparsumNotası”, Biyografiler.com,
<https://www.biyografiler.com/bilgi/hamparsum-notasi>, (5.6.2025).

“Hamparsum Limonciyan” Scribd,
<https://www.scribd.com/document/823136317/Hamparsum-Limonciyan>,
(07.08.2002).

Multimedya Kaynakları

NAVASSARDIAN, Svetlana., Komitas: Complete Piano Works [CD], TM Production, 2019.

TAŞPINAR GATENYO, Ayşe, Keys For Unity [CD], Movimento Classical, 2024.

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.