

Feyzi, A. (2018), *Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota*, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1890-1913. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1890-1913>

Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota

Ahmet Feyzi*

*Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü-Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, eposta: ahmet.feyzi@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6455-6081>

Özet

Türk müzik kültüründeki ilk nota yazım çalışmaları Göktürkler ve Uygurlar döneminde başlamıştır. Bu toplumlar tarafından kullanılan Kuça notasyonu Ebced notasının temelini oluşturmuştur. Türklerin İslamiyet'i kabul edişinden sonra Ebced notasyonu yaygınlaşmaya başlanmış ve bu sistem yaklaşık olarak 700 yıl boyunca bu kültüre ait müzik eserlerinin kayıt altına alınması amacı ile kullanılmıştır. Ebced sisteminin kullanımı devam ederken, ilerleyen süreçte Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Çanakkaleli Hrisantos ve Hamparsum Limonciyan gibi müzik bilimciler Ebced notasyonu dışında kalan sistemlere uygun nota yazım şekilleri geliştirmişlerdir. Bu nota yazımlarından bazıları yoğun olarak kullanılmış fakat bazıları müzik icracıları tarafından kabul görmemiştir. Miftâh-ı Nota, birkaç farklı nota yazım şeklini içerisinde barındıran ve oluşturulduğu dönem içerisindeki toplumsal ve müzikal etkileşimin izlerini taşıyan özgün bir kaynaktır. Eser içerisinde kullanılan notasyon, kısmi olarak gelenekten kısmi olarak ta Batı'dan etkilenecek oluşturulmuştur. Bu notasyon sistemi, iki farklı nota yazım yaklaşımının (harf notası-dizekli nota) birleştirilmesiyle oluşturulmuş fakat dönemi içerisinde yeteri kadar yaygınlık kazanmamıştır.

Anahtar kelimeler

türk müziği, nota yazımı, miftah-ı nota, müzikal etkileşim

Seslerin İşaretlerle Tespitine Dair (Müzikte Notasyon)

Müzikal kültürün kalıcılığını ve aktarımını sağlamakta kullanılan temel araç, müzikal ifadeyi herhangi bir yolla yazıya geçirme işidir ki müziği işaretlerle tespit etme işi yüzyıllar boyunca birçok müzikbilimcinin fazlasıyla ilgisini çekmiştir. Notasyon yani musiki yazısı hem görünür olguları, hem de birleştirici kuralları kapsayan karmaşık bir bildirişimin özel işaretler sistemini kurmuş ve topluma ait müzikal hissiyatın somuta dökülmesinde aracılık görevi üstlenmiştir (Poescu-Judet 2007, 18). Dolayısıyla dünyada varlığını sürdüren her toplum, kendi müzikal mirasını yazıya

geçirme ve müzikal hissiyatını ifade etme yolunda değişik sistemler ve değişik işaretleme yaklaşımları denemiştir. Bu çabalar birbirinden farklı fakat birbirinden mental olarak kısmen etkilenen notasyon sistemlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu sistemler birbirleriyle kısmi olarak etkileşerek değişimler geçirmiş, farklı kültürlerle ait müzikleri ifade etmekte kullanılmıştır. Toplumların tarihsel süreçte yaşamış olduğu sosyo-kültürel değişimler ve farklı müzik kültürleriyle girmiş oldukları ilişkiler, bu farklı sistemlerin ortaya çıkışlarındaki ve kullanım yoğunluğundaki ana etkenlerden bazıları olarak işlevselleşmiştir ki yakın kültürlerin benzer

müzikal işaretleme dillerini kullanma sebebinin temel alt yapısını da bu durum oluşturmaktadır.

Dünya üzerinde geçmişten günümüze kadar kullanılan nota yazıları genel olarak ele alındığında dört farklı nota yazım yaklaşımının (harf yazıları, harf-şekil yazıları (neumatik), dizekli nota yazıları ve tabulaturalar) ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yazım türlerinin ilk örneklerinin görülmeye başlanması MÖ. 1500'lü yıllara dayanmaktadır ki bu ilk örneklerin Sümerlere ait çivi yazısıyla oluşturulduğu bilinmektedir. Sümerlerde görülen ve nota yazısı olduğu düşünülen bu prototip yazının ardından, yapılan araştırmalar ve elde edilen bulgular sonucunda M.Ö. 1400'den M.S. 10. yüzyıla kadar müziği yazmak amacı ile alfabetik ifade sistemlerinin, neumatik sistemin ise 9. ve 12. yüzyıllar arasında Batı Avrupa, Bizans, Doğu Avrupa, Japonya ve Tibet'te oluşturulduğunu ve kullanılabilir boyuta geldiğini söylemek mümkündür (Bent 1991).

Bahsi geçen bu dört farklı nota yazım yaklaşımlarının ilki olan harf yazıları, en genel anlatımla bağlı olduğu kültürün alfabesine bağlı olarak geliştirilen ve büyük ölçüde alfabede kullanılan harflerin sıralı olarak seslere atandığı nota yazım sistemlerdir. Bu sistemlerde seslere işaret eden tek bir harf, yan yana harfler, hece şeklindeki harf topluluğu veya yanına değişik işaretler konmuş harflerin de kullanıldığı görülmüştür. Büyük bir çoğunluğunda alfabetik sıra takip edilmiş, perde yükseklikleri ile harf sırası koşut olarak eşleştirilmiştir. Dünya üzerinde birçok örneği görülen bu yazı tiplerinin (Grek, Boethius, Ebcad vb) yoğun ve uzun süreli kullanıma nedeni sağladığı avantajlardır. Nitekim alfabetik sistemle oluşturulan harf yazısının en önemli avantajı sıralı harflerden oluşturulmalarıdır ki bu da bağlı olduğu kültüre eğitim-öğretim ve aktarım açısından büyük kolaylıklar sağlamıştır. Alfabede sıralı olarak verilen

harflerin mutlaka bir sese denk gelmesi ve büyük ölçüde alfabetik sıralılık; algılama, anlama ve anlatma kolaylığını sağlarken bazı türlerinde var olan sonsuz kombinasyon oluşturabilme gibi avantajlar da bu notasyon yaklaşımını kullanan müzik kültürlerini doğrudan etkilemiştir. Ayrıca benzer alfabeyi kullanan kültürler arasındaki geçişlilik ise ortak bir müzik dili oluşturmaya etkili bir zemin hazırlamıştır.¹ Nota yazımında ikinci tür olan harf-şekil (neumatik) nota yazım yaklaşımı ise nokta, eğri, çizgi ve daire gibi şekillere dayanan ve bazen harflerin de² sistem içerisinde kullanıldığı yazma eğilimidir ki bu yaklaşımdaki ana prensip, icracıya melodinin hareketini hatırlatmaya yarayan şekil kullanmaktır. Bu yazım sistemlerinin çoğunluğu melodik ayrıntıdan çok bilinen ezgilerin hatırlanması amaçlı olarak tasarlanmıştır ve en büyük gelişimini ortaçağ kiliselerinde göstermiştir. Çok büyük bir kısmında ise aralıklardan ziyade icracı tarafından zaten bilinen bir melodinin unutulmaması adına melodik iniş ve çıkışları hatırlatma amacı güdülmüştür. Buna karşın modern Bizans notası örneğinde de görüleceği gibi ses aralıklarının belirtildiği ve yeteri derecede melodik ayrıntıların işlendiği örnekleri de bulunmaktadır.³ Fakat fazlasıyla girilen müzikal ayrıntılar kiliseler tarafından çoğu zaman hoş görülmemiş, müziğin dinsel öğelerin önüne geçmesi hususu tartışmalara neden olmuştur.⁴ Bu tartışmalar altında gelişim kaydeden Neumatik notasyon, müzik icracıları tarafından kimi durumlarda avantajın kimi durumlarda ise dezavantajın sembolü olarak algılanmıştır. Neumatik nota yazım yaklaşımının en önemli dezavantajı kültürden kültüre göre farklılık göstermesidir ki bu durum müzik kültürleri arasında ortaya çıkan ortak dil oluşturma çabasını engelleyen en önemli durumdur. Ayrıca sistematik yönünden harf yazım sisteminde olan düzenlilikten uzak olması, bu yazım sistemlerinin eğitim-öğretim ve aktarımı açısından bazı zorluklar ortaya çıkarmıştır. Fakat bu yazım

sistemlerinin en önemli avantajı icracıya verdiği sınırlı serbestliktir ki bu durum da bağlı olduğu müzikal yapıda üslup veya tavır olgusunun⁵ hayatîyet bulmasını sağlamakta ve oral geleneğin yaygın olduğu müzik kültürlerinde meşk unsurunun yaşam zemini oluşturmaya ön ayak olmaktadır.⁶ Üçüncü notasyon şekli olan dizekli nota yazılarının kökeni ise 11. yüzyılda atılmış ve bu nota yazım şekli ilk olarak neuma işaretlerinin dizek benzeri çizgiler üzerine yerleştirilmesiyle başlamıştır. İlerleyen süreç içerisinde de neumeler standart şekiller haline dönüştürülerek daha da işlevselleştirilmiştir. Bugün kullanılan porteli nota yazısının temeli olan bu yazım şekli 13. yüzyıldan itibaren süre gösterimi açısından gelişmelere sahne olmuş (siyah ve beyaz mensural notasyon dönemi), 17. yüzyıldan sonra ek dizek çizgilerinin de eklenmesiyle bugünkü halini alana dek gelişim sürecine devam etmiştir. Bu nota yazım sistemi diğer sistemlere nazaran müzikal ifadeyi daha net yazıya dökme olanağı sağladığından ve diğer notasyon sistemlerine nazaran daha fazla gelişim kaydettiğinden dolayı günümüzde müzik dünyasında en sık kullanılan yazım sistemidir. Öyle ki etnomüzikolojik çalışmaların gelişmesi ve buna bağlı olarak sistem üzerinde zamanla yapılan düzeltmeler sonucu Doğu kültürlerinin müzikal ifadelerini de yazıya dökme hususunda büyük aşama kaydedilmiş ve yaygın olarak kullanım sahasına kavuşmuştur.⁷

Dördüncü nota yazım sistemi olan tabulatura sistemi, doğrudan bir nota yazım sistemi olmaktan çok enstrüman çalım kolaylığı sağlama açısından geliştirilen bir işaretleme dilidir ve birçok kültürde yaygın olarak kullanılan bu sistem daha çok vokal müzik dışında kullanılmıştır. Genellikle çizgiler üzerinde parmak baskı noktalarının işaretlenmesi ve isimlendirilmesi yoluyla oluşturulur. İcracı parmaklarının numaralandırılması metodu ile enstrüman çalımını sağlaması açısından

sık kullanıma sahip olmuş ve günümüzde de yaygın olarak kullanılan bir yazım dilidir.⁸ Bu yazım dilinin en önemli avantajı kolay anlaşılabilir bir yazım tekniği olmasıdır ki kültürler arasındaki farklılıklara rağmen ortak tabulatura dilini kullanan kültürlerin sayısı oldukça fazladır.

Türk müzik kültüründe seslerin işaretlerle tespiti bağlamında yapılan araştırmalar, dünya üzerinde benimsenen nota yazım yaklaşımlarının hemen hepsine ait örneğin Türk müziği kültüründe de değişik zaman dilimlerinde kullanıldığını göstermektedir. Nota yazım şekillerinin geçirdiği tarihsel değişim süreci açısından bakıldığında, müzikal eserlerin notaya alınmasında yaygın olarak yukarıda kısaca özetlenen dört temel yaklaşımın da kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki, harf yazım sistemi yani Arap alfabesindeki harfleri ve harf guruplarını kullanma şekliyle oluşturulan nota yazım sistemidir ki bu sistemin oluşumunda eski Yunan harf yazım şeklinin etkilerini görmek mümkündür.⁹

Bu sistemde; genellikle harfler ses yüksekliklerini (perde) temsil ederken, bu harflerin karşılığı olan sayılarla süre değerleri verilmeye çalışılmıştır. Bu tip notasyon sistemi örneklerine değişik kültürlerde rastlanmakla birlikte; genellikle “Araplar, İranlılar, Türkler musikiyi geleneksel olarak harf ve sayı notlarıyla yazmışlardır” (Popescu-Judet 2007, 20). Genel bir tabirle Ebcid sistemi olarak bilinen bu nota sistemi, ortaya çıkışından sonraki dönemi fazlasıyla etkilemiş ve yüzyıllar boyunca oluşturulan farklı türleriyle hem Orta Asya-Arap hem de Türk kültürüne ait müzikal eserlerin kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Zamansal bağlamda düşünüldüğünde en uzun süreli varlığını koruyan nota yazım sistemi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. El-Kindî ile başlayıp Abdülbâki Nâsır Dede’ye kadar uzanan süreç içerisinde birçok nota yazım şekli ortaya çıksa da bu sistem varlığını değişik şekillerde sürdürmeye

devam etmiştir. Nitekim Fârâbi, Urmevî ve Merâgi gibi isimlerinde içerisinde bulunduğu birçok müzik bilimci tarafından kullanılan bu sistem haricinde, yine Ebcad sistemi tabanlı fakat kısmi farklılıklar arz eden türleri de ortaya çıkmıştır.¹⁰ Bu yaklaşım benimsenerek oluşturulan notasyon sistemlerinin gelişmiş örneklerine de rastlamak mümkündür ki; bu örneklerin en bilineni Kutbeddin-i Şîrâzî'ye ait olan notasyon sistemidir. Nüans işaretlerinin de kullanıldığı bu notasyon sistemi Ebcad notası temelli fakat daha kapsamlı bir notasyon sistemi olma özelliği taşımaktadır (Arslan 2015, 131-150).

Müziği ifade etmede kullanılan diğer bir sistem ise harf-şekil (Neumatik) notasyon sistemleridir. İçerisinde Tanburi Küçük Artin, Grigor Gapasakalin, Bizans ve Hamparsum ve Mustafa Nezih Albayrak tarafından tasarlanan Stenografik nota yazımın da bulunduğu bu nota bu yazımlarının tamamı harf-şekil yazı sistemi içerisinde yer almaktadır. Türk müzik kültüründe bu kapsamda ele alınan notasyon sistemlerinin en büyük özelliği multikültürel bir yapının ürünü olmalarıdır ki bu sistemlerin birçoğunun farklı kültürel öğeleri (Türk-Rum, Türk-Ermeni) içerisinde barındırdığı gerçeği bu durumun en açık göstergesidir. Bu yazı sistemlerinden özellikle Hamparsum notası 19. yüzyıl süresince yoğunlukla kullanılan bir sistemdir ki bu sistem de Khaz nota yazısının yeni bir yorumu olarak nitelendirilmektedir. Bu tür notasyon sistemlerinde seslerin yükseklikleri ve süreleri genel olarak değişik harf, sembol ve işaretlerle belirtilmiştir. Her harf, işaret ve sembole belli bir anlamın yüklendiği bu sistemlerin en bilinenlerinden birisi Bizans notasyonudur. Bu notasyon sistemi "işaretlere dayalı olarak geliştirilmiştir ve bu işaretlerin kombinasyonu temeline dayanır" (Bardakçı 1993, 19). Bu notasyon genellikle Rum teba'a tarafından kilise ilahilerinin hatırlanması amacı ile kullanılmasına rağmen birçok Türk müziği eseri bu yolla kayıt altına alınmış ve külliyyat

haline getirilmiştir (Behar 1994, 38-53). Harf-şekil yazı sistemlerinde görülen multikültürel dokuya ilişkin veriler Bizans yazı sisteminde fazlasıyla hissedilmektedir ki bu yönlü yapılan çalışmalar bu yazı sistemindeki kültürel etkileşim izlerini ortaya koymaktadır. Özellikle 1700'lü yıllar öncesinde ve sonrasında Bizans müziğinde kullanılan yazı sistemlerinin karşılaştırılmasında Kantemiroğlu'nun bir milat olarak kabul edilmesi ve bu müellifin her iki müzik türünün (Bizans-Türk) ortak paydası olarak işlevselleşen edvarı, tarih içerisinde gerek kuramsal gerekse yazım olarak yaşanan etkileşimin en net izlerini içerisinde taşımaktadır (Feyzi 2016, 1195-1209, Feyzi 2017, 261-294).

Türk müzik kültüründe benimsenmiş olan üçüncü tip sistem olan dizekli nota yazılarının ilk örneği Ali Ufkî'de görülmektedir. Bu tip nota yazılarının 19. yüzyıldan sonra yaygınlaştığı ve günümüz nota yazısının oluşumuna temel teşkil ettiği görülmektedir. Ali Ufkî döneminin ardından fazlaca kullanılmayan bu notasyon sistemi belki de Türk müziği tarihinin 19. yüzyılına kadar geçen süre içerisinde Batı'da kullanılan notasyon sistemlerine en yakın biçimde şekillendirilen nota yazım sistemidir. Ali Ufkî ile birlikte prototip örneği görülen fakat yaygınlaşmayan bu yazım yaklaşımının tekrar yaygınlaşması ve kendisine kültürel zemin oluşturması ise 19. yüzyıla birlikte görülmeye başlamıştır ki bu yüzyılın, Avrupa ile Osmanlı devletinin en yoğun yakınlaşma dönemi olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır.

Dördüncü nota yazım sistemi olan Tabulatura sisteminin Türk müzik kültüründeki kullanımına ilişkin en önemli örneklerin edvar türü yazma eserlerde olduğunu söylemek herhâlde yanlış olmayacaktır. Bu eserlerin en önde gelen örnekleri içerisinde sıkça tabulatura sistemi kullanıldığını ve bu yolla çalgılar üzerindeki perde yerlerinin gösterildiği görülür. Başta El-Kindî olmak üzere Fârâbi,

İbn-i Sînâ, Abdülkâdir Merâği ve edvar geleneğini temsil eden diğer birçok kuramcı eserlerinde perde sistemlerini açıklamakta tabulatura notası kullanmıştır. Özellikle Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve Yusuf bin Nizameddin gibi 15. ve 16. yüzyıl edvar müellifleri tabulatura yazım sisteminden eserleri içerisinde sıkça faydalanmış ud ve tanbur gibi enstrümanların perdeleri ve çalım şekillerini açıklamakta bu sistemi kullanmışlardır. Başta Arap ve eski Yunan kültürünün etkileşimi ile İslam dünyasına intikal eden bu sistem, Türk-İslam kültürü içerisinde yoğunlaşarak 17. yüzyıla kadar nakledilmiş ve bu yazım türünün etkileri Kantemiroğlu edvarında da etkilerini bırakarak 20. yüzyıla kadar Türk müzik kültüründe görülmeye devam etmiştir.

Türk Müziği Paleografisinin Kısa Tarihi

Yüzyıllar boyunca eğitim-öğretim ve aktarımını büyük ölçüde meşk sistemiyle yürütmüş olan Türk Müziği, gelişim ve ilerlemesini büyük ölçüde bu yolla sağlamıştır. Ustadan çırağa eserlerin yüz yüze aktarımı şekliyle yürütülen bu sistemle, Türk Müziği repertuarı sonraki kuşaklara nakledilmiş; fakat meşk zincirinin kopması veya başka sebeplerden dolayı eser repertuarında kısmi kayıplar da zaman içerisinde yaşanmıştır (Behar 2012). Yaklaşık 1000 yıl boyunca sürdürülen bu sisteme rağmen bu müzik türüne ait eser repertuarı, farklı tarih dilimlerinde müziğin kuramsal boyutuna ilgi duyan musikişinaslar tarafından geliştirilen değişik notasyon sistemleriyle yazılı kayıt altına alınmaya çalışılmıştır. Öyle ki bu bağlamda en ilgi çekici nokta, dünyada kullanılan tüm nota yazım yaklaşımı türlerine ait örneklerin meşk sistemi etkisine rağmen Türk müzik kültüründe de görülmüş olduğudur. Her ne kadar Türk müziğinde derli toplu nota derlemeleri ancak “17. yüzyılın sonlarına¹¹ doğru” görülmeye başlansa da, Türk Müziğinde işaretler kullanılarak eserlerin kayıt altına alınma tarihi, Türklerin İslamiyet’i kabulünden önce başlamıştır (Popescu-

Judetz 2007, 17).

Göktürkler ve Uygurlar dönemine ait yapılan araştırmalarda ele geçen Dunghuang müzik notaları, Türklerin İslam’ı kabulden önce Kuça nota sistemini kullandığını ve bu sistemin de Ebced sisteminin temeli olduğunu göstermektedir.¹² Orta Asya’dan Anadolu’ya göçe kadar kullanılan bu sistemin ardından İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemlerde ise “Türkler müşterek İslam Medeniyetinin ebced notasını kullanmışlardır”(Karamahmutoğlu 2014, 756). Büyük İslam bilgini “El-kindî, notaları ebced harfleriyle sembolize ederek İslam âleminde nota yazımına ilk adımı atmıştır” (Arslan 2015, 50). El-kindî’nin oluşturduğu ebced notası, 13. yüzyıldan sonra “Sistemci Okul’un kurucusu Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî (ö.1294) ile tam işlerliğe kavuşmuş” ve tüm İslam dünyasında Türk müzik kültüründe sıklıkla kullanılır hale gelmiştir (Popescu-Judetz 2007, 22). Yine 13. yüzyılda bu notasyon sistemine, Safiyüddin Abdu’l-Mü’min’el-Urmevî’nin takipçisi olan Kutbüddîn-i Şirâzi tarafından, ifade ve dinamizmi artırmak amacıyla tecvid¹³ ilminde kullanılan nüans terimleri eklenmiş fakat sonraki yüzyıllarda bu sistem yeteri kadar kullanılmadığından, “İslam dünyası devam eden yüzyıllarda, Şirâzî çizgisini sürdürememiştir” (Arslan 2015, 145).

19. yüzyıl başlarına kadar Ebced notasının farklı varyantları (Abdülkâdir Merâği, Kantemiroğlu, Nâyi Osman Dede, Abdülbâki Nâsır Dede) varlığını sürdürürken, bu notasyon sistemi kadar sık olmasa da harf sistemi dışında kalan harf-şekil (neumatik), dizekli nota yazım ve tabulatura örnekleri de kısmi olarak kullanıma alınmıştır. 15. ve 16. yüzyıllara genel anlamda bakıldığında ise dikkat çeken durum; dönemin Türk müziği dünyasında edvarların yaygın olması ve buna bağlı olarak ta nota yazım sistemi olarak Ebced notasının yanı sıra tabulatura sisteminin Yusuf bin Nizâmeddin, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah gibi dönem

kuramcılarını tarafından tercih ediliyor olmasıdır. Bu aşamada en dikkat çekici olan 17. yüzyıl sürecindeki nota yazımı kullanımıdır ki aynı yüzyıl içerisinde dört farklı nota yazım sisteminin birbirine eşzamanlı olarak kullanılması gerçekten ciddi bir araştırma konusu olarak görülmektedir. Aynı yüzyıl içerisinde harf (Kantemiroğlu-Nâyi Osman Dede), harf-şekil (Bizans notasyonu), dizekli nota (Ali Ufkî)¹⁴ ve tabulatura (Kantemiroğlu) yazım sistemlerinin birlikte kullanılması bu yüzyıl ve sonrasını müzik paleografisi bağlamında dikkat değer yapan en önemli özelliktir. Bu yüzyıl içerisinde Kantemiroğlu ve Nâyi Osman Dede ebced yani harf notası bağlamında birbirine kısmen benzeyen sistemler ortaya koymuş, kendinden sonraki çalışmalara kaynaklık etmişlerdir. Öyle ki “Batı müzisyenlerinin pragmatik tutumunu yansıtan ve teorik yaklaşımın merkezine müzik notasyonunu alan” Kantemiroğlu sayesinde “müziğin notayla yazılabileceği, okunabileceği ve icra edilebileceği düşüncesi de” yine bu yüzyılda görülmeye başlanmıştır (Popescu-Judet 199, 40). Bu düşünceyi Türk müziği tarihinde bir milat olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Notasyon hakkında bahsi geçen yaklaşım dönem sonrasını etkilemesine rağmen yine de bu sistemlerin geniş bir musikişinas topluluğu tarafından kullanıldığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Bu sistemlerin sık kullanılmama nedeni ise “müzisyenler açısından kullanışsız olması ve 19. yüzyılın sonlarına kadar müzisyenler tarafından ezgilerin kağıda dökülmesi gibi bir faaliyete rastlanmaması” olarak açıklanmaktadır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010, 84). 18. yüzyıl da yine bir önceki dönem gibi farklı nota yazım yaklaşımlarının hayatiyet bulduğu dönemdir. Bu yüzyıl içerisinde Tanburi Küçük Artin tarafından geliştirilen Khaz notası yanı sıra Chalatzoglou ve Marmarinos¹⁵ tarafından kullanılan Bizans notası harf-şekil (neumatik) nota yazımını örneklerken, “Fârâbi’den itibaren, daha çok aralık ve perdeleri göstermek maksadıyla kullanılan Ebced notası Abdülbâki Dede’nin

eliyle en kullanışlı şeklini kazanacaktır” (Başer 2013, 45). On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise toplumsal yapı açısından köklü değişikliklerin yaşanması müzik paleografisini de doğrudan etkilemiştir ki bu etkiyi kavrayabilmek adına yüzyıl içerisindeki sosyo-kültürel değişimi kısaca da olsa ele almak gerekmektedir.

Türk Müziğinde On dokuzuncu Yüzyıl ve Türk Müziği Paleografisi

Osmanlı devleti ve bu devlet bünyesini oluşturan teba’ a, kuruluşundan itibaren çeşitli vesilelerle sürekli farklı toplumlarla iletişim ve etkileşim içerisinde olmuş, Orta Asya’dan Anadolu topraklarına beraberinde getirdiği bozkır kültürü üzerine, “Selçuklu imparatorluğunun (1040-1157) tüm kadim İran topraklarını kapsaması ve Türk hânedanları idaresinde kadim İran kültürünün canlanmasıyla” klasik İran üslubunu eklemiş, ilerleyen yüzyıllar içerisinde ise İslam, Eski Anadolu, Akdeniz, Ege ve Batı kültürü olmak üzere birçok kültürel renkle alış-veriş içerisinde olmuştur (İnalçık 2015, 3-4).

Farklı toplumlarla yaşanan bu kültürlenme ve kültürleşme 18. yüzyıl ortalarına kadar dikkat çekici boyutlardan uzak bir şekilde süregelmiştir. Fakat 18. yüzyılın ikinci yarısında kültürlenme ve kültürleşme olgusu farklı toplumlarla cereyan etmeye başlamış, Batı’da İngiltere merkezli olarak ortaya çıkan Sanayi devrimi ve bu devrimin ortaya çıkardığı düşünce sisteminin¹⁶ dünyada yayılışı, Osmanlı toplumsal yapısını ve ardından da bu toplumsal yapının somut göstergeleri olan kültürel yapıyı doğrudan etkilemiştir. “Eski kültür ve yaşayışın çözülmesi veya 19. yüzyılın başında eski geleneklerin tam anlamıyla tükenişinden ve yerine, yeni ve yaratıcı bir etkinin geçmeşiinden kaynaklanan bir çöküş”¹⁷ neticesinde, Tanzimat dönemi öncesinde başlayan ve başta askeri alandaki mağlubiyetlere bir çare olarak düşünülen, fakat ilerleyen süreçte Türk toplumuna ait sosyo-kültürel

hayatı da derinden etkileyen bir dizi değişim hareketi içerisine girmiştir (Aksoy 1985; Lewis 2011, 51). Değişim ilk olarak “devletin Avrupa’daki gelişmeleri takip etmesinin ve ülke dâhilinde üretmesinin en önemli kanalı olarak” gördüğü askeri ve sivil eğitim kurumlarında kendisini hissettirmiştir (Erdoğan 2013, 132). Askeri ve sivil eğitim kurumlarının ardından bu kurumların doğrudan etkisi altında bulunan teba’a ile birlikte toplumun sosyo-kültürel yapısı üzerinde de etkisini göstermeye başlamıştır (Akyüz 2009; Kodaman 1999, 14-25). Dönemin siyasi şartları gereği, Askeri alanda Avrupa’ya yaklaşmak zorunda kalan Osmanlı devletinde yapılan “askerî reformların sadece kışlayla sınırlı kalmayacağı, daha doğrusu reformun askerî cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkâm ve yol için toplanması için maliyeye yansıtacağı açıktır” ve nitekim öyle de olmuştur (Ortaylı 2014, 27). Mehterhâne kapatılmış, yerine “Musika-i Hûmâyün” olarak adlandırılan resmi müzik topluluğu kurulmuştur.

Klasik Batı Müziği öncelikle tören, teşrifat ve kutlamalarda¹⁸ kendini göstererek devlet tarafından büyük ölçüde benimsenen ve model olarak batının alındığı bir müzik politikası, Türk müzik kültüründe etkilerini göstermeye başlamıştır (Aksoy 1986; Akkaş 2015). 19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra, Klasik Batı Müziği toplum yaşamında kendine ait bir alan oluştururken, “devletin, toplumun benimsediği kültüre ve geleneksel toplum kimliğine karşımıyor olması ve Batı ile Doğunun toplum katında bir arada, birbirine müdahale etmeden yaşamasına izin vermesi” sonucunda, müzik kültürü açısından yepyeni bir dönem başlamıştır (Ayas 2014, 59). Bu dönemin devamında ise Cumhuriyet dönemine kadar devam edecek olan bir “düalizm-çok kültürlülük” dönemi ürünleri de yoğunlukla görülemeye başlanmıştır.¹⁹ Mehterhanenin işlevsiz hale getirilmesi bu dönem içerisinde büyük bir değişime işaret etse de III. Selim sarayında yani musikînas

bir padişahın sanat ortamında yetişmiş bestecilerle onların yetenekli öğrencilerinin filizlenmesiyle klasik anlayışın son dönemini yaşaması geleneğin hâlihazırda süregeldiğini göstermekle birlikte bahsi geçen düalizm döneminin de devamlılığını sağlamıştır. Ayrıca Enderun içerisinde Türk müziği icrası ile ilişkili musikînasların görevlendirilmesi bu düalizmin ricâ-i devlet içerisinde de varlığını sürdürmesine zemin hazırlamıştır.²⁰ İki müzik türünden büyük ölçüde değişime maruz kalan Türk Müziği, döneme ait bu müzik politikasından fazlasıyla etkilenmiştir (Alimdar 2011). Başta “kapalı mekân müziği” niteliği taşıyan Türk Müziği, Klasik Batı Müziğinin Türk müzik kültürüne getirdiği bazı yenilikler sayesinde icra mekânı değişikliğine uğrayarak daha geniş kitlelere ulaşma imkânına kavuşmuştur (Behar 1993,120; Kalender 1978, 411-444). Değişim sadece müziğin icra mekânlarında yaşanmamış, melodik yapı, çalgı çeşitliliği, usûl ve güfte gibi alt dinamiklerin yanı sıra, “düşüncede ve anlayışta farklı eğilimleri temsil eden” ve müziğin işaretlerle tespitine yarayan nota yazım sistemleri de bir düalist yaşam biçiminden fazlasıyla etkilenmiştir (Poescu-Judet 2007, 19).

Bu değişim çerçevesi içerisinde, Türk Müziği tarihi açısından 19.yüzyılı, ebced notası ile birlikte farklı nota yazım sistemlerinin de ortaya çıktığı ve birkaç farklı notasyon sisteminin birlikte kullanıldığı bir dönem olarak ele almak mümkündür. Fakat bu dönem içerisinde dikkate değer olan husus, Asya ve Arap kültürlerinin yanı sıra Avrupa ile kurulan sıkı münasebetler nedeni ile notasyon sistemi etkileşiminde yaşanan yön farklılaşmadır. Bu bağlamda; 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında, Abdülbâki Nâsır Dede’nin ortaya koyduğu ve eski geleneğin devamı olan “ebced sistemi” geliştirilerek daha da kullanışlı hale getirilmiş ve geçmiş yüzyıllarda kullandığından daha fazla ifade gücüne ulaşmıştır. Fakat Nâsır Dede’nin harf sistemine dayalı olarak oluşturduğu notasyon kısa süreli olarak kullanılmış ve bu

yüzyılın son üç çeyreği, birbirinden farklı üç notasyon sisteminin kullanımına daha sahne olmuştur. Bu kapsamda ilgi çekici olan, bu sistemlerin harf-şekil (neumatik) ve dizekli nota yazım sistemi olmalarıdır. Bu notasyon sistemlerinden yüzyıl içerisinde en yaygın kullanılanları Bizans ve Hamparsum notasıdır. Yüzyılın dördüncü çeyreğinde yaygınlaşmaya başlayan dizekli nota yazım sistemi ise adaptasyonla oluşturulan ve günümüz notasyon sisteminin de temelini teşkil eden diğer bir yazım sistemidir.

19. yüzyıl başlarında oluşturulan bu sistemlerden ilki Bizans notasyon sistemidir ki; bu sistem “parasemantik notasyon” olarak adlandırılan son dönem Modern Bizans notasyon sistemidir (Skoulios 2012, 15; Romanou 1973; Bardakçı 1993, 18-24) . Bu sistem Grek teorist (Çanakaleli) Hrisantos tarafından 1821 ve 1832’de yazdığı iki kaynakla ortaya konulmuş ve 19. yüzyıl sonlarına kadar Rumca ve Karamanlıca yazılan birçok kaynakta²¹ Rum-Ortodoks cemaatine ait müzik eserlerinin yanı sıra Türk Müziğine ait birçok eser, bu notasyon sistemiyle kayıt altına alınarak yayımlanmıştır. Genellikle dini cemaatler içerisinde ortaya çıkan birçok tartışmaya rağmen²² aynı nota sisteminin 19. yüzyıl önceki halinden oldukça farklı olan bu yeni sistem sayesinde tam olarak olmasa da harf-şekil notasyonlarında görülen bazı eksiklikler²³ kısmen giderilmiş ve öğrenme kolaylığı sağlanmıştır. Buna bağlı olarak ta notasyonların icracıya aktardığı ifade gücü fazlaştıırılarak Rum kilise ilahileri dışında Türk müziği eserlerinin notasyonları da bu sistemle yazılabilir hale getirilmiştir.

III. Selimin arzusu üzerine tasarlanan Hamparsum (Khaz) notası ise bu yüzyılda yoğun olarak kullanılan ikinci notasyon sistemidir ki yukarıda bahsi geçen ve harf-ışaretlere (neumatik) dayalı notasyon sistemlerinin bir örneği olan bu sistem, “Abdülbâkî Dede’nin arkadaşı olan Ermeni kilise hanendesı Baba Hamparsum tarafından (1768-1839) Ortaçağ Ermeni

neum notasına dayanarak 1813 dolaylarında geliştirilmiştir” (Popescu-Judetș 2007, 49). Sadece Ermeni kilise müziğindeki değil, aynı zamanda Klasik Osmanlı müziğindeki bir ihtiyacı da gidermek için tasarlanan ve Khaz sistemi adı verilen harf-ışaretlere (neumatik) dayalı olan bu sistem, 20. yüzyılın başlarına kadar yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Kerovpyan ve Yılmaz 2010, 90). Bu notasyon sistemi sayesinde birçok Türk müziği eseri kaybolmaktan kurtularak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Öyle ki 19. yüzyıl bağlamında düşünüldüğünde en yoğun kullanılan notasyon sisteminin Hamparsum notası olduğunu söylemek mümkündür ki dizekli batı notasının Musika-i Hümâyun yöneticileri tarafından musikişinaslara aktarımı aşamasında bu yöneticilerin dizekli notasyonu öğretmek için öncelikle Hamparsum notası öğrendikleri bilgisi, bu nota sisteminin döneme ait musikişinaslar tarafından kullanım sıklığına dair ipuçları vermektedir.

Türk Müziği eserlerinin dizekli nota sistemiyle yazılıp yayınlanmasına ait ilk örnekler her ne kadar Ali Ufkî Bey ile beraber görülmeye başlansa da, günümüzde kullanılan dizekli notasyon sistemi bağlamında yapılan ilk yayın çalışmaları 19. yüzyılın son çeyreğine rastlamaktadır. Fakat “Türkiye’de resmi sistem olarak batı notasının adaptasyonu ve Osmanlı musikişinaslarınca kullanılması 1828-1830’dan sonraki tarihlerdir” (Behar 1987, 41; Ayangil 2008, 401). Musika-i Hûmâyunda verilen Klasik Batı Müziği eğitimi sonucunda, bu yüzyılda yaygın olarak kullanılan Hamparsum notasının paralelinde Ali Ufkî’den beri görülmeyen Batı notası, “Osmanlı ortamına yavaş yavaş sızmış, 19. yüzyılın ikinci yarısında gitgide yaygınlaşıp tutulmuştur” (Popescu-Judetș 2007, 53). Musika-i Hûmâyunda eğitim veren Donizetti, Guatelli ve Aranda Paşa gibi yabancı musikişinasların yanı sıra, bu hocaların öğrencisi olan Notacı Hacı Emin,²⁴ Dikran Çuhacıyan ve Hacı Haşım Bey gibi Türk Müziğine aşına olup, aynı zamanda

Klasik Batı Müziği eğitimi de alan isimler ise Türk Müziğinde kullanılan bu yeni adaptasyon sistemin bir anlamda öncüleri ve ilk kullanıcıları olarak kabul edilmiştir. 1876'lı yıllardan itibaren yeni bestelenen marş, operet, oyun müziği ve döneme ait eğitim-öğretimde kullanılan yazılı müzik yayınlarının yanı sıra Türk Müziğine ait eserler de “kafa karıştırıcı nota kurallarına ve çelişiklere rağmen” yeni oluşturulmaya çalışılan bu notasyon sistemi ve piyano eşliğiyle beraber kayıt altına alınmıştır (Popescu-Judetz 2007, 19). Fakat “Cumhuriyet öncesi yayınlanmış notaların aşağı yukarı tümü tampere sisteme uygun değiştirme işaretleriyle yetinerek” yayınlanmıştır.²⁵ Bu süreç içerisinde Türk Müziği kuramının anlatımında ve eserlerin notaya alınmasında artık yeni sistem arayışları yoğunlaşmış²⁶ ve bir sistem adaptasyonu yoluna gidilerek, 20. yüzyılda da devam edecek olan bu arayışların merkezine “Dizekli nota yazım sistemi ” alınmıştır.²⁷

Öyle ki; 1870'li yıllardan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu süreçte basılan ve yayınlanan kaynaklarda, dizekli nota yazısının Türk Müziğine uyarlanmasına dair örnekleri görmek mümkündür. İlk örneklerinde²⁸ Klasik Batı Müziği eğitimi amaçlayan matbu kaynaklarda zamanla Türk Müziğine ait perde ve usûl gibi bazı konularda yer almaya başlamakla birlikte,²⁹ bu yeni adaptasyon sistemin yaygınlaşması Türklerde nota yayıncılığını da harekete geçirmiş ve daha önce istinsah edilerek az sayıda çoğaltılan eser notasyonlarının matbu olarak basımını da beraberinde getirmiştir.³⁰ Bu tür yayınların sayısının artması, Avrupa'da yaklaşık 1480'li yıllarda başlayan nota yayıncılığının Osmanlı devletinde de sektörel olarak belirginleşmesine ve yaygınlaşmasına önayak olmuştur (Üngör 1977, Alaner 1986).

Dizekli nota yazısının Türk Müziğine adaptasyonu sürecinin başlangıcı Türk musiki dünyasını büyük ölçüde etkisi

altına alsa da 20. yüzyıl başlangıcı, hem gelenekten gelen notasyon sistemlerinin devamına sahne olmuş hem de yeni notasyon şekli bulma çabalarının da beraberinde getirmiştir. Yüzyıl başlangıcında harf-şekil nota yazımının örneği olan Hamparsum notası kullanılmakta iken, Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri” adlı eser örneğinde de görüleceği üzere, Rauf Yekta tarafından ebced notasından uyarlanarak yazılan ve yayınlanan harf nota yazımı örneği de halen eğitim-öğretim aracı olarak kullanılmaktadır. Fakat bu eserin ilk sayfasında bulunan “milli notamız ile Türk musikisinin fûruk-i dekâyık-i lahniyyesinden hiçbirinin zâyî edilmeyerek yazılı okunmasını tâlim eder bir eserdir.” ifadeleri bahsi geçen milli nota yazım arayışları açısından dikkate değerdir (Yekta 1919, 1).

Yekta tarafından girilen bu çaba bir süre sonra bahsi geçen adaptasyon eğiliminden etkilenerek, dizekli nota yazım sistemi adaptasyonu ile geliştirdiği “milli notasyon” sistemiyle somuta dökülmüş ve bu girişim kendinden sonra Arel-Ezgi-Uzdilek'le tâdil edilip günümüze kadar gelecek olan sistemin temellerinin de atılmasını sağlamıştır. Yekta, daha önceki yazdığı eserlerinden farklı olarak bu eser içerisinde dizekli nota yazım sistemini esas alıp, bu notasyonda bulunmayan bazı ses değiştirici işaretleri sisteme dâhil ederek milli notasyon oluşturma çabalarının en temel adımlarından birini atmıştır ki Yekta tarafından yazılmış olan “Türk Musîkisi Nazariyatı” adlı eserde bu yazım sisteminin detaylarını görmek mümkündür (Yekta 1924, 53-118). Yine aynı yıllarda ortaya çıkan ve özgün nitelik taşıyan başka bir notasyon sistemi Mustafa Nezih Albayrak'a aittir. Tohumcu'nun ifadesiyle; Dede Efendi'nin torunu, bestekâr, öğretmen olan Albayrak (1871-1964), yaşadığı dönemde müziğin yazı ile anlatımında uygulanan ifade sistemlerini yetersiz görmüş ve stenografik bir harf-şekil (neumatik) yazısı düzenlemiştir (2006, 184). Fakat

bu sistem de yeterince kullanılmamış ve yaygınlaşmamıştır.

Bu dönemle birlikte başlayan adaptasyon eğilimi; başka bir anlatımla “milli müziği ifade edebilecek içerikte düzenlenmiş nota yazım sistemi oluşturma çabaları” süreklilik arz etmiş ve değişik besteci ve musîkişinaslar tarafından yeni işaretleme dilleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Mildan Niyazi Ayomak, Ali Rifat Çağatay, Kemal İlerici, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay gibi isimler, değişik yaklaşımlar ve işaret dilleri içeren eserler oluşturmuşlardır.³¹ Bir notasyon sistemi olmaktan ziyade daha çok solfej metodu olarak Muallim Sabri Bey tarafından oluşturulan ve “Sabri Sistem”³² olarak bilinen harflere dayalı seslendirme metodu gibi değişik çalışmalar yapılmış olsa da bu dönem sonrasında oluşturulan notasyon sistemleri yaygınlık kazanmamıştır. Öyle ki Rauf Yekta Bey’in ölümünün ardından H. Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından devralınan kuram çalışmaları, yeni bir notalama sisteminin de ortaya çıkmasını sağlamış ve bu sistem müzik eğitim-öğretiminde günümüze kadar yaygın olarak kullanılagelmıştır.

Miftâh-ı Nota

Yukarıda kısaca anlatılmaya çalışılan tarihsel süreçte hemen hemen tüm notasyon sistemlerini örnekleyebilecek nitelikte birçok yayın yapılmış ve Türk Müziği eserlerinin bir bölümü bu sistemlerle notaya alınarak yazılı hale getirilmiştir. Bu yayınlar içerisinde M. Nezir Albayrak ve Sabri Sistem örneğinde de görüldüğü gibi özgün nitelik taşıyan ve yaygınlaşmamış olanlara da rastlamak mümkündür. Böylesi özgün yayınlardan birisi de “Miftah-ı Nota” adlı yazılı eserdir ki Kânûni Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rifat’a ait bu eser hakkında günümüze kadar yapılmış olan herhangi bir transkripsiyon veya analiz çalışmasına rastlanamamıştır. Bazı araştırmalarda sadece kaynağın ismi Osmanlı’dan Cumhuriyete kadar olan yazılı

kaynaklar arasında verilmiş fakat içeriği hakkında herhangi bir bilimsel araştırma yapılmamıştır.

“Miftah-ı Nota” Kanuni Şamlı Hasan Dede ve Ahmed Rifat Bey tarafından 30 sayfa ve nesih yazı şekliyle yazılmış Hicri 1291 (Milâdi 1874/1875) tarihli bir kaynaktır. Üç baskısı yapılmıştır (İhsanoğlu vd 2003, 159). Kaynağın bu araştırmada incelemeye alınan nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk kütüphanesinde Muallim Cevdet Osmanlıca Kitapları bölümünde 00998 katalog numarası ile kayıt altında bulunmaktadır. Miftâh-ı Nota Türk Müziğine ait nazari bilgiler içeren bir kaynak olmakla birlikte, daha çok yazıldığı dönemde bu müzik türünde kullanılmayan bir notasyon sistemini ele alarak bu sistemin detayları hakkında detaylı bilgiler vermeyi amaçlamaktadır Maarif Nezareti Celilesi (Millî Eğitim Bakanlığı) izniyle yayınlanan kaynak, müzikal anlamda bir ders kitabı niteliği taşımakta ve ele alınan notasyon konusu on bölüme ayrılarak bu bölümlerin her biri ders olarak okuyucuya sunulmaktadır. Kaynağın her bölümünde Kanuni Şamlı Hasan Dede tarafından geliştirilen ve naşir (yayıncı) Ahmet Rifat Bey tarafından yazılan bu notasyon sistemine ait bilgiler, belli bir sıralamaya bağlı kalınarak okuyucuya aktarılmaktadır.

Miftah-ı Nota ilk olarak bir giriş bölümüyle başlamaktadır. Bu bölümde; Kanuni Şamlı Hasan Dede tarafından verilen kanun derslerinde öğrencilere makam ve eser öğretimi esnasında karşılaşılan bazı zorluklar ele alınarak, bu zorlukların giderilmesi amacıyla yazılı bir sistem oluşturulduğu ve bu kaynağın yazılma nedeninin büyük ölçüde bu zorlukları giderme amaçlı olduğu aktarılmaktadır. Kaynağın başlangıcında kullanılan “Meydân-ı kemâlatta bunca ehl-i ma’arife karşı benim böyle bir kitap yapıpta inzâr-ı umûmiyeye çıkarmak haddim değildir” cümlesi, yazılan bu kaynağın tamamıyla bir notasyon sisteminden ziyade, çalgı

öğretiminde kolaylık sağlama amaçlı oluşturulan özgün bir işaretleme dili ortaya koyma çabasının sonucu olarak yayınlandığı hissini uyandırmaktadır. Bu bölümde diğer dikkate değer husus ise nota kullanımının faydalarına dair belirtilen düşüncelerdir. “Usûl-i mezkûre nota kâidesini tevfiik edilerek ahkâmınca şâkirdana tâlim edildikde pek suhûletle ve az vakitte tahsil eyledikleri” ifadeleriyle aktarılan bu düşünce, geçmiş yüzyıllarda asli olarak meşk sisteminin benimsendiği Türk müziğinde, nota kullanımının eğitim-öğretim sürecini ziyadesiyle kolaylaştırdığı ve kısalttığı üzerinde durulduğunu göstermekte ve meşkin yanı sıra nota kullanımı açısından bu döneme ait yaklaşımı da ortaya koyar niteliktedir.

Kaynağın “İhdârat” başlıklı bölümünde ise; yazıldığı dönemde Türk musîkisi dünyasına yeni yeni girmeye başlayan nota (dizekli) yazım sistemine ait temel bilgiler verilmiş ve bu sistemin detayları ele alınarak, bu notasyon sistemiyle gösterilebilen sesler piyano, fagot, armonika ve bason gibi çalgılarla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, kanun, santur, tambur, keman ve ney gibi Türk Müziğinde dönemde sık kullanılan çalgılar da ele alınarak bu çalgıların en pes seslerinin bu notasyon sistemi içerisinde nerelere denk geldiği anlatılmıştır. Ayrıca makam, perde ve eser öğretiminde “elif-ba” hurufatı (Ebced) ile öğretim sistemi yerine, tıpkı dizekli nota yazım sisteminde olduğu gibi çizgiler ve birtakım işaretler kullanılarak, daha kolay öğrenilebilen ve öğretilebilen bir sistem oluşturulması amacı ile bu kaynağın yazıldığı üzerinde durulmuştur. İlgili cümleler şu şekildedir. “Bâlâda beyân olduğu üzere, alafranga notalarda sesler beş adet çizgilerle müteaddit alâmet ve işaretlerden ibâret idi ve kendi ibtidâi emirde sahihen bunların der-hazır edilmesinde bazı mertebe sübut çekileceği gibi meleke hâsıl edilince dahî bir hayli vakte ve epeyce gayrete muhtaç olduğu gayri münkerdir. Amma yalnız elif-ba hurûfâtını tanıyabilen ve tanıyamayan

böyle bir şâkirdde yirmi dört adet işâret-i mahsusiyyeyi bilmektense yedi adet hurûfu hıfz ettirilmekte suhûlet olacağı derkâr olmasına mebnî işbu hurûfatı tanıyabilen mübtediyan tâlim ve tâlimde suhûlet olmak üzere yalnız ikişer çizgi üzerine seslerin terakkîce olarak isimleri yazılmak ve lazım gelen bazı işaretleri dahî muhtasaran işaretlemekle dahî matlûb-i hâsıl olmakta bulunduğu ilerde görüleceği üzere terakkî-ül ibare ve işâret-i muhtasara ile bir nota tertib edilmiştir.”

Kaynak içerisinde numaralı ders olarak ana hatlarıyla verilmeye çalışılan notasyon sistemi hakkında ise aşağıdaki bölümler verilmiştir.

1. Ders

Kaynağın birinci dersinde; ortaya konulan sistemin ana hatları çizim olarak verilmiş ve dört oktavlık bir ses dizisinin bu notasyon sisteminde ne şekilde gösterildiği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sistemde ilk dikkati çeken husus, bu notasyon sisteminde seslerin sağdan sola doğru yazılmasıdır. Türk Müziğinde kullanılan eski notasyon sistemlerinde genel olarak rastlanan bu temayülün bu nota sisteminde de benimsendiği görülmektedir.

Resim 1’de de görüldüğü üzere günümüz dizekli nota yazım sisteminde kullanılan beş çizgiye benzer fakat iki çizgiden oluşan bir porte sistemi geliştirilip, bu porte sistemi üzerinde her çizgi bir oktav olarak kabul edilmiştir. Sesler ise grafik işaretlerle değil alttan yukarıya doğru bu porte üzerindeki çizgi ve boşluklara nota isimlerinin baş harflerini içeren harf veya harfler yerleştirilerek gösterilmiştir. Ayrıca sistemin anlatımı sırasında, eser icrası esnasında icra edilecek sesler aynı oktavda ise sesin isminin yazıldığı çizgi değiştirilmeyip yalnızca ses sıralamasının değiştirileceği belirtilmiştir. Bu dersin son bölümünde ise 5 çizgili dizekli nota yazım sisteminden avantajlı olarak bu sistemde ses isimlerinin kullanılmasından

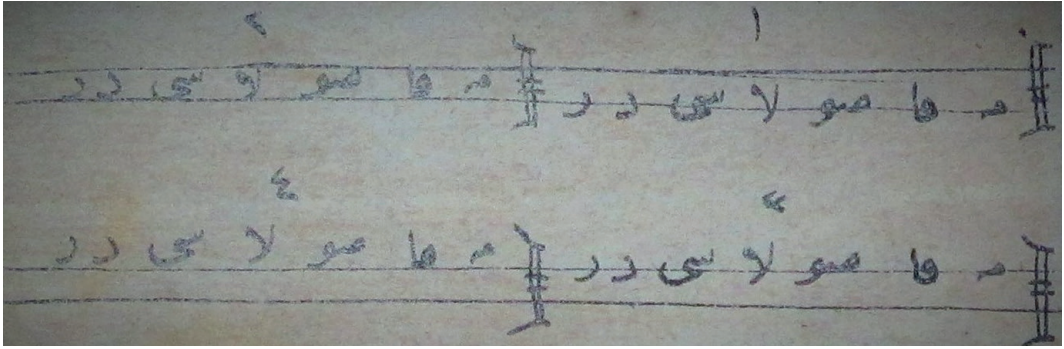
dolayı fazla sayıda çizgi kullanmaya gerek olmadığı belirtilmiştir. Sistemin temelini anlatıldığı bu bölümde dikkate değer ilk husus oluşturulan sistemin yapısıdır. Yapı itibarıyla bu sistemin, dizekli nota yazımı ve kısmi olarak da Ebced (harf) sisteminin birleşiminden oluşan bir karma sistem olduğu görülmektedir. Sistemin porte benzeri çizgiler yardımıyla oluşturulması dizekli nota yazım sistemi etkilerini ortaya koyarken, seslerin ifadesinde ise neumalar yerine alfabe harfleri kullanılarak harf notasyonu oluşturma yaklaşımının esas alınması dikkat çekicidir. Bu sistemde ebced sisteminde olduğu gibi seslere arap alfabesinden sıralı olarak birer harf tayin

etmek yerine ifade edilmek istenen seslerin ilk harflerinin kullanılması ve süre belirteci olarak rakam kullanılmaması dikkate değer diğer husustur.

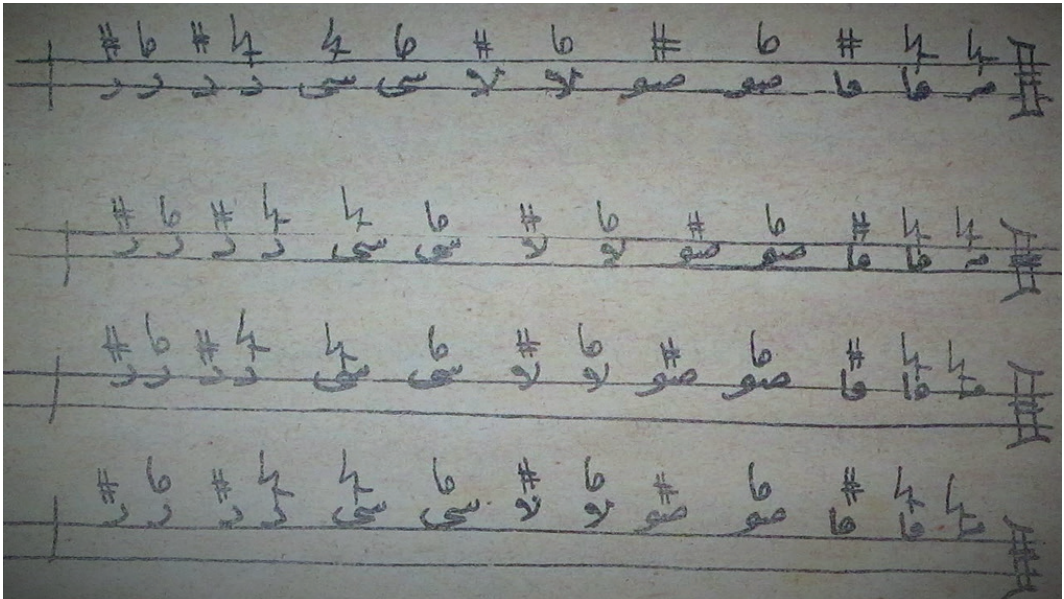
2. Ders

İncelenen kaynağın ikinci dersinde; daha önceki derste verilmiş olan natürel seslerin bemol ve diyezlerinin de olduğu belirtilip, natürel seslerin yanı sıra bemol ve diyez alan sesler de bir çizim üzerinde gösterilmiştir.

Dört oktavlık ses dizisi bemol, diyez ve natürel işaretleri olarak kullanılan sembollerle birlikte iki çizgili porte üzerinde gösterilmiştir. Bu bölümde kullanılan ses



Resim 1: Dört oktava ait seslerin gösterim şekli



Resim 2: Natürel ve ses değıştirici işaret alan seslerin gösterim şekli

değiştirici işaretlerden bemol ve diyez, günümüz dizekli nota yazım sistemindeki sembollerle aynı olduğu, sadece natürel işaretinin kısmen farklılık gösterdiği görülmektedir.

3. Ders

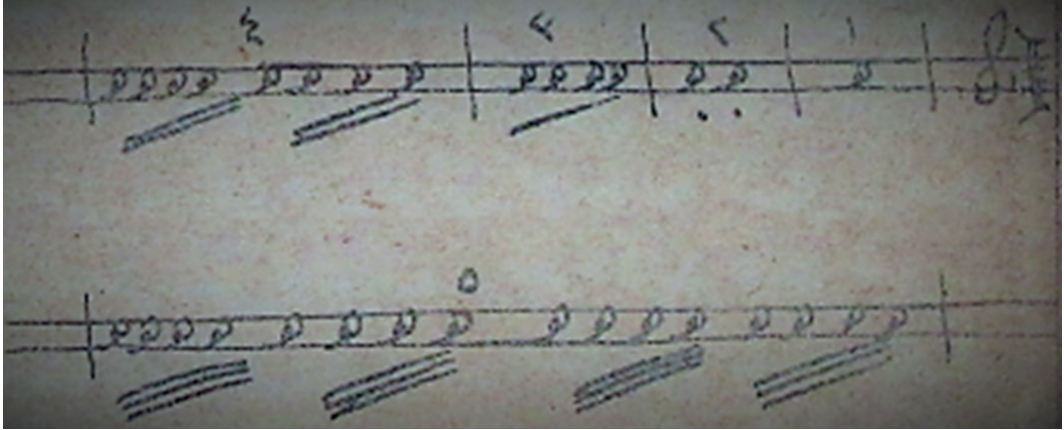
İncelenen kaynağın üçüncü dersinde ise; öncelikli olarak müzik eserlerinin sadece seslerin çeşitli varyasyonlarından oluşmadığı, bunun yanı sıra müzik eserleri içerisinde “es” (sus) olarak adlandırılan nefes noktalarının da bulunduğu anlatılıp bu işaretlerin ilerleyen bölümlerde açıklanacağı anlatılmıştır. Bu bölümün devamında, müzikte kullanılan nota değerleri bahsi anlatılmış ve bu nota değerleri süre açısından açıklanmaya

çalışılmıştır. Bölümde nota değerleri dört dörtlük, iki dörtlük, bir dörtlük, bir sekizlik, bir onaltılık, bir otuz ikilik ve bir altmış dörtlük ifadeleriyle sunulmuştur. Nota değerlerinin bölünme şekilleri anlatılarak bu bölüm sonlandırılmıştır.

4. Ders

Kaynağın dördüncü dersinde daha önceki derste verilmiş olan nota değerlerinin bahsi geçen notasyon sistemindeki görünüşleri resim üzerinde gösterilmiştir. İlgili resim aşağıda verilmiştir.

Dizek türü iki çizgili şekil başlangıcına Sol anahtarına kısmi olarak benzeyen bir nevi anahtar konulmuştur. Seslerin süre değerlerinin gösterilmesi için ise nokta



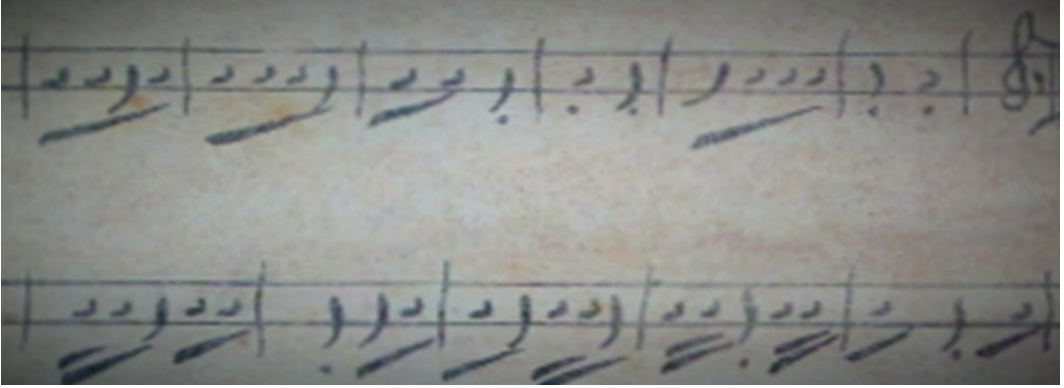
Resim 3: Nota değerlerinin porte üzerinde gösterimi

ve günümüz dizekli notasyon sisteminde de görülen alt çizgi sistemi kullanılmıştır. Fakat başlangıçta birlik nota değeri yerine ikilik nota değeriyle başlanmıştır. İlk ölçüde ikilik değerli nota sadece sese ait ismin baş harfiyle yazılırken, ikinci ölçüde dörtlük nota belirteci olarak nokta, üçüncü ölçüde sekizlik nota belirteci olarak alta tek çizgi, dördüncü ölçüde onaltılık nota belirteci olarak alta iki çizgi, son ölçüde ise otuz ikilik nota belirteci olarak alta üç çizgi çizilmiştir. Ölçüler ise yine günümüz dizekli notasyon sisteminde kullanılan ölçü çizgileriyle birbirinden ayrılmıştır.

5. Ders

Kaynakta beşinci ders olarak; bir ölçü içerisinde farklı nota değerlerinin nasıl kullanılacağı hakkında bilgiler verilmesinin yanı sıra, eser içerisinde değişik bölümlerin nasıl tekrar edileceği ve bu tekrarlara ilişkin işaretler verilmiştir. Nota değerlerinin kullanımına ilişkin eser içerisindeki resim aşağıda verilmiştir.

Bu bölümde aynı ölçü içerisinde farklı nota değerlerinin nasıl yazılacağı bir örnekle açıklanmıştır. Yukarıda verilen örnekte, ölçü içerisinde aynı süre değerine sahip



Resim 4: Nota değerlerinin kullanımına ilişkin resim

notaların ortak süre belirteç çizgileriyle ve noktalarla gösterildiği görülmektedir. Yukarıda verilen melodinin günümüz dizekli notasyon sistemine göre transkripsiyonu aşağıda verilmiştir.

Kaynağın yine bu bölümünde, yukarıda verilen bilgiye ek olarak ikilik değerli notaların altına herhangi bir işaret konulmadığı ve noktalı sekizlik ve noktalı










Resim 5: Resim 4'te verilen örneğin günümüz notasyonuna çevirisi

onaltılık notaların ise sekizlik ve onaltılık notanın alt çizgilerinin çengelli hali olduğu belirtilmiştir. İki ölçüyü birbirinden ayıran çizgi üzerine konulan kuşak işaretinin ise önceki ölçünün son sesi ile gelen ölçünün ilk sesinin sürelerini birleştirmek için kullanıldığı belirtilmiştir. Devamında ise bu notasyon sisteminde kullanılan çeşitli

tekrar ve nüans işaretleri verilmiştir. Bu işaretler ve kullanım şekilleri aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Kullanılan tekrar işaretlerinden ilki günümüz dizekli notasyon sistemindeki "röpriz" işareti ile aynı işleve sahip olmakla birlikte, şekil açısından kısmen

Tablo 1: Miftâh-ı Nota adlı kaynaktaki tekrar ve nüans işaretleri

						
İşaretin görüldüğü yerden ya başa ya tekrar aynı işarete geri dön	Bir önceki ölçüyü tekrar et (sekizlik)	Bir önceki ölçüyü tekrar et (onaltılık)	Ölçü dışı serbest uzatma	Triole ³³	Kısa basamak (Çarpma)	Kuşak (Bağ işareti) ³⁴

röpriz işareti ile benzerlik göstermektedir. İkinci işaret yine günümüz dizekli notasyon sisteminde de kullanılan ve şekil olarak ta aynı olan ölçü tekrar işareti olarak verilmiştir. Üçüncü işaret ise bir önceki ölçüdeki onaltılık notaların tekrarı olarak verilmişse de bu işaretin işlevi, açıklama yetersizliğinden dolayı tam olarak anlaşılabilir değildir. Dördüncü işaret olan serbest uzatma işareti ise yine günümüz dizekli notasyon sisteminde “Puandorg (Durak)” işaretiyle şekil ve işlev açısından benzerlik göstermektedir.

Triyole (tril) ve kuşak (bağ) ve kısa basamak (Çarpma) işaretleri ise günümüz dizekli notasyon sistemi ile kısmen benzerlik göstermektedir. Kaynağın yine bu bölümünde notasyon sistemi içerisinde ses değiştirici işaret kullanımı konusuna değinilmiş ve nota yazımı esnasında daimi ses değiştirici işaretler alan seslerin her birinin ayrı ayrı belirtilmesine gerek olmadığı ve bu ses değiştirici işaretlerin Sol anahtar benzeri işaret (miftah) ile ölçü rakamının arasına konulmasının yeterli olduğu belirtilmiştir.

6. Ders

Kaynağın altıncı dersinde; müzik eserlerinde ölçülerin nasıl oluşturulduğuna dair temel bilgiler verilerek, müzik eserlerinin başlangıcında, porte başında bulunması gereken anahtar ve ölçü rakamı (donanım) üzerinde durulmuş; bir örnekle (3/4) usullerin nasıl icra edileceği hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bölümde dikkati çeken ilk husus, müzik eserlerinde usûl gösterim şeklidir. İncelenen kaynakta usulün sadece rakamsal şekilde verilmesi, 19. yüzyıl öncesinde sık kullanılan usûl gösterme şekllinden farklılık arz etmektedir.

Türk Müziği eserlerinin kayıt altına alınmasında kullanılan notasyon sistemlerinde, genellikle usûl eser başlangıcında yazıyla verilirken, bu notasyon sisteminde günümüz dizekli notasyon sisteminde olduğu gibi usûl

sadece rakamsal olarak verilmiştir. Bu bölümde diğer dikkati çeken husus ise eser notasyonun başlangıcında donanım kısmı kullanımudur. İçerisinde anahtar, ölçü rakamı ve daimi ses değiştirici işaretlerinin bulunduğu bu kısım, daha önce kullanılan notasyon sistemlerinin büyük bir çoğunluğunda bulunmamaktadır.

7. Ders

Kaynağın sayfa numaralarında herhangi bir eksiklik bulunmamasına rağmen eserde yedinci ders başlığı bulunmamaktadır.

8. Ders

Sekizinci derste; notasyon işleminde ses değiştirici işaretlerin ne şekilde yazılması gerektiği ve eser içerisinde seslerdeki geçici değişimler esnasında bu işaretlerin nasıl kullanılması gerektiğine ilişkin bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler büyük ölçüde günümüz dizekli notasyon sistemindeki ses değiştirme işaretlerinin kullanım kurallarıyla benzerlik göstermektedir.

9. Ders

Kaynağın dokuzuncu dersinde ise kanun sazı ele alınarak her makama göre tellerin farklı akort edilmesi gerekliliği anlatıldıktan sonra, aynı ses dizisine sahip makamların aynı akort sistemiyle çalınabileceği, küçük ses farklılıklarının ise tırnakla tel üzerine bastırılarak giderilmesi gerektiği anlatılmıştır. Son olarak farklı ses dizilerine sahip makamların farklı akort düzenleri gerektirdiği anlatılmıştır. Dokuzuncu ders sonrası Türk Müziğindeki makamların düzenlerinin (makamsal ses dizileri) örneklendiği bir bölüm verilmiştir. Bu bölümde sırasıyla Beyâti, Hicaz, Ferahnâk, Hüseyinî, Sabâ, Hüzam ve Acemâşiran Makam dizileri verilmiş ve oluşturulan nota sistemiyle bu ses dizileri gösterilmiştir. Bu dizilerden birisi örnek olarak aşağıda verilmiştir.

Verilen makamsal ses dizilerinin hepsinin “mi” sesinden başlaması ve makam dizilerinin gösteriminde Türk Müziğinde kullanılan diğer ses değiştirici işaretlerin



Resim 6: Kaynakta beyâtî düzeni (beyâtî makamı) ses dizisinin gösterimi

kullanılmaması dikkat çekicidir. Bu bölümde ayrıca aynı ses dizisini kullanan makamların hepsinin dizisinin ayrı ayrı verilmesine gerek duyulmadığı eser içerisinde belirtilmiştir.

10. Ders

Eserin onuncu dersinde “Esame-i makamat” başlığı altında pes hüseyni perdesinden başlayarak dört oktavlık ses dizisine ait

perde isimleri verilmiştir. Bu bölümde verilen diziye ait sesler kaynakta verilen şekliyle aşağıdaki tabloda gösterilmiştir. Son bölümüne bu notasyon sistemiyle yazılan örnek bir peşrevle (Bülbül Peşrevi) kaynak tamamlanmıştır.

Tablo 2: Miftah-ı nota adlı kaynakta verilen ses dizisi

1	Pes Hüseyñî	13	Hüseyñî	25	Hüseyñî	37	Tiz Hüseyñî
2	Pes Acem	14	Acem	26	Acem	38	Tiz Acem
3	Pes Eviç	15	Eviç	27	Eviç	39	Tiz Eviç
4	Pet Rast	16	Rast	28	Gerdaniye	40	Tiz Gerdaniye
5	Pes Geveşt	17	Geveşt	29	Geveşt	41	Tiz Geveşt
6	Pes Dügâh	18	Dügâh	30	Muhayyer	42	Tiz Muhayyer
7	Pes Kürdî	19	Kürdî	31	Kürdî	43	Tiz Kürdî
8	Pes Segâh	20	Segâh	32	Sümbüle	44	Tiz Sümbüle
9	Pes Çargâh	21	Çargâh	33	Tiz Çargâh	45	Tiz Çargâh
10	Pes Hicaz	22	Şehnaz	34	Tiz Hicaz	46	Tiz Hicaz
11	Pes Yegâh	23	Neva	35	Tiz Neva	47	Tiz Neva
12	Pes Hisar	24	Hisar	36	Tiz Hisar	48	Tiz Hisar

Sonuç

Türk müziği tarihinde icat edilen notasyon sistemlerinin geneline bakıldığında “oluşturulan hemen her sistemin belli kültürel etkileşimler sonucu ortaya çıktığı” görülmektedir ki “müşterek ilişkilerin fazla olduğu kültürlerle bağlantılı olarak bu yazım sistemleri oluşturulduğu ve ortak paydaların var olduğu” iddiası örneklerle somutlaştırılabilen bir vakiadır. Türk tarihi içerisinde 17. ve 18. yüzyıla kadar Orta Asya ve Arap medeniyetleriyle olan kültürel ilişkiler sonucu, bu coğrafya içerisinde yaygın kullanıma sahip olan harf notasının (Ebcde) Türk müzik dünyasında da yaygın kullanımı, bu durumun ilk somut göstergesi olarak ele alınabilir. Toplumsal münasebetlerin yön değiştirmeye başladığı ve Asya-Arap toplumlarından ziyade Avrupa’yla ilişkilerin sıklaşmaya başladığı 18. yüzyıl ve sonrasında ise bu yön değişimine paralel olarak nota yazım sistemlerindeki yaklaşımın da farklılaşması, oluşturulan notasyon (harf-şekil, neumatik ve dizekli nota yazımı) sistemleriyle somutlaşan bir durumdur. Nitekim verilen kültürlenme-kültürleşme ve ortaya çıkan nota yazı tekniği örnekleri de bahsi geçen iddiayı doğrular niteliktedir.

Özellikle 19. yüzyıl sonrasında notasyon yaklaşımlarında mental bir farklılaşmanın olduğunu görmek mümkündür ki araştırma sürecinde incelenen “Miftâh-ı Nota” adlı eser bu farklılaşmanın izlerini üzerinde taşımaktadır. yüzyıl sonlarına doğru dünyada yaygın olarak kullanılan dizekli nota yazım sistemine geçilmesi ve türk müziğinde müzikal ayrıntıları ifade etmeye yönelik eğilimin etkisi gerek “Miftâh-ı Nota” adlı eserde bulunan gerekse diğer adaptasyon yoluyla oluşturulan notasyon sistemleri içerisinde kendisini açıkça hissettirmektedir. Bu tarihsel yörünge içerisinde yoğun kullanılan notasyon sistemleri oluşturulabildiği gibi fazla yaygınlaşmayan ve özgün nitelik taşıyan bazı sistemlerin de ortaya çıktığı görülmektedir ki “Miftâh-ı Nota” adlı eser

ve bu eserde kullanılan sistem, bu özgün yaklaşımları örnekler niteliktedir.

Araştırma sürecinde eser üzerinde yapılan içerik analizinden elde edilen en önemli sonuçlardan birisi Miftâh-ı Nota adlı eserin sadece notasyon öğretimine ilişkin bir eser olmasıdır ki; Cumhuriyet dönemi öncesi Türk müziği yazılı kaynakları arasında sadece notasyon üzerine yazılmış bu formatta bir kaynak örneğine pek fazla rastlanamamaktadır. Ayrıca dönemine ait diğer yazılı kaynaklarda bulunmayan farklı ve özgün bir notasyon sistemi içermesi ise dikkat değer diğer bir noktadır. Eserde oluşturulmaya çalışılan sistemin, harf notası, neumatik notasyon ve dizekli nota sistemlerinde karşılaşılan zorlukların giderilmesi adına tasarlanmış yeni bir notasyon ve çalgı öğretmeye yönelik bir sistem olduğu, eser yazarları tarafından vurgulanan bir düşüncedir ki ilk belirtileri Kantemiroğlu’nda görülen “kolay nota okuma, yazma ve icra etme” adına notasyon oluşturma eğiliminin bu yüzyılda da devam ettiğini göstermektedir. Nitekim oluşturulan yazım dilinin enstrüman çalımını kolaylaştırmak üzere yüzyıllardan beri kullanılagelen tabulatura sistemiyle ilişkili olmaması da bu yeni arayışların o dönem içerisinde devam ettiğini göstermektedir.

Miftâh-ı Nota” da kullanılan notasyon sisteminin oluşturulma şekli incelendiğinde; bu notasyonun kısmi olarak dizekli nota yazımı, diğer yönüyle de harf notasyonu (Ebcde) oluşturma anlayışına dair izleri içerisinde taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda; nüans, tekrar ve ses değiştirici işaretlerin birçoğunun günümüz dizekli nota yazım sistemiyle benzerlik göstermesinin yanı sıra porte benzeri bir şeklin kullanılması ve donanım kullanımı bu eserin dizekli nota yazım sistemi etkilerini göstermektedir. Bunlar dışında kalan işaretleme dili ise harf notasyonunun (Ebcde) etkilerini üzerinde taşımaktadır. Fakat harf notası bağlamındaki alıntılarının bu nota yazım sistemindeki genel yaklaşımdan kısmen

uzak olduğu görülmektedir. Ayrıca sistemin oluşumunda doğrudan günümüz dizekli nota yazım sisteminin tercih edilmeyerek, sistem içerisine geleneksel eklemeler yapılması, Miftâh-ı Nota'yı dönemin yaygın kullanımda olan diğer notasyon sistemlerinden farklı hale getirmektedir. Eser içerisindeki notasyonda dönem itibarıyla nadir görülen nüans işaretlerinin (triole, çarpma, serbest uzatma) görülmesi de dikkate değer diğer bir durumdur. Türk müziği notasyonlarında üslubu kısmen ortaya koymakta kullanılan ve tarih içerisinde tasarlanan nota yazımlarının bazılarında da (Şirâzi, Modern Bizans) görülen bu yaklaşımın, bu eser içerisinde de ortaya konulmaya çalışıldığını söylemek bu bağlamda yanlış olmayacaktır.

Araştırma sürecinde incelenen Miftâh-ı Nota adlı eser ve aynı dönem yayınlanmış notasyon içeren diğer eserler birlikte ele alındığında ise; bu geçiş sürecinin gelenekten yeniliğe doğru bir adaptasyon şeklinde cereyan ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Dönem içerisinde yapılan yayınların içerikleri kronolojik olarak dikkatle incelendiğinde bu durum daha da net olarak görülebilmektedir. İncelenen eser içerisinde hem geleneksel anlayışın (ebced) devam etmesi hem de yeniliğin benimsenmeye çalışması (dizekli nota yazısı) ve aynı sistem içerisinde sunulması ise daha önce bahsi geçen ve Tanzimat dönemine ait “düalist müzikal anlayışı” örneklendirir nitelikte olup, her iki anlayış tarzının dönem itibarıyla iç içe yaşamını sürdürdüğünü göstermektedir. İncelenen eser içerisindeki notasyon sisteminde Ebced notasına ait olguların çok fazla kullanılmaması, kısmi olarak gelenekten kopuşu belgelerken, neumatik ve dizekli nota yazım yaklaşımına ait öğelerin daha fazla tercih edilmesi ise yenilik arayışlarının etkisi olarak ele alınabileceği gibi Avrupa'yla dönem içerisinde sıklaşan musiki münasebetlerinin bir getirisi olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede; Tanzimat dönemi ile ilgili yazılı kaynaklarda sıkça

bahsedilen ve melodik yapı, çalgı çeşitliliği, usûl ve güfte gibi alt dinamiklerde kendini büyük ölçüde gösteren “düalizm ve çok kültürlülük” olgusunun, notasyon sistemleri açısından da hissedilebilir derecede olduğunu örnekleme açısından da Miftâh-ı Nota adlı eserin önemli bir örnek teşkil ettiğini söylemek mümkün olmaktadır.

Kaynaklar

Akkaş, Salih. Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000). Ankara: Sonçağ Yayıncılık, 2015.

Aksoy, Bülent. «Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma.» Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Aktar, Ayhan. «Şark Ticaret Yıllıklarında “Sarı Sayfalar”: İstanbul’da Meslekler ve İktisadi Faaliyetler Hakkında Bazı Gözlemler, 1868-1938.» Toplum ve Bilim, 1998: 105-143.

Akyüz, Yahya. Türk Eğitim Tarihi. Ankara: Pegem Yayınevi, 2009.

Alaner, Bülent. Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı. Ankara: Anadolu Yayıncılık, 1986.

Alimdar, Selçuk. «“XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devletinde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları.» Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2011.

Arslan, Fazlı. İslam Medeniyetinde Mûsikî. İstanbul: Beyan Yayıncılık, 2015.

Ayangil, Ruhi. «Western Notation in Turkish Music.» Journal of the royal Asiatic Society, 2008: 401-447.

Ayas, Güneş. Musiki İnkılabının Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.

Bardakçı, Murat. Fener Beylerine Türk Şarkıları. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993.

Başer, Fatma Âdile. Türk Musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede. İstanbul: Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları, 2013.

Beaud, Michel. A History of Capitalism 1500-1980. New York: Monthly Review Press, 1983.

Behar, Cem. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2012.

—. Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1987.

—. Saklı Mecmua-Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki [Türç 292] Yazması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

—. «Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar.» Müteferrika, 1994: 38-53.

—. Zaman, Mekân, Müzik (Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.

Bent, D. Ian. The new Grove Dictionary of Music and Musicians. Glasgow: Oxford University Press, 1991.

Çetin, Abdurrahman. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, 2011.

Ekrem, Nuraniye Hidayet. «Dunhuang Müzik Notaları.» Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, 2012: 101-159.

Elçin, Şükrü. Ali Ufkî: Hayatı, Eserleri ve Mecmuâ-i Saz ü Söz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Enderuni, Hafız İlyas. Vekây-i Letâif-i Enderûn. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, D.N:1299/1922, 1858.

Erdoğan, Aynur. «Yurtdışı Eğitim ve Türk Modernleşmesi.» Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2013.

Erol, Merih. «The “Musical Question” and Educated Elite of Greek Orthodox Society in Late Nineteenth-Century Constantinople.» Journal of Modern Greek Studies, 2014: 133-163.

Feyzi, Ahmet. «Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği “Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme”.» Bilig, 2017: 261-294.

—.«XIX. Yüzyı Bizans Müziği Kuramsal Yapı İfadesinde Geleneksel Türk Müziği Etkileri.» Zeitschrift für die Welt der Türken, 2016: 199-215.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. «“Sabri Sistem”-Nota Okuyuş.» Musiki Mecmuası, Sy.325-326-329-330-333, 1976.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, Ramazan Şeşen, Gülcan Gündüz , ve M. Serdar Bekar. Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi. İstanbul: İslam tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 2003.

İnalçık, Halil. Has-Bağçede ‘Aş u Tarab-Nedimler Şairler Mutrîbler. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2015.

Kalender, Ruhi. «Yüzyılımızın Baslarında İstanbul’un Musiki Hayatı.» Ankara Üniveristesesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1978: 411-444.

Kaplan, Ayten. Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Kappler, Matthias. «I Giovani fanarioti e le antologie Dicanzoni Ottomane.»

- Annalidica' Foscari. Rivistadella facolta di Linguie e Letterature Stranieredell Universitadi Venezia, Estratto, 1991: 5-37.
- Karamahmutoğlu, Gülay. «Türk Müziğinde Kullanılan Notasyon Sistemleri.» Yeni Türkiye, 2014: 755-773.
- Karateke, Hakan T. Padişahım Çok Yaşa- Osmanlı Devletinin Son Yüzylında Merasimler. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Kerovpyan, Aram, ve Yılmaz Altuğ. Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler. İstanbul: Surp Birgiç Kültür Yayınları, 2010.
- Kodaman, Bayram. Abdülhâmîd Devri Eğitim Sistemi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999.
- Lewis, Bernard. Modern Türkiyenin Doğuşu. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2011.
- Melling, David. Reading Psalmodia An introduction to Modern Byzantine Notation. Manchester: Greek Orthodox Church, 2000.
- Notacı Hacı Emin. Nota Muallimi. İstanbul: Zartaryan Matbaası, 1884.
- Ortaylı, İlber. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: Timaş Yayınevi, 2014.
- . İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: Hil Yayınları, 1987.
- Popescu-Judet, Eugenia. Prince Dimitrie Cantemir-Theorist and Composer of Turkish Music. İstanbul: Pan Yayınevi, 1999.
- . Türk Musiki Kültürünün anlamları. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- . Eugenia, ve Adriana Ababa Sırlı. Sourches of 18th Century Music, Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Romanou, Katy. «Great Theory of Music By Chrysanthos of Madytos.» Master Thesis. Indiana University, 1973.
- Savas, Savas I. Byzantine Music in Theory and in Praticce. Boston: Hercule Press, 1965.
- Selanik, Cavidan. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996.
- Skoulios, Markos. «Modern Theory And Notation Of Byzantine Chanting Tradition-A Near Eastern Musicological Perspective.» NEMO-online, 2012: 15-34.
- Şamlı Hasan Dede, ve Ahmet Rifat. Miftâh-ı Nota. İstanbul, 1874-1875.
- Tohumcu, Z.Gonca Girgin. Müziği Yazmak-Müzik Notasyonunun Tarih İçerisinde Yolculuğu. İstanbul: Nota Yayıncılık, 2006.
- Töre, Abdülkadir. Usûl-i Tâlim-i Keman. İstanbul, 1911.
- Tura, Yalçın. Kitâb-ı İlm ül Musıki âla Vech-ül Hurufat, Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Üngör, Etem Ruhi. «Türk Musikisinde Nota Yayımcılığı Yayımlar-Yayımcılar.» Musiki Mecmuası, 1977: 337-338.
- Williams, C.F. Abdy. The Story of Notation. London: The Walter Scott Publishing Co.,Ltd., 1903.
- Yekta, Rauf. Türk Musikisi Nazariyatı. İstanbul: Mahmud Bey Matbaası, 1924.
- . Türk Notası ile Kırâat-ı Musîkiyye Dersleri. İstanbul: evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1919.

Notation systems in Turkish music and Miftâh-ı Nota

Extended Abstract

The idea of notation to melodies is very useful for reminding music, playing pieces with the nuances and special dynamics that the composer wants to see in the performance. Correct notation is upon the notation systems that were formed according to requirements. Various notation systems were used in different stages of history. When one look to the history of notation systems, easily can there are four types of notation systems. These systems are the letter, letter-figure, tablature, and staff notation systems. The oldest one is the letter notation system. This system created by using letters of alphabet systematically.

In this study, We will examine to Miftah-ı Nota that is the letter and staff notation systems are jointly explained in it. This book is really important due to reflecting musical understanding and affection of this paradigm on musical notation systems in the Tanzimat era. This book is really important due to reflecting musical understanding and affections of this paradigm on musical notation systems in the Tanzimat era. The first notation activity in Turkish music culture started in the period of Göktürk and Uyghur. The Kuça notation system was used by these societies. Actually, this system can be seen as the basis of the Ebced notation system. After the acceptance of Islam by Turks, the Ebced notation has started to be seen and has been used for the purpose of throughout approximately 700 years. While using the Ebced system has been continued, other notation systems have been developed. Musicologists, such as Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Hrisantos from Çanakkale and Hamparsum Limonciyan have developed notation systems for the different theoretic systems. Some of these notations were used extensively, but some of them were not accepted by the musicians.

Some of the Dynamics of the Turkish music had been changed after the Westernisation movement of Ottoman State. One of these Dynamics is new notation system, modelled

according to Western notation system. Miftah-ı nota, written as a result of this change process by Kanuni Şamşî Hasan Dede and Ahmet Rifat Bey. This new notation system consists of original characters.

There is no transcription or analyse of Miftah-ı Nota in literature. We can see its name on some sources but can't see any source that gives information about its content. It is 30 pages long and written with Nesih writing style. The year of Hicri 1291 seems as publication time on the book. There are three editions of this book. The edition that we examine recorded with the catalogue number of 00998 in the Muallim Cevdet Ottoman Books section of İBB (İstanbul Metropol Municipality) Atatürk Library. In addition to explaining notation system, this book consists some information about Turkish music. After the get approval Education Ministry it got to feature of being the textbook. Because of this, all issues explained under the unities in it.

It starts with the chapter of introduction. In this chapter, writers state that this system was created to overcome some difficulties that Kanuni Şamlı Hasan Dede faced while he was teaching Kanun to students. In the chapter, titled as İhdarat, giving basic information about the western staff notation system. Additionally, details of this system are given by associated with some instruments such as the piano, harmonica, Basson, kanun, santur, tambur, violin, and ney.

As result, it seems this book consists some features that show partial-staff notation system was tried to create with this book. This system jointly consists of some aspects of the Ebced and Western staff notation systems. In this context, it seems that alteration, nuance and repetition symbols are nearly current western notation system. Additionally, this system consists a notation staff that reminds to current staff. Apart from this affection of Ebced

notation system is seen on the sign system. But unfortunately, it can be said that this system could not spread because it is based on the meşk system and some other reasons.

Keywords

turkish music, notation, miftah-ı nota, musical interaction

Dipnot

1. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Williams 1903)
2. Tanburi Küçük Artin'in tasarladığı ota sisteminde sadece neumlar değil 16 tane de harf bulunmaktadır.
3. Bu nota yazım sistemi ve örnekleri için bkz: (Savas 1965), (Melling 2000).
4. Bu kapsamda örnek olarak gösterilen modern Bizans notasyonu ve müziğinin yol açtığı tartışmalar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Erol 2014)
5. Bu notasyon sistemlerinde ortaya çıkan üslup veya tavrın anlaşılabilmesi adına yapılan örnek bir çalışma için bkz: (Skoulios 2012).
6. Bu yazım sistemlerinin yaygın olduğu müzik kültürlerinde, İlk bakışta eser külliyatı kayıplara uğrama ve değişme tehlikesiyle karşı karşıyaymış gibi görünse de icracıya sadece melodik iskeleti hatırlatma amacı ile yazılan bu notalar sayesinde icra edilen her eser her icra anında yeniden yapılanma süreci içerisine girmekte ve her defasında farklı bir müzikal tat elde edilmektedir ki bu durum birçok müzik bilimci tarafından dezavantaj değil avantaj olarak ele alınmaktadır. Tarih içerisinde hemen her tür nota yazımı kullanılmasına rağmen GTM'de üslup ve tavrı olgularının oluşumu da nota yazısına bu yönlü bir bakışın getirisi olarak ele alınabilir.
7. Bu gelişim çabaları dâhilinde üzerinde durulması gereken en önemli girişim Etnomüzikoloji çalışmalarının yoğunlaşmasıyla birlikte baş gösteren doğu müziklerinde kullanılan seslerin kayıt altına alınma sorunudur ki tampere dışı müziklerin kayıt altına alınması için Alexander J. Ellis ve Charless Seeger tarafından yapılan yenilikler dikkate değerdir (Kaplan 2008).
8. Tüm nota yazım sistemlerinin tarihsel gelişimi ve alt türleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Tohumcu 2006).
9. Eski Yunan da müzik yazısının hem harflerle hem neumatik olarak yazılmasının yanı sıra Grek müziğinin büyük kuramcısı Pisagor'un Mısır'da yetişmesi ve hem Pisagor'un hemde Arap müziğinin kuramlarının Firavunlarla olan bağlantısı bu iddiayı güçlendirmektedir ki bu konuda bkz: (Selanik 1996, 17-23).
10. Kantemiroğlu ve Nâyi Osman Dede'ye ait notasyon sistemleri temel olarak ebced sistemine dayanmakla birlikte bu sistemden kısmi farklılıklar göstermektedir. Bkz: (Tura 2001, 2-11).
11. Bu nota derlemelerinin ilk ve en geniş hacimlilerin Ali Ufkî (yak.1610-1675) ve Kantemiroğlu'na (1673-1723) aittir. Bu kaynaklardan Ali Ufkî'ye ait olan Mecmûa-i Saz ü Söz 400 kadar Kantemiroğlu'na ait "Kitâb-ı İlm ül Musıki âla Vech-ül Hurufat" adlı kaynak ise 350 kadar müzik eseri içermektedir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Elçin 1976); (Tura 2001).
12. Kuça nota sistemi, Kuça'da üflemeli çalgılar için geliştirilen ve 19 nota karakterine bir nota

13. karakteri daha ilave dilmesi ile geliştirilen Pipa sistemidir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Ekrem 2012).
13. Kur'an-ı Kerîm'in kurallarına uygun biçimde okunmasını konu alan bilim dalı ve bu daldaki yazılan eserlerin ortak adı. Sözlükte "bir şeyi güzel ve sağlam yapmak, onu süslemek" anlamındaki tecvid kelimesi için "ifrat ve tefrite kaçmadan sıfatlarına uygun şekilde harfleri mahreçlerinden çıkarmak", "Kur'an harflerinin mahreç ve sıfatlarının konu edildiği ilim. (Çetin 2011)
14. Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan porteli nota sisteminin ilkidir. Her ne kadar sınırlı bir kullanım alanı ve süresine sahipse de Geleneksel Türk Müziğine grafik batı notası adaptasyonunun ilk görüldüğü sistem olarak kabul edilebilir. Ali Ufki yazmış olduğu üç eserde de grafik batı notasyonundan adaptasyon bir nota sistemi kullanarak Geleneksel Türk Müziği eserlerini kayıt altına almıştır. Kullandığı adaptasyon sistemi içerisinde grafik batı notasında kullanılan birçok unsuru kullandığı sisteme dâhil etmiştir. Oluşturmak istediği notasyon sistemi hakkında yazdığı iki eserde kısmi kararsızlıklar yaşayıp farklı teknikler kullanmış olsa da "Ufkî Mecmûa-i Saz ü Söz'de kararsızlığını yenerek kendi yazım kurallarını oluşturmuştur. O kullanışsız çeviri harf uygulamasını bir kenara bırakmış, bütün musiki parçalarını sağdan sola doğru yazmış, şarkıların Türkçe sözlerinin bir bölümünü notaların altına, bir bölümünü de şarkının notası verildikten sonra en aşağıya Arap alfabesiyle eklemiştir" (Behar 2008, 147-148); (Popescu-Judet 2007, 28-29).
15. Bu sistemin ayrıntıları için bkz: (Popescu-Judet ve Sırlı 2000).
16. Sanayi devrimi ilk bakışta sadece dünya milletlerinin teknoloji ile olan beraberliğinin sıkılaşmasına işaret eden bir kavram veya süreç olarak görünse de bu devrimle birlikte ortaya çıkan düşünce sisteminin etkileri doğrudan toplumsal hayatı etkilemiş ve bu toplumsal hayatın ürünsel göstergeleri olan sanat ve sanat eserlerindeki değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz: (Beaud 1983, 17).
17. Tanzimat dönemi hakkında bazı yazarlar tarafından kullanılan "çözülme veya çöküş" ifadelerine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Aktar, Ortaylı tarafından yayınlanan kitabın önsözünden yola çıkarak şu ifadeleri kullanmıştır: "Zihniyet yapısı ve pek tartışılmadan kabul edilmiş olan genellemeler sonucunda, özellikle siyasi tarihçiler on dokuzuncu yüzyılda yaşanan toplumsal değişme sürecini "kötümser üslûb ve yorumla" ele almışlardır. Bu dönemin, İlber Ortaylı'nın deyimi ile bir "karanlık yakın tarih" olarak nitelendirilmesinin bir nedeni de, belki, tarihçilerin çoğunun geçtiğimiz yüzyılı "cumhuriyet dönemi modernleşme hareketinin parlak kazanımları" perspektifinden bakarak incelemiş olmalarıdır." (Aktar 1998, 107-108);

- (Ortaylı 1987, 10)
18. Döneme ait resmi anlamda yayımlanmış bir talimatname veya benzeri bir hanedanlık iradesi olmasa da 19. yüzyıl başlarından itibaren hükümdarlığın meşruiyet ilan zemini olan bu tür toplu kutlamalarda (Tören, teşrifat, kabul vs) sıklıkla Klasik batı müziği icrasının yapılmakta olduğu belgelerle ortaya konulan somut bir durumdur (Karateke 2017).
 19. Dede Efendi ile başlayıp Hacı arif bey ile devam eden ve Türk müziği tarihinde neoklasik dönem olarak adlandırılan dönemin müzikal ürünleri, bu değişimin önemli göstergeleri arasındadır ki güfte, melodi ve usûl bağlamında yaşanan değişimi bu durumun bir yansıması olarak ele almak mümkündür.
 20. Enderûn hayatını konu edinen birçok eserde bu yapı içerisindeki müzikal canlılığa ve bu kapsamda yaşanan olaylara ciddi şekilde vurgu yapılmaktadır. (Enderuni 1858, 74-109-150-151-177-178-180-446); (Aksoy 1985, 1217).
 21. Rumca ve Karamanlıca yazılan bu eserlere ait detaylı bir liste için bkz: (Kappler 1991, 33-37); (Behar 1994, 52).
 22. Gerek Modern Bizans gerekse Hamparsum notası için kilise otoriteleri tarafında yapılan en büyük eleştirisi “geçmiş döneme ait müzikal eserlerle ve kültürle bağın koparılacağı” şeklinde olmuştur ki nitekim 19. yüzyıl sonrasındaki süreçte de beklenen kopma kısmı olarak yaşanmıştır. bkz: (Erol 2014); (Kerovpyan ve Altuğ 2010, 87).
 23. Bu bağlamda seslerin sürelerine ilişkin eklemeler yapılmış, Rum-Ortodoks kilise ezgilerinde olmamasına rağmen notasyona ritmisel unsurlar dâhil edilmiş ve müzikal ifadeyi zenginleştirici eklemeler yapılmıştır.
 24. Notacı Hacı Emin Efendi tarafından yayınlanan piyano eşlikli bir eser örneği için Bkz: Ek:1
 25. Behar bu bilgiye ek olarak Geleneksel Türk müziği eserlerinin bu sistemle notaya alınıp yayınlanmasında karşılaşılan zorluklarla ilgili aşağıdaki bilgilere yer vermektedir. Türk musikisinde ise ses aralıklarının çeşitliliği dolayısıyla birkaç ayrı türden diyez ve bemol işareti kullanılması gerekir. Daha da önemlisi, bu yeni diyez ve bemol işaretlerinin ne olmaları gerektiğinin tesbiti için Türk Musikisinin ses sisteminin nazarı olarak açıklanması gerekir. Ancak bu çalışma ve Batı notasının adapte edilmesi ilk kez olarak Rauf Yekta Bey tarafından yapılabilmiş, ilk adapte notalar da Darülelhan’ca yayınlanmışlardır. (Behar 1987, 43-44)
 26. Notacı Hacı Emin tarafından “Nota muallimi” ve bu çalışmada incelemesi yapılan Miftah-ı Nota adlı kaynaklar bu arayış çabalarının birer örneği olarak kabul edilebilir. (Notacı Hacı Emin 1884); (Şamlı Hasan Dede ve Ahmet Rifat 1874-1875).
 27. Bu çalışmada ele alınan Miftah-ı Nota adlı kaynakta da adaptasyon yoluna gidilerek yeni bir sistem oluşturulmaya çalışıldığı aktarılmaktadır. Kaynaktaki ilgili bölüm şu şekildedir; “Kanunî Samlı Hasan Dede Efendi’nin şakirdânına kanun ve sâire talimi esnasında suhûlet olmak için öğrenmekte olduğu makamâtın notalarını yani perdelerin ismini okuyarak tefhim ve kendi kendine dahi meşk etmek için isimleri bir yere yazdırarak talim etmekte olduğu görüldüğünden ve bu usûl oldukça faideden hallî değilse de esâme-i mezkûreden hangisi ne miktar uzatılacağı ve hangi oktavin notası olduğu malûm olamayacağından üstâd-ı mûmâileyh ile bil-müzakere usûl-i mezkûre nota kaidesine tevfiik edilerek (uyarlanarak) ahkâmınca şakirdana talim edildikte pek suhûletle ve az vakitte tahsil eyledikleri incl-tecrûbe tebeyyün etmiş olmağla şu hale istinaden tab ve neşrine ictisar olunmuştur”
 28. Bu bağlamdaki ilk örnek Hüseyin Remzi, Usul-i Nota, İstanbul 1292/1875 künyeli eserdir.
 29. Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan perdelerin dizekli batı notasyonunda gösterimi ile alakalı erken tarihli bir örnek için bkz: (Töre 1911).
 30. Bu bağlamda Notacı Hacı Emin tarafından yılında yayınlanan “nota muallimi” adlı kaynak Geleneksel Türk Müziğine batı grafik notasyonunun adaptasyonu açısından önem taşımaktadır. Daha önce yayınlanan kaynakların aksine bu kaynakta; sekizli 12 eşit parça yerine 16 parçaya bölünmüş ve Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan bazı sesleri göstermek için bazı ek işaretler kullanılmıştır. Bkz. Ek:3
 31. Yirminci yüzyıl başlangıcıyla birlikte daha net görülmeye başlanan bu eğilim ve bu eğilimin sonucunda notasyon sistemi oluşturmaya çalışan musîkişinaslar ve sistemleri hakkında toplu bir bakış için bkz: (Ayangil 2008, 418-441).
 32. Bu sistemin detaylı açıklamaları hakkında Musiki mecmuasının 325-326-329-330-333 sayılarına bakılabilir (Gazimihal 1976).
 33. İncelenen kaynakta bu işaret Triole olarak verilmişse de işaretin kullanımına ilişkin açıklamada bu işaretin Tril olduğu anlaşılmaktadır.
 34. Bu işaret kaynak içerisinde her ne kadar ölçü çizgi üzerinde gösterilmiş olsa da asli olarak Grafik Batı Notasyonunda kullanılan bağ işareti ile aynıdır.