

Başvuru Tarihi: 03.05.2019 / Kabul Tarihi: 09.07.2019 / Derleme Makale

Vefa Terzioğlu*

ORTODOKS DİNİ KÜLTÜRÜNE AİT YAZILI MÜZİK ÖRNEKLERİNDEKİ ANLATIM FORMLARININ ANALİZİ

ÖZ

Bu çalışma Ortodoks kilise şanlarının modal, ritmik, yatay ve/veya dikey çok sesli anlatım şekillerini incelemektedir. Günümüze ulaşabilmiş olan yazılı nota örneklerinin sayısı her ne kadar az olsa da Ortodoks Kilisesinin sunduğu çeşitli internet kaynaklarında bulunan eserlere ulaşılması ve eserlerin incelenmesi mümkün olmaktadır. Bu örnekler ile ilgili detaylı stilistik analizin yapılabilmesinin yanı sıra Ortodoks Kilisesinin sahip olduğu farklı etno-müzikal tarzların tespit edilmesi de mümkündür. Makalede; Bizans, Rus, Yunan, Bulgar, Gürcü, Ermeni ve Makedon kiliselerinin dini müzikleri "Ortodoks Kilise Müziği" başlığı altında ele alınarak her ekolün geliştirdiği stilistik özelliklere bakılmıştır. Ortodoks Kilisesinin kapsadığı farklı etnik "kollar" her ne kadar kendi kutsal şanlarını Bizans kilise müziği geleneğinin doğrultusunda geliştirmiş olsalar da aralarında bazı stilistik farklılıkların oluştuğu tespit edilebilmiştir. Ayrıca, Hıristiyanlık inancına sahip olan kültürlerin ibadet geleneklerinin içerisinde her birinin kendine has müziksel anlatım tarzını oluşturduğuna dair bulgular elde edilmiştir.

Çalışmada, Bizans İmparatorluğu döneminden başlanarak Ortodoks dini şan sanatının tarihçesi ile Bizans'ın ve ona bağlı olan bölgelerin ortaya koyduğu modal özelliklere değinilmiş, aynı zamanda Ortodoks dinî müziğine ait belli başlı eserlerin incelenmesi de yapılmıştır. Bunlar: "Cherubic Hymn" ile "Hymn To The Virgin" başlıklı, Ortodoks Kilisesinde ayin sırasında icra edilen iki kilise şanıdır. Yapılan inceleme sonucunda, Ortodoks olan fakat farklı etnik kültürü temsil eden halklarda bu iki şanın müziksel anlatım öğelerinin birbirine göre bazı farklılıklar gösterdiğine dair bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Ortodoks Kilise Şanları, Monofoni, Polifoni, Heterofoni, Modal Sistem

* Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü,
vefa.terzioglu@atauni.edu.tr

ANALYSIS OF EXPRESSION FORMS IN WRITTEN MUSIC SAMPLES OF ORTHODOX RELIGIOUS CULTURE

ABSTRACT

This study analyzes the modal, rhythmic, horizontal and/or vertical polyphonic expression forms of Orthodox church singing. Although the surviving written note examples are few in number, it is possible to reach and examine the works that Orthodox church presents in various internet sources. As well as being able to do detailed stylistic analysis, it is also possible to identify different ethno-musical genres that Orthodox church owns. In the study; the religious music of Byzantine, Russian, Greek, Bulgarian, Georgian, Armenian and Macedonian churches are reviewed under the Orthodox church music title and stylistic properties developed by each ecocle are concerned. Even though different ethnic "sections" covered by Orthodox church developed their own holly singing styles in the direction of Byzantine church music tradition, it was determined that there occurred some stylistic differences between them. Moreover, findings about the fact that each of the cultures with the Christian religious belief formed a distinctive musical expression style within their worshipping traditions were obtained.

In the study; starting from the times of Byzantine Empire, modal properties performed in Byzantine and its regions and the history of Orthodox religious singing art were referred, and at the same time some principal works of Orthodox religious music were examined, too. These are two church singings called "Cherubic Hymn" and "Hymn To The Virgin" and they are performed during the church services in Orthodox churches. As a result of the research conducted, some findings were obtained indicating that there are differences between musical expression elements in the nations symbolizing a different ethnic culture but are actually Orthodox.

Keywords: Orthodox Church Singing, Monophony, Polyphony, Heterophony, Modal System.

Giriş

Makalenin ana başlığından da anlaşılacağı üzere çalışmanın merkezinde Ortodoks dinî müziğinde yüzyıllar içerisinde oluşmuş olan anlatım dili şekillerinin incelemesi yer almaktadır. Bu çalışmanın konusu ile ilgili taranmış olan araştırmaların çoğunun Rus, Yunan, Gürcü ve Ermeni müzikologlara ait olduğunun belirtilmesi gerekir. Bu konuda özellikle Rus ve Yunan araştırmacıların çok sayıda yayın gerçekleştirmiş olmaları hususu ise bu makale için destekleyici materyalin seçiminde belirleyici rol oynamıştır. Bu çalışma ile aynı zamanda konuya yönelik farklı müzik kültürlerini temsil eden araştırmacıların düşüncelerinin ulusal bir yayında birleştirilmesi ve aktarılması amaçlanmıştır.

Erken Çağ'ın kültürel mirasını oluşturan dinsel metinlerin ve ona eşlik eden müzik formlarının hemen hemen tüm eski kültürlerde var olduğunu ifade eden çalışmalar mevcuttur: “Müzik tarihi; Mısır, Babil, Hindistan, Çin, Yehuda, Bizans kültürlerindeki gibi gelişen dini müzik geleneği ile iç içe incelenmelidir. Çünkü bu toplumların hepsi müziğin din hizmetinde olması gerektiği ana fikrini öne sürmüş ve uygulamışlardır.” (Voyevodina, 2011: 50). Dolayısıyla bu araştırmanın esas amacı Ortodoks Kilisesine ait olan bölgelerde dini müzik türüne ait eserlerdeki müziksel anlatım şekillerinin hangi biçimde olduğunu sorgulamaktır. Aynı zamanda bu çalışma ile Doğu Kilisesine ait olan bazı kültürlerde dinsel müziğin icrası ve yazılışı noktasında kendilerine has stilistik özelliklerini oluşturdukları hususuna dikkat çekilmek istenmiştir.

Doğu Kilisesi olarak kabul edilen Bizans Ortodoks Kilisesinin müzik geleneğinin yaygınlaşması sonucunda Bizans İmparatorluğu'nun sınırları içinde bulunmuş veya etkisi altında kalmış ülkelerin bu geleneği benimsemesi ve aynı zamanda dini müzik türünde yerli stillerin geliştirilmesi hususu, araştırmanın önemli alt başlıklarından biridir.

1. Bizans Ortodoks Kilisesinin Ayinlerinde Müziğin Yeri ve Önemi

Rus araştırmacı ve müzikolog E. Gertsman, kendi “Bizans Müzikbilimi” (2018) başlıklı kitabında Bizans İmparatorluğu'nun resmi doğuş tarihinin M.S. 330, sonunun ise 1453 yılı olarak kabul edildiğini belirtmektedir (a.g.y.:4): “1123 yıllık süre içerisinde Bizans uygarlığı insanlık tarihinde önemli yere sahip olmuş, kendine özgü bir kültürel

miras bırakmıştır.” (a.g.y.: 4). Dönemin tarihi şartları doğrultusunda Bizans İmparatorluğu farklı halkların kültürel ve sanatsal gidişatlarını kendi etkisi altına almış ve çağdaşlarının takdir ettiği “Bizans kültürü” kavramını oluşturmuştu (a.g.y.:4).



Görsel 1: 1020 ile 1360 Yılları Arasında Bizans İmparatorluğun Sınırları (Kaynak:

<https://www.britannica.com/place/Byzantine-Empire/media/87186/109222>)

Bilindiği üzere, Bizans İmparatorluğu'nun içerisinde Balkanlar, Küçük Asya ülkeleri, Mezopotamya, Ege denizi adaları, Ermenistan, Suriye, Filistin, Mısır, Kıbrıs, Girit Adaları, Arabistan'ın, Karadeniz'in, Kırım'ın ve Kafkasya'nın bir kısmı bulunmaktaydı. Etnik zenginliği ile göze çarpan Bizans İmparatorluğu çok sayıda farklı milliyet ve etnik grupları kendi himayesi altına almıştı. Bunlar Yunanlar, Suriyeliler, Yahudiler, Ermeniler, Trakyalılar, İliyalılar, Slavlar, Kapadokyalılar, Mısırlılar ve Küçük Asya halkları idi. Dolayısıyla, Bizans Ortodoks Kilisesi içerisinde barındırılmış olan bu halkların milli müzik unsurları da kilise müziği çatısı altında birleştirilmekteydi. Dolayısıyla, Bizans müzik kültürüne, ürettiği müzik türleri açısından bir bütün, fakat bu türlerin içeriği açısından çeşitli etnik gelenekleri barındıran bir müziksel miras olarak bakılması gerekmektedir (Gertsman, 2018: 20).

Rus müzikoloğa göre Bizans müziğinin en eski nota örnekleri X. yüzyıla aittir. Daha erken döneme ait olan örnekler günümüze çok kısıtlı sayıda ulaşabilmiştir. İncelenebilir durumda olan örneklerin çoğu dini müziğe ait olduğu için Bizans dönemine ait diğer müzik türlerinin değerlendirebilmesinin mümkün olmadığını vurgulayan Gertsman, Bizans müziğinin “dinsel müzik” adı altında ele alınmasının doğru olmadığını savunmaktadır (Gertsman, 2018: 9). Bizans Kilisesi ayin sırasında dini metinlerin okunmasında müziği yardımcı bir unsur olarak görmüştü. Dolayısıyla kilise müziği, her

türlü dış etkenlerden korunması gereken, sadece cemaat ile Tanrı arasında bir iletişim ve hizmet aracı olarak düşünülmüştü.

Bizans toplumunda bireylerin eğitimleri ve dünyaya bakış açıları Hıristiyanlık dininin gerektirdiği şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır. Şöyle ki; Bizanslılar için, sosyal statülerine bakmaksızın gün içinde birkaç kez gerçekleşen dini ayinlere iştirak etmek, hayatları boyunca gerçekleştirebilecekleri en önemli dini görev haline gelmişti (Gertsman, 2018: 10). Müziğin din dışı formlarına ise Bizans Kilisesi tarafından iyi bakılmamıştı. Her türlü sözlü ve sözsüz, “halk müziği” olarak adlandırılabilir eserler Bizans Kilisesi mensupları tarafından dışlanmıştı. Onlara göre bu müzik cemaatin ahlakını bozmaya yönelikti. İnsanları bu müziğin bir nevi “şeytan müziği” olduğuna inandırmaya çalışmışlardı (Gertsman, 2018: 13). Buna rağmen Bizans kilise müziği sürekli halk müziği etkisinin altında kalmış, halk müziği ise dini müziğin bazı unsurlarını benimsemişti (Gertsman, 2018: 14). “Erken Bizans döneminde halk müziği hem tür olarak Bizans müzik kültüründe yer almış, hem de dini müziği ile ciddi etkileşim içerisinde olmuştur” (Gertsman, 2018: 16).

Bizans kilisesi mensupları her ne kadar ayinlere eşlik eden dini müziğin stilistik özelliklerini din dışı müzik formlarından korumaya çalışmışlarsa da din dışı müzik dinsel müziği ciddi bir şekilde kendi etkisi altına almıştı. Örneğin; Bizans'ta nota yazısı ki - eski Yunan sistemi üzerinde kurulmuştu - kilise şanlarının metinlerinde sadece ses yüksekliğini işaretlemekteydi. Oysaki müziksel anlatımın tüm diğer unsurları halk müziğine özgü olan doğaçlama üzerinde kurulmuştu. Bunlar kuşaktan kuşağa ve ağızdan ağıza geçmekteydi (Gertsman, 2018: 18).

Bizans müziğini araştıran Yunan asıllı Müzikolog Dimitri Konomos, kilise repertuarının tamamen anonim bir şekilde oluştuğuna dair bilgi vermektedir: “O zamanın sanat anlayışı bugünkünden daha farklı olduğundan dönemin kilise bestecileri anonim olarak çalışıyordu. Tek amaçları kiliseye ve dolayısıyla Tanrı'ya hizmet etmeleri idi. Bestecileri de *ikon* ressamlarından ayıran pek bir şey yoktu. Sanatlarını *agnostisizm*¹ ruhu içerisinde icra etmişlerdi.” (Konomos, 2012).

¹Agnostisizm [fr. agnosticisme, ing. agnosticism] bilinemezlik demektir

(<https://www.turkedebiyati.org/agnostisizm/>)

1.1. Kilise Müziğinin Modal Strüktürü

Bizans'ın kilise müziği belirli özelliklere sahip olan modal sistem içerisinde oluşmuştur. "Bizans makam sistemi Antik ile Modern sistemlerinin arasında bağlayıcı bir rol oynamıştır." (Şabalın, 2012: 1). Bu modal sistem, "Octoechos" (Yun.) veya "Osmoglasıye" (Rus.) olarak adlandırılmıştır.

Kilise şanlarının modal strüktürü incelendiğinde yukarıda isimleri geçen terimlerin ne anlamına geldiğine bakılması gerekir.

"Osmoglasıye" veya "Octoechos" olarak adlandırılan bu sistem Rusların bilimsel kaynaklarına göre aşağıdaki gibi açıklanabilir:

"Osmoglasıye²; Bizans Ortodoks kilise müziklerinin temelini oluşturan ve halen Ortodoks ayin müziğinde önemli yere sahip olan kutsal şanların ana ezgisel malzemesidir." (Krasova, Skotnikova, 2017: 175). Ortodoks Kilisesinde sekiz hafta boyunca gerçekleşen ayinlerin müziksel kısmı her haftaya bir "glas" veya şan gelecek şeklinde tasarlanmıştır. Her "glas" içinde birkaç kutsal şan yer alır ve böylece haftanın kutsal şan dağılımı oluşmuş olur (Krasova, Skotnikova, 2017: 175). "Glas" şanlarının en erken örnekleri IV. yüzyıla aittir. Kutsal şanların, "sekiz glas"ın, "Oktoih" veya "Octoechos" olarak adlandırılmış olan "Kutsal Şan" kitabında yer alma süreci 680-776 yılları arasında gerçekleşmiştir (...) "Osmoglasıye" kavram olarak iki farklı şekilde açıklanabilir:

²Osmo (Rus.): sekiz, glasiye (Rus.): ses ile söylenen

1. Sekiz makam-dizi sistemi veya “*Octoechos*”(Çağdaş Yunan kilisesi);
2. Bu isim altında birleştirilmiş belirgin motifler (Eski Rus “Znamen” şanları);
3. Farklı tarihsel ve kültürel süreçlerin sonucunda oluşan çeşitli kutsal ezgilerin tümü (Yunan, Kiev, “Küçük Znamen”, Çağdaş Rus Ortodoks kilisesinde kullanılan ezgiler) (Krasova, Skotnikova, 2017: 175).

“*Osmoglasıye*”nin esas elementleri: ses, motif ve “neuma”dır. IX. yüzyılın sonuna kadar Ortodoks Kilisesinin ayinlerindeki şanlar şifahi formda kuşaktan kuşağa aktarılmıştı. Hem Doğu’da hem Batı’da IX.-X. yüzyıllarda ilk şan yazı sistemleri oluşmuştu fakat bu sistemlerin içerisinde herhangi bir ses yüksekliğinin kaydedilmesi söz konusu değildi. “Neuma” şeklinde kaydedilen motifler belirli bir “*glas*”ı oluşturan bir dizi motiflerdi. Bu motifler rahip olan icracılar için kutsal metinlerin manasını aktarabilecek sesli araçlardı. Bir grafik sembolünün içerisinde hem şifahi hem de yazılı gelenekler birleştiriliyordu (Krasova, Skotnikova, 2017: 175).

Şabalin, kendi “Bizans Oktoih Şanları” başlıklı makalesinde “Dört Esas”ın ve “Dört Plagal (‘ihos’ veya ‘echos’)”ın (dizilerin) yapısal özelliklerini analiz etmiştir. Bu analizin sonucunda, “Dört Esas”ın: *ihos*ların tam ses-tam ses-tarım, dört Plagal *ihos*ların ise tam ses - yarım ses - tam ses dizilişine sahip oldukları hususunun altını çizmektedir (a.g.y.:3). Çıkıcı durumda esas dizinin ses dizilişinin ve inici durumda “plagal” denilen dizinin ses yapısının farklı olduğuna dikkat çeken Şabalin, özellikle bu farklılığın tetrakorların üçüncü seslerinin tizleşmesi-pestleşmesi durumu ile doğrudan ilintili olduğunu savunmaktadır (a.g.y.:4).

Antik makam sistemi tam ve değişmez olarak üst La’dan pes La’ya kadar iki formda oluşan makamları içeren bir sistem şeklinde günümüze kadar ulaşmıştır. Dört sestem oluşan inici ses dizinine “tetrakor” adı verilmiş, temelinde ise dörtlü aralık yer almıştır. Antik makam düzeninin içerisinde tanımlanmış olan büyük ve küçük tetrakorlar iki farklı diziyi meydana getirmiştir:

1. Büyük tetrakor: Mi-Re-Do-Si-La-Sol-Fa diyez
2. Küçük tetrakor: Re-Do-Si bemol-La-Sol-Fa-Mi (Şabalin, 2012: 9).

Ayrıca Şabalin'in bir diğer makalesinde ("Kafkas Müziğinin Antik ve Bizans Kökleri", 2012) dörder *Düz* ve *Plagal ihos* veya *echos*ların ses dizilişini vermektedir:

Düz "ihos"lar:

1. "ihos": Do-Re-Mi-Fa-Sol
2. "ihos": Re-Mi-Fa-Sol-La
3. "ihos": Mi-Fa-Sol-La-Si
4. "ihos": Fa-Sol-La-Si-Do

Plagal (İnici) "ihos"lar:

1. "ihos": Sol-Fa-Mib-Re-Do
2. "ihos": La-Sol-Fa-Mib-Re
3. "ihos": Sib-La-Sol-Fa-Mib
4. "ihos": Do-Sib-La-Sol-Fa (Şabalin, 2012: 11)

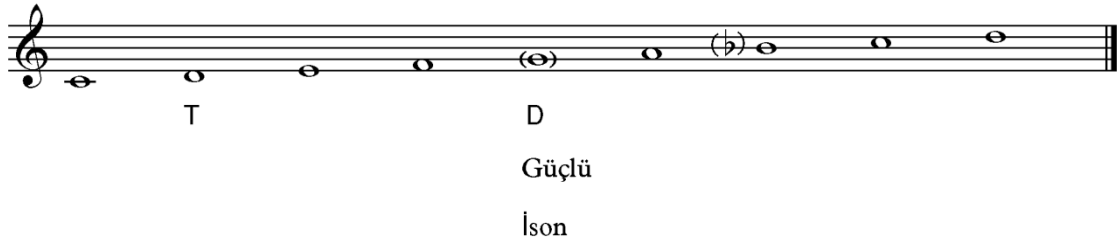
Yunan asıllı araştırmacı Stanley Takis ise Bizans modlarını sistemleştirerek Diyatonic, Plagal, Enarmonik ve Kromatik "echos"ların tınısal özelliklerini ele almaktadır.

Takis'in tanımladığı Bizans modal sistemindeki dizilerin bazıları aşağıda yer almaktadır (Kaynak: http://www.newbyz.org/byzantine_octoechos_chart.pdf):

DIYATONİK MAKAMLAR

Diyatonik Dizi

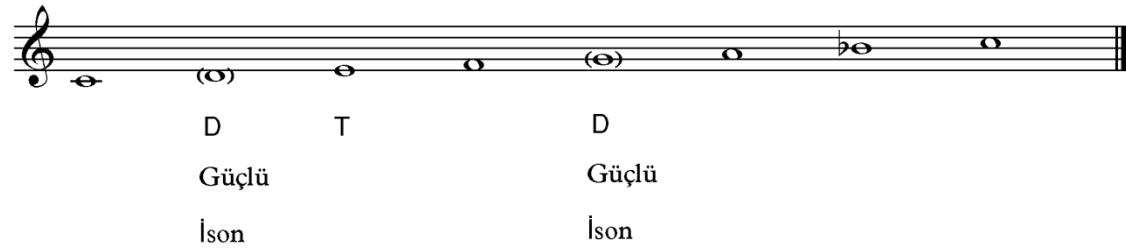
1. Echos



T D
Güçlü
İson

Enarmonik Dizi

3. Echos

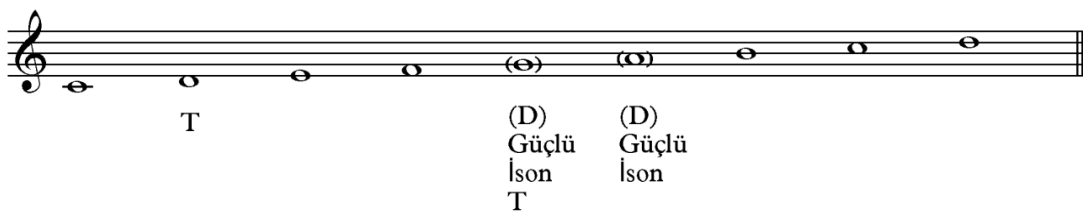


D T D
Güçlü Güçlü
İson İson

PLAGAL MAKAMLAR

Diyatonik Dizi

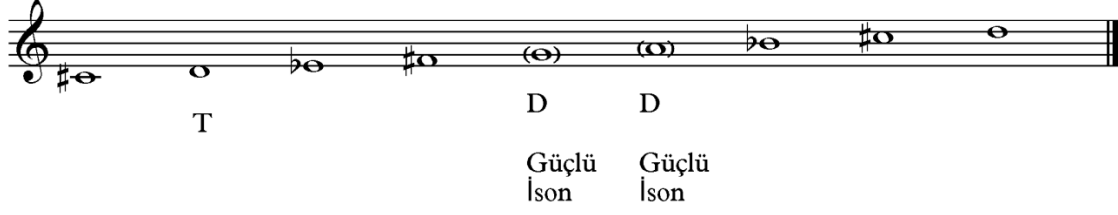
1. Echos



T (D) (D)
Güçlü Güçlü
İson İson
T

Tiz ve Pes Kromatik Dizi

2. Echos



1.2. Kilise Şanlarının Metrik Özellikleri

Ortodoks Kilisesinin ayinlerinde müziğin kullanılma amacı Konomos'un belirttiği gibi kabul edilirse -"Kilise içinde müziğin görevi kutsal metinlerin okunmasını kolaylaştırmak ve aynı zamanda ayini belirli bir ritim içerisine sokmaktır." (Konomos, 2012) - mevcut nota örneklerindeki serbest ölçü şekillerinin ne anlama geldiği anlaşılabilir.

Kutsal metinlerin okunması sırasında ezgideki yürüyüşlerin ritmik olarak hızlanması veya yavaşlaması; süslemelere veya uzunca devam eden seslere yer verilmesi, müziğin dini metnin içeriğine doğrudan tabi olduğunun örnekleri olarak kabul edilebilir (bkz. Görsel 8).

Dini müzikte kompozisyon prensipleri halk müziğine göre farklılık göstermişti. Eğer halk şarkılarında metindeki kıtaların eşit bir şekilde dörtlüklere ayrılması motiflerin tekrarlamasına yol açıyordu ise, dini şanlarda metnin dörtlük oluşturmadığından müzikteki herhangi bir motif tekrarlanması söz konusu değildi (Nikolskaya-Beregovskaya, 1998: 16).

Bu tespit, dini şanlardaki belirgin metrik özgürlüğü hususunu açıklayabilir.

Ezgisel seyrin serbest bir şekilde ilerlemesinin bir diğer sebebi ise dini metinlerin icrasında nağmenin bir veya iki hece üzerinde gerçekleşmesidir. Bu durum ise "neumatik" okuma şekline bağlanabilir:

X. yüzyıldan itibaren nota yazısının gelişmesine rağmen yazılı olan çok şey icra edilmemiş, icra edilen çok şey ise notaya çevrilmemişti. Aynı zamanda, nota yazısı, hafızada tutması çok zor ve uzun olan ezgilerin muhafaza edilmesi için kullanılmıştı. Bilinen ve ezberlenmesi kolay olan eserler ise notaya çevrilmemiş, cemaatin toplu hafızasında zaten mevcuttu (Konomos,2012).

Nota yazısı dışında şekillenmiş olan bir şan stiline daha sonra notaya çevrilme işleminden geçmesi ise dini şanlarda söz konusu olan serbest ve alışılmamış bir

metrik düzenin nota üzerinden ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur. Böylelikle belirli bir kalıp dışında gelişen ezgisel materyalin halk müziğine özgü olan doğaçlama unsurlarını da taşıdığı görülmektedir.

1.3. Kilise Şanlarının Monofonik Yapısı ve İcra Stili

Kilise müziğinin tek sesli olarak doğması ve uzunca süre içerisinde tek sesli veya *monofonik* olarak icra edilmesinin Bizans dini müziği araştırmacılarına göre önemli sebepleri vardı.

“Hıristiyan müziği için en uygun şan tarzı tek seslidir.” diyen Konomos’a göre: “İlahîlerde müzik ve müziksel faktör ayin metinlerini cemaate daha güçlü ve etkileyici bir şekilde iletilmesi için kullanılırdı (...) Ayin müziğinin yalın ve net olması gerekirdi (...) Bunun için monofonik icra amaca uyan en iyi yöntemdi.” (Konomos, 2012).

“Batı’da XIV. yüzyılda polifoninin yerini monofonik anlatım almışken Doğu Kilisesinde halen monofonik şan stili yerini ve önemini koruyordu. Kutsal şanların monofonik yapısında herhangi bir enstrümantal eşliğin yeri yoktu.” (Konomos, 2012).

Konomos, kilise şanlarının özelliklerinin dört prensibini şöyle sıralar:

1. Kilise şanı, kutsal metin ile müzik arasında bir bağ oluşturur. Kutsal metni daha güçlü ve etkileyici kılma çabası müzik metninin dışında düşünülemez. Ezgi içerisinde her şey, yani strüktür, müzik cümleleri, ritim, form, kutsal metni yansıtmalıdır.

2. Polifonik müzik, geleneğin, gelişmiş olan ülkelerde kutsal şanların müzik dokusu homofonik ve homoritmik olmalıdır. Kontrpuan üzerine kurulmamalıdır; aynı ritim içerisinde oluşturulmalıdır. Heceleme şekli aynı olmalıdır ki cemaat ne okuduğunu anlayabilsin. *Monofonik* icra, tek seslilik üzerinde kurulan müzik geleneklerinin baskın olduğu ülkelerde ezgileri süsleme unsurlarını içermemeli; ses sınırlarını zorlatmamalı ve şanın içerisine anlamsız heceleri sokmamalıdır.

3. Kutsal şanların icra prensibi, objektif ve yorum dışı unsurların üzerinde kurulmalıdır. Kutsal metin kendiliğinden anlaşılmalıdır.

4. Bununla birlikte, kilise şanlarının icrasında günlük ve bayram ayinleri arasındaki farklılıklar ortaya çıkarılmalı; kutsal metinlerin içerisinde bazı önemli hususlar vurgulanmalı, metinlerin arasındaki paraleller icrada gösterilmelidir (Konomos, 2012).

2. Bizans Kilise Müziğinin Stilistik Özellikleri ve Başka Kültürler Üzerinde Etkisi

Bizans kilise müziğinin stilini oluşturan hususlara bakıldığında belirgin modal sisteme dayandığı, aynı zamanda bunun kalıplaşmış dini şan üslûbuna sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Bizans kilise müziğinin erken dönemin dini müzik kültüründen esinlendiğine dair bilgileri Rus Müzikolog Gertsman'ın "Bizans Müzikbilimi" adlı kitabında bulmak mümkündür:

Bizans ayin müziği eski Yahudi müziğinin mirasçısı olarak kabul edilmektedir. Özellikle *Mezmun*, *Tarıya Övgü*, *Antifon* gibi dini müzik formları Yahudi Sinagog'un müzik pratiğinde uzun zamandan beri yer almıştı (...) Fakat erken Hıristiyan ve Yahudi dini müzik türlerinin Bizans'takilere benzerliği, Bizans kilise şanlarının kendi müziksel içeriği açısından ilk Yahudi örnekler ile aynı olduğu anlamına gelmemektedir (...) Çünkü müzik türlerin dış yapıları daha yavaş gelişirken türlerin içerikleri veya onların müziksel dili daha hızlı ve daha kolay kendini yenilemektedir. Söz konusu yenilenme makam, ritim, müziksel doku düzeyinde oluşabilir. Bu açıdan eski Hıristiyan, eski Yahudi veya Bizans dini müzikleri istisna değildir (Gertsman, 2018: 18).

Bizans Kilisesinde icra edilen esas müzik formları hakkında bilgileri Gertsman aşağıdaki gibi vermektedir:

Bizans Ortodoks Kilisesi resmî olarak üç temel müzik türünde önemli rol ayrılmıştı: *Mezmun*, *İlahî* ve *Şarkı*. Bu türler kilisenin kutsal şanları arasında en çok kullanılanlardandı. *Mezmun*, dini metnin okunmasına uyarlanmış bir formdu. *İlahî*, Tanrı'ya övgü içeren ve *Mezmun*'a nazaran daha serbest forma sahip bir türdü. Müziksel anlatım daha akıcı ve serbest bir şekilde gelişir. *Şarkı*, süslemeler ile dolu bir dini müzik türü olmakla beraber çeşitli duyguları aktaran bir türdü. Ortodoks Kilisesinin kutsal şanlarını oluşturan bu üç tür, Hıristiyanlıktan önce oluşmuş ve kilise ayinlerinde dini metinlerin seslendirilmesinde kullanılmıştı. Bu üç tür dışında *Antifon* söyleme şekli IV. yüzyıldan itibaren Bizans Ortodoks Kilisesinin müzik repertuarına girmişti. *Antifon*, solist ile koronun karşılıklı söyleme formuna denmişti. Bu form Kudüs'ün ayinleri ile Suriye Hıristiyan cemaatinin şanlarından Bizans Kilisesi müziğine girmiş olabilir (...) V.-VI. yüzyıllar arasında *Kondak* adı verilen bir tür Bizans kilise müziğinde yaygınlaşmıştı. VII. yüzyılda ise bu formun yerini *Kanon* almıştı (Gertsman, 2018: 24-25).

Bizans müziğinin otantik olduğunu, köklerinin Hıristiyanlığın ilk çağlarından aldığını belirten Konomos, bu müziğin aynı zamanda farklı müzik kültürlerine etkisini gösterdiğini vurgulamaktadır: "Bunlar Yunan, erken Latin, Slav, Gürcü, Ermeni, Kop, Arap ve Roman müzik kültürleridir." (Konomos, 2012).

Bizans dini ayinlerine eşlik eden şanlar ilk dönemlerde şifahi olarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştı. Daha sonra şifahi gelenek yerini özel işaretleme sistemine bırakmış, zamanla ise Batı'daki notasyon üslubu Doğu Kilisesini de etkilemeye başlamıştı:

H. Tillard'a göre Bizans kilise şanı geleneğinde aşağıdaki aşamalar önemsenmektedir:

VI.-VIII. yüzyıllar: Katı kanonlara uyması ve kutsal şanların temel özelliklerinin belirlenmesi;

IX.-XI. yüzyıllar: Şan yazı sisteminin oluşturulması, profesyonel ve folklor unsurlarını içinde birleştiren şifahi geleneğinin yazılı geleneğe dönüşmesi;

XII.-XIV. yüzyıllar: Eski Bizans notasyonun yerine ses yüksekliklerin net bir şekilde gösteren Orta Bizans nota yazısının gelmesi;

XIV.-XIX. yüzyıllar: Şifahi geleneğin tamamen yazılı geleneğe dönüşmesi, şanların aralıksal yapısını net bir şekilde gösteren notasyonun gelişmesi. Bu dönem Geç Bizans notasyonu olarak tarihe geçmiştir (Krasova; Skotnikova, 2017: 176).

Bizans kilise müziğinin gelişim evrelerine yukarıdaki kronolojik sıraya göre bakıldığında VI. ile IX. yüzyıllar arasında nota yazısının mevcut olmadığı ancak IX. yüzyıldan itibaren müziksel analizinin yapılabilir örneklerinin meydana geldiği ortaya çıkmaktadır. Konomos da bu tarihi IX. yüzyıl olarak belirlemektedir:

IX. yüzyıla kadar Doğu Kilisesinde doğaçlama, *spontane* seslendirilen ilâhiler yer alırken bu tarihten sonra ve nota yazısının gelişmesi ile beraber, kilise müziği kalıplaşmaya başlamıştı. Aynı zamanda nota yazısı ile birlikte kilise müziği besteciliği de gelişmeye başlamıştı (Konomos, 2012)

Ortodoks Kilisesi Bizans İmparatorluğu'nun dini merkezi olarak dinsel müzik stiline kanonlarını da belirleyen ve uygulatan yüksek dini merci haline gelmişti. Dolayısıyla Orta Asya ve Balkanların yerli dini müzik kültürünün Bizans kilise şanlarından kuvvetli bir şekilde etkilenmiş olması mümkündür. Bizans İmparatorluğu döneminde bir taraftan Helenistik kültürün yayılması, diğer taraftan ise yerel müziklerinin (Halk müziğinin kilise müziğini etkilemesinden daha önce bahsedilmişti.) Bizans kilise müziğini etkilemesi, Ortodoks kilise şanlarının karşılıklı kültürel etkileşimleri sonucunda şekil almalarının mümkün olduğu söylenebilir. Bizans Kilisesi, Ortodoks Kilisesinin dini şan repertuarının oluşmasında, dini şanların stilistik özelliklerinin kalıplaşmasında, şan icracılarının yetiştirilmesinde belirleyici bir rol oynamıştı. Aynı zamanda Bizans'ın kilise şanlarındaki modal sistem, monofonik icra ve notasyon şekli Ortodoks dünyasını oluşturan kültürleri ciddi şekilde etkilemişti. Bu kültürlerin başında: Yunan, Eski Bulgar, Makedon, Sırp, Ermeni kültürleri yer almıştı. Diğer taraftan Rus Ortodoks Kilisesinin "*Yunan-Rus Ortodoks*" (Razumovski, 1886: III)

Kilisesi olarak bahsedilmesinde, Rus “Znamen” şanlarının oluşmasında, Bizans kilise müziğinin önemli rol oynadığına dair bilgiler mevcuttur.

Bizans kilise müziğinin diğer Orta Asya kültürlerine etkisinin büyük olduğunu gösteren bir diğer husus, Türk müziğinin Bizans müziği ile olası etkileşim tartışmasının hâlen güncel olmasıdır. Konu ile ilgili açıklayıcı, karşılaştırmalı ve yazılı müzik örnekleri ile desteklenen ulusal çapta araştırmaların olmamasından veya çok az sayıda olmasından ve aynı zamanda söz konusu problemin bu çalışmanın kapsamı dışında kalmasından dolayı burada elde edilen verilerin okuyucunun dikkatine sunulması ile yetinilmiştir.

Saadettin Arel kendi “Türk Musikisi Kimindir?” başlıklı yazısının sonunda Khrisantos’un (Dini rütbesi belirtilmemiş.) sözlerini aktarmaktadır³:

Bazı kimseler kilise musikisine Anadolu ve Asya musikisinin karışmış olduğu kanaatinde bulunuyorlar fakat esaslı tetkikat yapmamışlar ve Hicaz, Bestenigâr, Acem, Hüseyinî, Nişabur gibi Türk musikisinden gelme isimleri görerek yanıltmışlardı. (...) Kilise musikisi, yani Bizans musikisi adı verilen sanat, büyük kilisede ekseriyetiyle aynen İstanbul’un fethinden evvelki halinde sağ olarak kalmıştır. Fetihden evvel ne teganni ediliyorsa şimdi de o teganni ediliyor. Çünkü İstanbul büyük kilisesinde anane muhafaza olunmuştur. Türk musikisi ile kilise musikisi arasındaki benzeyiş, her iki musikinin de Anadolu’dan doğmuş ve tekâmül etmiş olması ile izah edilebilir (Arel, 1940: 412).

Kutsal metinler ile müziğin oluşturduğu etkileşimi inceleyen Necdet Çağıl ise kendi “Kutsal Metinler ve Müzik” başlıklı makalesinde Türk makamları ile kilise modları arasındaki benzerlik konusuna değinmektedir:

“Arel, Bizans müziğinin Türk müziğinden yararlandığını iddia eden çıkışında, bunun tam aksini iddia eden İngiliz Hatherly’nin Türk müziğinin Bizans müziğinden alındığını ispatlamak için düzenlediği bir cetvelde Gregoryen melodilerini oluşturan kilise makamlarını mukayeseli olarak sunarken (Hipomiksolidyen’in yer almadığı) bu cetvelde: Doryene düğâhın, hipodoryene aşiranın, frigyene segâhın, hipofrigyene arakın, lidyene çargâhın, hipolidyene rastın, miksolidyene de nevanın tekabül ettiğini söylemekte ve bu makamların Bizans kavramı olduğunu ispatlamak isteyen Hatherly tarafından bunların başına birer ‘to’ külâhı geçirilerek to neva, to çargâh... şeklinde yazıldıklarını belirtmektedir. Ne var ki Arel’in bu tespit ve iddiaları tartışmaya açıktır diye düşünüyoruz. Şöyle ki: Söz konusu cetvelde Doryen’e düğâhın tekabül ettiği gösterilirken bununla makamın ‘karar perdesi’ kastediliyorsa doğrudur; aksi takdirde tartışmalıdır. Çünkü düğâh buram buram saba kokarken Doryen, hüseyinî ve uşşak karışımı bir makamı çağrıştırmaktadır. Yine internet ortamında dinleyip duyabildiğimiz kadarıyla Frigyen’in kürdî; Lidyen’in eviç; Eolyen’in nihavent; Miksolidyen’in ise çargâh koktuğu bir makamlar dizisine şahit olmaktayız. Dolayısıyla rahatlıkla söyleyebiliriz ki gerek yakın geçmişimizde gerek günümüzde (...) Kur’an tilâvetinde temayüz etmiş şahsiyetlerin tilâvet esnasında uyguladıkları: Bayatî, hüseyinî, saba, hicaz, kürdî, nihavent, şehnaz, rast, segâh, çargâh vb. makamlar, Kilise tilâvetinde

³ Alıntı S. Arel’in “TÜRKLÜK: Milliyetçi Kültür Mecmuası” dergisindeki yazısından orijinal şekli ile yapılmıştır.

uygulanan o meşhur on iki makamla bir şekilde benzerlik oluşturmaktadır.” (Çağıl, 2013: 29).

Burada Çağıl'ın vurguladığı “on iki makam” adı altında kastedilen Pisagor'un ürettiği ses sistemidir. Yazar tarafından bu sistem: “...bizdeki neva, buselik, rast, ırak, uşşak, zirefkend, rehavi olmak üzere yedi makama tekabül eden yedi perdeyi yedi gezegenin tabiatında keşfedip kullanmıştır.” şeklinde değerlendirilmektedir. “Pisagor'dan sonra gelenler bunu [İsfahan, büzürk, zengüle (zirgüle), hüseyinî, hicâz perdelerini ekleyerek] on iki perde olarak tertip etmişler ve bu nağmeler daha sonra Farabi (ö. 950) ve İbni Sina (ö. 1037) gibiler tarafından geliştirilmiştir.” (Çağıl,2013:7).

2.1. Ortodoks Kilise Müziği Geleneğinin Rusya, Kafkasya ve Balkanlar Kilise Şanları Üzerinde Etkileri

2.1.1. Rusya

Doğu kilise müziği geleneğinde polifonik anlatım tarzı Batı kilisesine göre daha geç gelişmeye başlamıştır. Örneğin; Rus Ortodoks Kilisesinde önce *monofonik* anlatım şekli gelişmişti. “Znamen” okuma veya “çengel” okuma şekline dayalı tek sesli anlatım stili Rus Kilisesinde uzun süre tek kilise müziği stili olarak korunmuştu. Sonra ise basit *heterofoni*⁴ stiline dönüşen “znamen” okuması belirli süre içerisinde Rus Ortodoks kilise müziği stilini oluşturmuştu. Rusya’da: “Znamen nota yazısı sistemi içerisinde üçlü okuma prensibi ise her partinin kendi yatay ezgisinin icrası ile sınırlı idi. Üç ses arasında hiçbir ortak yürütülen armonik unsur meydana gelmemişti.”(Zemtsova, 2017: 18).

Rusya’da neuma, ‘çengel yazı’ ismini alıp ‘znamen’ veya ‘çengel’ şanları kaydetmesi için kullanılan bir yöntemdi. Rus Ortodoks Kilisesinin kutsal şan sanatının gelişim evreleri aşağıdaki gibidir:

X.-XVII. Yüzyıllar: Eski Rus Kilisesi şan pratiği Orta Bizans notasyon gelişmelerine görmezden gelip XVII. yüzyıla kadar kendi nota yazısı prensiplerini korumuştur. Dünyada XII. yüzyıla doğru eski notasyon yöntemleri kaybolurken Eski Rus Kilisesi kutsal şanların kaydedilmesi için o zamana kadar ‘çengel’ sistemine bağlı kalmıştı. Dolayısıyla Rus Kilisesinin yeni nota yazısına geçmemiş olması, Eski Bizans müziğinin notasyon özelliklerini XVII. yüzyıla kadar korunmasına olanak sağlamıştı. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rusya’da yeni notasyon sistemleri üretilmiş, müzik yazısı Bizans notasyon prensiplerinden uzaklaşmaya başlamıştı. XVII. yüzyılın sonlarından itibaren ise tek sesli ezgilerin yerine homofonik çok sesli yazı gelmiş olup

⁴Hétérophonie (Frans.) - Aynı ezginin çeşitlemelerini farklı partilerce yorumlanmasına denir (Loncke, 2009:14)

beş çizgili dizekte nota yazma yöntemi Batı'daki örneklere göre gelişmeye başlamıştı (Krasova; Skotnikova, 2017: 176).

The image displays a sample of Znamen notation, a form of neumatic notation used in the Russian Orthodox Church. It consists of a grid of musical staves with neumes (dots and lines) and Cyrillic text below them. The notation is complex and traditional.

Görsel 2: Rus Ortodoks Kilisesinin Znamen Şanı Örneği

(“Октай и Азбука Церковного Церковного Знаменного Пения”, Kiev, 1908)

Rus Ortodoks Kilisesinin ayin müziğinde kullanılan “neuma” okuma stili, uzun süre sadece kendine has yazılış tarzı ile uygulanmaktaydı. Bu yazının deşifresi bir hayli

zor olduğu için Batı Kilisesi ile Bizans Kilisesinden sonra Rus Ortodoks Kilisesinin bestecileri de beş çizgili dizek üzerinde “neuma” işaretleri ile yazmaya başlamışlardır.

XIV.-XV. yüzyıllarda Batı Kilisesinin ayin müziğine polifonik üslûbun girmesi ile birlikte kiliseye ait veya ait olmayan bestecilerin çalışmaları sayesinde dinî müziğe yatay çok sesliliğinin teknik prensipleri girmişti. Ortodoks Kilisesi ise Bizans İmparatorluğu döneminde kendine has olan monofonik kilise müziği repertuarını korumuştur. Doğu’da ayin müziği olarak bilinen ilâhîlerin çoğu zaman monofonik olarak okunması ve belirli makamsal yapıya sahip olmaları göze çarpar.

1886 yılında M.D. Razumovski Yayın Evi tarafından basılmış Yuri Arnold’un “Akustik Analiz ve Yunan ile Bizans Teorisine göre Eski Rus Şanlarının Armonizasyonu” kitabında yer alan editörün “Giriş Sözü”nde verdiği aşağıdaki bilgiler dikkat çekmektedir: “Yunan-Rus kilisesinin dinsel şanları dört ezgisel tarzda söylenmektedir. Bunlar Eski Rus ‘znamen’ veya ‘stolp’, Yunan, Kiev ve Bulgar söyleme tarzlarıdır. Bu tarzların görsel dayanaklarını Yüce Sinod’un bastığı beş çizgili dizek üzerinde kare nota işaretleri ile yazılan kutsal şanlar notalarında görmek mümkündür.” (Razumovski, 1886: III).

2.1.2. Kafkasya

Kafkasya’nın bir bölümü antik kültürünün kuvvetli etkisi altında olduğu için bölgenin şanlarında antik müziğin izlerini duymak mümkündür. Kafkas şanlarında da Antik Dönem’in dörtlü veya beşli aralıklarının sınırlarında inici ses yürüyüşleri tespit edilebilir. Kafkas şanlarında özellikle inici makamlar ön plandadır. Örneğin; Osetya geleneksel şanlarında Doryen, Frijyen ve Lidyen tetrakor makamlarına rastlamak mümkündür. (Şabalın, 2012: 6).

“Gürcistan ses sistemi ile ilgili günümüze ulaşan açıklayıcı belgelerin çok az olmasından dolayı ancak ses kayıtlarının incelenmesi sonucunda elde edilen bilgiler, bu konuda fikir yürütülmesine olanak sağlar.” (Erkvanidze, 2016: 456).

“Bilindiği üzere Gürcistan ses sistemi: ‘Tetrakor’, ‘pentakor’, yedi ve sekiz sesli diziler üzerinde kurulmaktadır. Gürcistan etnomüzikolojisinde makam veya mod problemi, en büyük problemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Erkvanidze, 2016: 456).

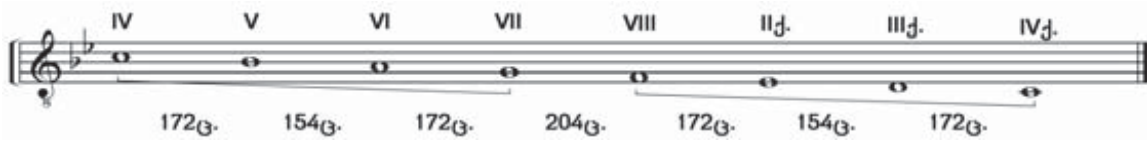
Eğer Gürcistan ses sistemini inceleyecek olursak, bu sistemin en çok Eski Yunan inici modal sistemine benzediğini görürüz. Bu benzerliği özellikle ‘tetrakorların’ iki farklı oluşum prensiplerine bağlayabiliriz: Birleşik ve ortak ses ile bölünmüş olarak tanımlayabildiğimiz prensipler (Erkvanidze, 2016: 456).

Gürcistan ses sisteminde inici çifte mod kullanılmaktadır. Antik Yunan modlarından olan Doryen dizisi minör olarak tınlararken Gürcü Doryen modu ise Majör olarak tınlar ve eksen sesi dizinin başlangıcında değil ortasında bulunur. Gürcü Müzikolog Mihayil Erkvanidze bunu aşağıdaki örneklerle göstermektedir:



Görsel 3: Çıkıcı Doryen Makamı

(Erkvanidze, 2016, The Georgian Musical System (a Short Review) : 463)



Görsel 4: Gürcü Doriyen İnici Çifte Tetrakor

(Erkvanidze, 2016, The Georgian Musical System (a Short Review) : 463)

Özellikle Gürcü polifonisinde Bas partisinin rolü alışılmıştan farklıdır. Burada mod, Bas partisinin yürüyüşlerinden ziyade eksenin pozisyonundan ve ona doğru tüm partilerin yürüyüşlerinden şekillenir. Bas partisi üst partilerle bazen oktav bazen beşli bazen de dokuzlu aralıkları oluşturarak her zaman eksen sesinden başlatılmaz. Aynı eser farklı bölgelerde farklı aralıklarla başlatıldığı için sadece Bas partisini takip etmemiz, eserin esas modunu tespit etmemiz için yeterli olmaz çünkü Gürcistan modları yapı itibarı ile çifte inici tetrakorlardan oluşur ve eksen seleri her zaman Bas partisinde bulunmaz (Erkvanidze, 2016: 458).

ა)

Görsel 5: Kartli-Kahetin Basit Makamında Bir Örnek

(Erkvanidze, 2016, The Georgian Musical System (a Short Review) : 464)

Ermeni kilise müziği “şarakan” (Akopyan, 2012: 6) veya “ilâhî” adı altında birleşmiştir. Bu kutsal şanların notasyonu ise “haz” adı verilen bir yazı sistemi içerisinde gelişmişti. “Haz” yazısının sistemleştirilmesi XIII. yüzyıla dayanır. Bu tarihten sonra konuya herhangi bir yenilik getirilmemiştir (Akopyan, 2012: 6). Ermeni kökenli “haz” sistemi Ortodoks kilise kültüründeki diğer yazı sistemleri gibi eski Yunan “neuma” sisteminden üretilmiştir. “Şarakan” olarak adlandırılan Ermeni Kilisesinin kutsal şanlarının sistemleşmesinde Bizans ve Rus kiliselerindeki gibi *sekiz* rakamına özen gösterilmişti. Örneğin; sekiz temel şan veya “glas” Ermeni kilisesinde de şan sistemi olarak kullanılmaktadır (Akopyan, 2012: 7). Bizans kilise şanlarında *Oktoechos*, Rus kilise şanlarında ise *Osmoglasıye* olarak adlandırılan kutsal metinlerin okunması için kullanılan ezgi/motif dağarı, Ermeni Kilisesinde “Şarakan” ismini almıştır. Kilise şanlarını oluşturacak olan ezgi ve motifler, sekiz rakamını geçmeyen melodik ve makamsal strüktürlerdir (Akopyan, 2012: 7). “Haz”, tıpkı “neuma” gibi seslerin arasındaki mesafeleri belirtmeyen bir yazı sistemi idi. Her işaret için belirli bir melodik gidişat öngörülmüştü. Çıkıcı, inici, dalga şeklinde veya vurgulu icra tarzları belirtilmişti. “Haz”ların ritmik özellikleri de önceden belirtilmiş oluyordu. Her işaret, sesin belirli süresini de ifade edebilirdi. Bu gibi sistemlerde belirli sayıda olan ezgi ve motifin önceden ezberlenmesi gerektiği hususu ön plana çıkmıştı (Akopyan, 2012: 8). Zaman içinde

Bizans, Rus ve Latin notasyon sistemlerindeki değişimler (Motiflerin aralıksal yapısını notaya yansımaları gibi), şanlarındaki melodik yapının ezberleme gereksinimini ortadan kaldırdı. Bu gibi değişimler Ermeni kilise müziğini etkilememiş, XIII. ile XIX. yüzyıllar arasındaki zaman zarfında “haz” sistemi olduğu gibi uygulanmıştı (Akopyan, 2012: 8). Ermeni kutsal şanlarının notasyonunun “haz” şeklinde oluşan bir sistem olduğu ve diğer Ortodoks kültürlerindeki karşılığının “neuma” olduğu kabul edilirse, bu durum Ortodoks Kilisesinin kutsal şanlarındaki bazı ortak özelliklerinin incelenmesine ışık tutabilir (Akopyan, 2012: 9).



Görsel 6: Ermeni Kilise Şanı

(Akopyan, 2012, The Armenian Octoecoc and Khaz Notation As Phenomena Of The Medieval Christian Culture :13)



Görsel 7: Ermeni Kilise Şanı

(Akopyan, 2012, The Armenian Octoecoc and Khaz Notation As Phenomena Of The Medieval Christian Culture :13)

Örneklere bakıldığında ezgilerin tümünde tek sesli yapının mevcut olduğunu görmek mümkündür. Heterofonik veya polifonik anlatım söz konusu değildir. Buradaki müziksel anlatıma bakıldığında Ermeni dinî müziğinin çok sesliliğe karşı eğiliminin kuvvetli olup olmadığına dair fikir yürütülebilir. Örneğin; Gürcü polifonisinin kendi modal organizasyonun ürünü olarak ortaya çıktığı, Ermeni modal sisteminin ise tek sesli yani daha çok Bizans ve Yunan geleneklerine bağlı olduğu tespit edilebilir. *İson* seslerinin Ermeni “şarakan”ların içerisinde Bizans “Octoechos”larındaki gibi rol üstlendiklerine dair bilgiler mevcuttur:

“Ermeni Ortodoks kilise müziğinin geleneğinde kapalı ağızla ya da “a” vokali eşlikli ‘dem tutma’ özelliği vardır. Ayini icra eden muganni ya da din adamlarından biri sözel ezgiyi seslendirirken ezginin temel sesi dışında güçlü sesi, üçlüsü ya da beşlisinde kapalı ağızla veya ‘a’ vokali ile dem tutulur. (...) Mugannilerin yaptıkları iki sesli ve üç sesli icraları, yazıya aktarılmadan da uygulanmaktadır.” (Dönmez; Yazar, 2014: 165).

2.1.3. Balkanlar

Yunanistan başta olmak üzere, bölgenin tamamen Bizans Kilisesinin etkisinde olması nedeniyle: Bulgaristan, Makedonya, Sırbistan gibi ülkelerin kilise müziğinde Bizans dini müziğinin etkisi kuvvetli bir şekilde hissedilmektedir. Yunanistan, Bizans kültürünün esas mirasçısı ve yazılı örneklerinin muhafaza edildiği ülke konumundadır. Yunanistan topraklarında yer alan ve Ortodoks dünyası tarafından kutsal sayılan Afon Dağı’ndaki manastırlarda Bizans Kilisesine ait beş binden (Konomos) fazla yazılı belgenin önemli bir bölümünün bulunduğu bilinmektedir. Afon Dağı’nda: Yunan, Rus, Sırp ve Bulgar manastırları yer almaktadır.

Balkan ülkelerine ait kilise müziğinin Bizans dini müziğinden etkilenmesi durumu, Bizans Ortodoks Kilisesinin imparatorluk sınırlarında yer alan kiliselere kendi müzik dilini dayatması ile açıklanabilir:

“Bulgaristan’da dini ayinler Yunanca gerçekleşir, Yunan kilise şanları icra edilirdi. Slav dilindeki metinler ise Bulgar kilisesine 893 yılında girdi.” (Poıdayeva, 2014: 197).

“Bulgaristan’ın Bizans İmparatorluğu’ndaki ‘bölge’ pozisyonu kendi milli kültürünü geliştirmesine olanak sağlamamıştı (...) *Ohrid ekolü* ise Bizans’ın Helenist kültürü baskısına dayanamamış, yok olmuştu. XI. yüzyıldan itibaren Yunan piskoposların

Bulgaristan'a girişi ile milli kültürün gelişmesi daha da imkânsızlaştı." (Poıdayeva, 2014: 199).

Eğer Yunan ekolü tümü ile Bizans geleneğinden beslenmiş ise, Güney Slav bölgeleri uzun süre için kendi yöresel unsurlarından (Dil, yöresel ezgi, modal sistem, müzik yazısı...) vazgeçmek zorunda kalmıştı. Aynı zamanda Güney Slav bölgesinin Doğu Slav kilise müzikleri ile benzerlikleri de söz konusu olabilir:

"Evdokimova'ya göre: Rus, Bulgar ve Sırp kilise şanlarını stilistik olarak birleştiren veya ortak paydalarını ortaya koyan hususlar, motif benzerliği ve modal organizasyonudur. Çünkü temelinde kilise müziğinin 'Octoechos' olarak adlandırıldığı bir ortak anlatım materyali bulunmaktadır. Şüphesiz bu durum, Doğu ve Güney Slavların sürekli diyalog içerisinde olduklarını ve birbirlerini etkilediklerini göstermektedir." (Poıdayeva, 2014: 202).

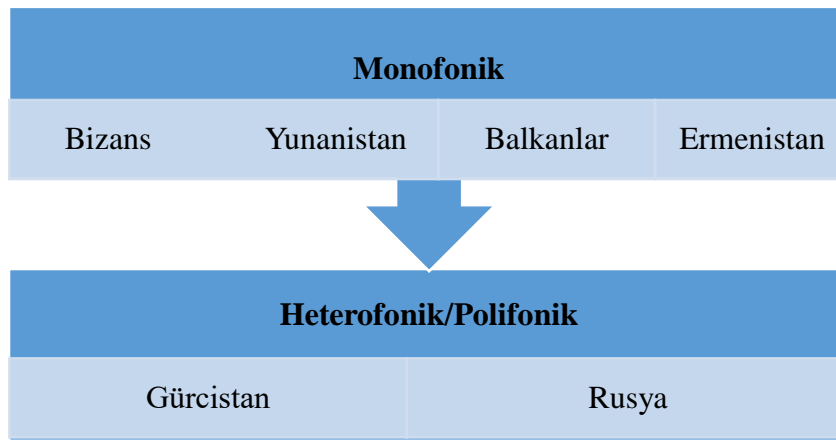
"Genellikle Güney Slavlarda notasyon XIV. yüzyıla kadar mevcut değildi (...) Rus ile Güney Slav 'Octoechos' sistemine bakıldığında aralarında oluşan benzerlik, müzik köklerinin Bizans 'Oktoechos'una uzanmasından kaynaklanmaktadır." (Poıdayeva, 2014: 201).

Balkanların Bizans İmparatorluğu'nun merkezinde yer alması, bu bölgeye has olan müziksel dilin üzerinde farklı etkilerin hissettirilmesine sebep olmuştur. Güney Slav ülkelerinin kilise müziği araştırmacıları Balkan Ortodoks kilise şanlarının günümüze çok az sayıda ulaştığını söylemektedirler. Bunun sebepleri: Bulgar ve Sırp kiliselerinin uzun süre Bizans kilisesinin baskısı altında olmaları, kendi dillerinde metinlerin okunmasının yasak olması ve dolayısıyla kilise müziğinde uzunca süre yöresel üsluplarının geliştirmelerinin mümkün olmaması, şan geleneğinin nota yazısı dışında gelişmesi şeklinde sıralanabilir:

"Ancak XV. yüzyıldan itibaren Bulgar şan örnekleri belgelenebilmiştir. Bundan öncesi ise hep şifahi geleneği içerisinde oluşmuştur (...) Aynı şekilde Sırp geleneksel şanları yüzyıllarca ağızdan ağıza aktarılmış ve ancak XIX yüzyılda notaya çevrilmiştir." (Poıdayeva, 2014: 201).

3. Bulgular ve Yorum

Ortodoks Kilisesinin yazılı müzik belgelerine bakıldığında polifoninin en çok uygulandığı kilise müziği stilinin Rus ve Gürcü kiliseleri olduğu görülmektedir. Her ikisi Bizans Kilisesinin etkisi altında olsa da daha çok Rus ve Gürcü kiliseleri *heterofonik* ve *polifonik* anlatım stilini geliştirmişlerdi. Bizans kilise müziği tarzının ise en çok Yunan, diğer Balkan ülkeleri ve Ermeni kiliselerinde benimsenmiş olduğu görülmektedir:



Tablo 1: Monofonik, Heterofonik ve Polifonik Anlatım Stillerin Yaygın Olan Ülkeler

3.1. Ortodoks Ayinleri Sırasında Okunan “Cherubic Hymn” ile “Hymn To The Virgin” Dini Şanlarının Stilistik Özellikleri

Ortodoks ayinlerinde “Cherubic Hymn” ile “Hymn To The Virgin” şanlarına önemli bir yer ayrılmaktadır. “Divine Liturgy” veya “İlâhî Âyin” Ortodoks Kilisesinin önemli ayinlerindedir. İncelenecek olan eserler ise söz konusu ayin sırasında icra edilmektedir. Ayrıca bu eserler Ortodoks kilise müziğinin en yaygın olan ve dini müzik dinletilerinde de icra edilen iki örneğidir. Bu dini şanların ilk örnekleri Bizans Ortodoks Kilisesine aittir fakat Bizans Kilisesinin etkisinde kalmış olan Balkanlar, Rusya ve Kafkasya bölgelerinin müziksel anlamda bu ilâhîlere katmış oldukları unsurlar söz konusu eserlerin stilistik çeşitlenmesine yol açmıştır. Bu açıdan bakıldığında seçilmiş olan bu iki eseri, söz konusu bölgelerin kültürel kimliğini ve özgün müziksel anlatım şekillerini ortaya koyan iki önemli örnek olarak görmek mümkündür:



Görsel 8: “Cherubic Hymn” Bizans Stili

(Kaynak: <http://www.drevglas.ru/b2/537.html>)

“Cherubic Hymn”ın ‘İlâhî Âyin’in içerisinde girmesi VI. yüzyıla, Bizans İmparator’un II. Justin’in hükümdarlığı dönemine aittir.” (Koroleva, 2015: 151). İlâhînin içeriği, cemaati manevi olarak arındırmaya ve dünyevi düşüncelerden uzaklaşmaya sevk eder. Ortodoks dini literatüründe bu ilâhî, “Kutsal Üçlü” fikrini ifade eden, aynı zamanda “meleklerin sesi” olarak nitelenen bir dinî şan olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 9: "Cherubic Hymn" Bizans Stili

(Kaynak: <http://www.drevglas.ru/b2/537.html>)

Şanın, Bizans örneğinde ezgisinin serbest bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Eserin başlangıcında küçük bir girişten sonra şanın esas materyali sergilenir. Ezginin, Takis'in bahsettiği Diyatonic *I.echos* üzerinde kurulduğunu ana ezgisine eşlik eden *ison*'daki önce Do, sonra ise Re seslerinden tespit etmek mümkün. Aynı zamanda Sol sesi hem ezgide hem de *ison* kısmında önemli bir rol üstlenir. Ezgideki Si sesinin zaman zaman pestleşmesi veya tizleşmesi, daha önce bahsedilen Bizans modal sisteminin önemli bir özelliği olarak burada ortaya çıkar.

Bizans müziğinin bir diğer önemli hususu olan serbest metrik organizasyon, bu şanda da göze çarpmaktadır. Bir hece üzerinde çeşitli ritmik formülleri kurulan ezgisel

seyrin, aynı zamanda, *melisma*⁵ rolünü üstlendiğine dair bir bulgu oluşmaktadır. Ezgisel materyalin gelişiminde belirgin bir dinamik izlenmektedir. Bir oktavda başlayan anlatım gitgide üst oktava çıkar. Alt oktavdaki dörtlü aralığı oluşturan çift *ison* sesleri çevrilip tam beşli aralık ile ana ezgisinin tiz oktavdaki seyrine eşlik ederler.

Bu örnekte müziksel anlatımın tek sesli olduğunu görmek mümkündür. Herhangi bir *heterofoni* söz konusu değildir. *Ison* sesleri ise bu şanda herhangi bir dikey çok sesliliğin ögesi olarak değerlendirilmemelidir. Bunlar ton hissini vermek için şanın içerisinde modal merkezi ile bağlantı oluşturmak adına yer alan unsurlardır.

Cherubic Hymn

Rus Kilisesi Znamen Şanı

The image shows a musical score for the 'Cherubic Hymn' in the Znamen style of the Russian Church. It is written for Tenor and Bass voices. The score is divided into four systems. Each system consists of a Tenor staff (treble clef) and a Bass staff (bass clef). The lyrics are: 'je - ru - vi - mi - ta - yno o - bra - zu - yu - she i - ji - vo - tvo - ra - şey'. The music is in a single melodic line with a constant interval of a fourth between the Tenor and Bass parts.

Görsel 10: “Cherubic Hymn” Rus Kilise Şanı, Znamen Stili

(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=tyIJz3yi8q4>)

⁵ Melisma (Yun.): Âyin şarkılarında tek hece üzerine söylenen nota kümesi

Rus kilise müziğine ait olan yukarıdaki örneğin yazılış tarihi bilinmemekle birlikte “Znamen” şan stiline ait olduğu anlaşılmaktadır. Standart nota yazılışına rağmen otantik anlatım şekli göze çarpar. Tenor ve baslar tarafından icrası öngörülen bu şan, *monofonik* yapısı ile daha sonra incelenecek olan örneklerden ayırt edilebilir. Eserin tonu Sol Doryen olarak tanımlanabilir. *İson* olarak görev alan ses, burada eserin aynı zamanda toniğidir. Metrik olarak ölçü dışı bir müziksel anlatım göze çarpmaktadır. Bu eser, kilise bestecileri tarafından kutsal metindeki özelliklerinin önemszenmesi açısından önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu örnek dini metinlerin, müziksel anlatımından daha üstün olduğunu açıkça göstermektedir.

“İlâhî Âyin”in bir diğer şanı ise Meryem Ana’yı kutsayan ve ikon içeriğini yansıtan “Hymn To The Virgin” ilâhîsidir.

“İlâhî Âyin”in mutlak şanlarından olan “Hymn To The Virgin” adlı eser, Valaam Manastırı (Rusya) repertuarında da yer almaktadır. Eser Fa Doryen makamında olup eşlik sesi (*ison*) ile esas ezgiden oluşmaktadır. Metrik işaretleri içermeyen şanda, dört ölçülük ilk cümle içerisinde tonun V. derecesinde yarım kalış (2. ölçü), tam kalış ise I. derecesinde gerçekleşmektedir (4. ölçü).

Eserin içerisinde Bizans şanlarında en çok göze çarpan bir özellik dikkat çeker. Şöyle ki; Orta bölümde çıkıcı ezgi hareketinde Re bemol sesi tizleştirilir. Eşlik sesi yakın dereceye gider ve bu şekilde tonal geçiş etkisi yaratır (Do Doryen). Sonra ise tekrar eski tonal merkeze dönülür. Fa Doryen makamının I., V., I. ve II. dereceleri ise *ison* görevini üstlenirler.

Hymn To The Virgin

Bizans Kilise Şanı
Valaam Manastırı

Dqs-toy- no yest ya - ko vo - is - ti - nu

3 bla-ji - ti - ya Bo - go - ro - di - tsu

5 Pre-no-bla- jen - nu - yu i pre-ne po- roç - nu - yu

7 i Ma - ter - Bo - ga - Na - şe - go

8 Çest- ney - şu-yu He - ru - vim - I slav - ney - şu - yu

10 Bez srav - ne - ni - yu - Se - ra - fim -

Görsel 11: “Hymn To The Virgin” Rusya Valaam Manastırı Şanı

(Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=h47I3_XVbHw)

Aynı manastırın repertuarında olan “Hymn To The Virgin” şanınin diğer örneğine bakıldığında daha gelişmiş çok sesli bir yapı ile karşılaşmak mümkündür. Söz konusu kilise şanı, 1902 yılında Kiev’de basılmış bir örnektir (bkz. Görsel:12).

Şanın armonik dokusu bu eserin daha geç döneme ait olduğunu işaret eder:


XVI. yüzyılda stolp şanı gelişmeye başlamıştı. Rus halk şarkısını andıran bu şanı stili kilise müziğinde iki ve üç sesli polifonik anlatım şeklinin gelişmesini sağlamıştı. XVI. yüzyılın sonunda ise partes şanın gelişmesi için önkoşullar oluşmaya başlamıştı. Böylece kilise şanı artık çok sesli koro bestesi olarak icra edilmeye devam etmişti (Voyevodina, 2011: 54).

Eser daha çok *homofonik* yapısının öğelerini içermektedir. Bu eserin armonisinin Tonik ve Dominant akor grupları üzerine kurulduğunu görmek mümkündür. Dominant

Yedili akorunun 1. ve 2. çevrimleri Tonik ile beraber eserin armonik temelini oluşturur. Eserin metrik strüktürü kutsal metnin doğru yansımaları açısından serbest bir şekilde tasarlanmıştır.

Hymn To The Virgin

Valaam Manastırı



Do-stoy - noyest na - vo - is - ti - nu - Bla - ji - ti - Ta - Bo - go - ro -

Görsel 12: “Hymn To The Virgin” Rus Kilise Şanı, Znamen Stili, Valaam Manastırı

(Сборник Церковно-Богослужбных Песнопений Валаамского Монастыря, Valaam, 1902)

შესხარა ჭებუბო
Cherubic Hymn

XII Century Georgian Chant

Let us who my - sti - c'ly

re - pre - sent the Che - ru - bim,

and who sing the thrice ho - ly hymn

to the life cre - a - ting Tri - ni - ty,

(see page #2)

Görsel 13: “Cherubic Hymn” Gürcü Kilise Şanı, Gürcistan Kralı Demetre I’e aittir

(Kaynak: http://iklros.com/sites/default/files/5/heruvimskaya_pesn_1_gruzinskiy.pdf)

Gürcü Kilisesinde de icra edilen “Cherubic Hymn” şanı örneğinin armonik ve ezgisel temelini, Gürcistan modal sisteminin özelliklerinden kaynaklandığına dair bazı bilgiler elde edilebilir. Bu konuda referans olarak alınan çalışma M. Erkvanidze’nin “The Georgian Musical System (a Short Review)” başlıklı makalesidir.

Erkvanidze’nin inici çifte tetrakoru (bkz. Görsel: 4) “Cherubic Hymn” eserinin modal strüktürüne uygulandığında aşağıda gösterilen Doryen inici çift ses dizilişi elde edilebilir:

VIII.	II.	III.	IV.
Fa	Mi	Re	Do
Do	Si	La	Sol
IV.	V.	VI.	VII.

Erkvanidze'ye göre: Mi sesi tonun II. derecesi, Si sesi ise tonun esas sesi veya toniği olarak kabul edilmelidir. Eserin ilk ölçülerinde armonik temel Re sesi üzerinde kurulur. Eğer Si sesi tonik olarak kabul edilirse, Re sesi Bizans "Octoechos"larının ses dizilişine göre (Takis'a göre Diyatonic 2.) sıralanır ve burada güçlü veya *ison* (eşlik sesi) sesinin rolünü üstlenir. "Cherubic Hymn" eserinde çifte Doryen inici tetrakorun III. derecesi oktav şeklinde esas ezgiye eşlik eder.

Erkvanidze'nin Gürcü şanlarının özelliği olarak belirttiği bir diğer husus ise Bas partisinin yürüyüşleridir. Rus ve Batı şan kültürlerinde uygulanan armonizasyon tarzlarından farklı olarak Gürcü armonizasyon üslûbunda Bas partisi tonunun veya makamının esas sesinden başlamadığı hususu söz konusu eserde de göze çarpmaktadır. Eserin esas sesi veya Toniği Si sesidir fakat ezgiye ilk dört ölçü boyunca eşlik eden sesin ise Re sesi olduğu görülmektedir. Ayrıca altı ölçülük ilk cümlesinde (Uzatma işaretine kadar) yarım kalış Si Doryen dizisinin VII. derecesinde verilirken (La sesi) son kalış ise 12. ölçüsünün sonunda Tonikte (Si sesi) gerçekleşir.

Söz konusu armonik gidişat alışlagelmiş akor yürüyüşlerinin dışında bir tasarım olarak görülebilir fakat Gürcistan modal sistemi sırf bu tarz fonksiyonel organizasyonu meydana getirmektedir. Dolayısıyla Gürcü polifonisinde, armonik dokusunun özel tınlayışının modun çok sesli oluşumundan kaynaklandığını düşünmek yanlış olmaz.

Eser dört seslidir. Kendi yatay çok sesli yapısında *heterofoninin* özelliklerini sergilemektedir. Ezgisi Alto partisindedir ve belirgin bir ritme sahiptir. Esas temaya eşlik eden partiler ise Soprano, Tenor ve Bas partileridir.

Cherubic Hymn

Eski Bulgar Kilise Şanı

Görsel 14: “Cherubic Hymn” Eski Bulgar Kilise Şanı(Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=KQImogNnTRc>)

Eski Bulgar stiline ait “Cherubic Hymn” adlı eserde *heterofonik* anlatım şekli yer almaktadır. Esas ezgi Soprano partisinde iken *ison* sesleri Arto ve Bas partilerinde yer alır. Bizans modal sistemine uygun bir şekilde gelişen ezgi, La Doryen modundadır. Ezginin çıkıcı hareketinde Si sesine, inici hareketinde ise Si bemol sesine rastlanır. Burada, Bizans “*Octoechos*” sisteminin vazgeçilmez ve daha önce bahsedilen özelliklerinden biri olarak tekrar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Bizans makam sisteminin ses dizilişinde meydana gelen +2’li hareket şanın ikinci kısmında yer alır.

“Hymn To The Virgin” kilise şanının Makedon versiyonunda (bkz. Görsel: 15) iki sesli yapı söz konusudur. *Ison* sesi Re, güçlü sesi olan La sesi ile ön plana çıkar. Örnekte metrik işaretler yer almasa da ölçü işaretlerine rastlanmaktadır. Eserin motifleri ise - ritmik olarak - diğer örneklere göre daha dinamiktir. Eserde belirgin bir motifin düzenli olarak tekrarlanması göze çarpar.

İlk motif *soru* (2 ölçü), diğer motif ise *cevap* niteliğinde olup 2. motifin sonunu oluşturan ezgi periyodik olarak tekrarlanır ve bu eserde *röfren*⁶ rolünü üstlendiği tespit edilir. Şan kısmında aynı motif La sesinde değil esas seste (Re) duraklar. Ayrıca, şanın akışında 4+4+4+4 strüktürün uygulanması bu eseri diğer örneklere göre farklı kılar.

$$(3+1)+ (3+1)+ (3+1)+ (3+1)$$

Strüktürün her hücreesindeki 1 rakamı *röfreni* ifade eder. Eserin metnine bakılırsa Tanrı'ya övgü anlamını taşıyan sözler söz konusu tekrarlanan motife denk gelmektedir.

Hymn To The Virgin

Makedonya Kilise Şanı

Görsel 15: “Hymn To The Virgin” Makedon Kilise Şanı

(Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=T0DcJM2a_rw&t=22s)

Sonuç

Bizans Ortodoks Kilisesi, müziğin dini metinler ile buluşturulması ve Hıristiyan cemaatine kutsal şanların öğretilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda kendine has dinsel müzik stiline belirlenmesi ve bu stiline Bizans İmparatorluğu'na ait olan tüm bölgelere yayılmasında da Bizans Ortodoks Kilisesinin yeri büyük olmuştur.

⁶ Strüktürün tekrarlanan ögesi

Bununla birlikte, Bizans dini müziğinde olgunlaşmış olan kutsal şan türünün yapısal özellikleri Bizans İmparatorluğu'na doğrudan bağlı olan veya etkisi altında olan tüm Ortodoks kiliselerinde uygulanmıştır. Bizans kilise müziğinin modal yapısı ve icra şekli ise çoğu Ortodoks kiliselerini etkilemiş fakat zamanla farklı “etnik yorumlara” da ışık tutmuştur. Bizans Kilisesinin etkilediği kiliseler: Yunan, Eski Bulgar, Makedon, Sırp, Ermeni ve Gürcü kiliseleri idi. Aynı zamanda Rus kilise müziğine büyük etki göstermiş olan Bizans kutsal şanlarının modal sistemi ve yazı stili, Rus Znamen şanı kültürü sayesinde uzun süre kendi içerisinde muhafaza edilebilmiştir.

Bizans kilise müziği kültürü her ne kadar diğer Ortodoks kiliseleri için önemli stilistik kaynak oluştursa da Ortodoks dini inancını icra eden farklı bölgelerde kilise müziği kanonları yöresel kültür ve anlatım tarzı ile iç içe girmiştir.

Bizans İmparatorluğu'nun etkisi altında olan halklar, dini metinleri kendine has müziksel içeriği ile doldurarak kimi zaman polifoniye kimi zaman heterofoniye kimi zaman ise tek sesli anlatım şekline eğilim göstermişlerdir. Aynı zamanda “Doğu Kilisesi” olarak adlandırılan Ortodoks kilise müziği kendine has formlar ve nota yazısı stilleri geliştirmiştir ki bunlar halen Ortodoks dini kurumlarında uygulanmakta olup üzerinde çok sayıda araştırmalar yapılmaktadır.

İlk olarak Bizans Kilisesinde olgunlaşmış olan Ortodoks dini müzik stili, zamanla farklı etnik yansımaları içinde barındıran bir stil şekline girmiştir. Gürcistan polifonik dini şanları ile Rus Znamen şanları, Ermeni Şarakanları ile Eski Bulgar şanlarının böylelikle Ortodoks kilise müziğinin farklı “etnik kollarını” oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bir kilise müziğinin, kendi tür ve anlatım standartları açısından farklı kültürlerce aynı şekilde okunmamasının sebebi ise çalışmada türe ait yazılı müzik örneklerinin analizi sonucunda ortaya çıkmıştır. Söz konusu farklılığın temelinde ise her bölgenin veya kültürün kendi müziğinde uyguladığı modal sistemin yer aldığını söylemek mümkündür. Çalışmanın sonucu olarak, her ne kadar dini müzik içerisinde oluşturulmuş ve Bizans modal sistemi üzerinde kurulmuş olsalar da farklı kültürlere ait modal sistemlerin, dini müziğin değil, geleneksel halk müziğinin etkisinin altında olgunlaştıkları hususu ön plana çıkmaktadır. Bu husus, Batı kilise müziği ile Doğu kilise müziği arasında oluşan stilistik farklılığa da ışık tutmaktadır.

Kaynakça

- Akopyan, L. (2012). The Armenian Octoechos And Khaz Notation as Phenomena Of The Medieval Christian Culture, *Искусство музыки: теория и история*, Sayı (5), 5-19
- Arel, S. (1940). Türk Müziği Kimindir?, *Türklük Milliyetçi Kültür Mecmuası*, Sayı (14-15), 401-413
- Arnold, Y. (1886). Гармонизация Древне-Русского Церковного Пения По Эллинской и Византийской Теории и Акустическому Анализу, Moskova: Издание Псаломщика Мих. Дмитр. Разумовского, 252 s.
- Çağıl, N. (2013). KUTSAL METİNLER VE MÜZİK, Atatük Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 0 (39), 1-46
- Dönmez, B., Yazar, B. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, (61), 157-182
- Erkvanidze, M. (2016). The Georgian Musical System, The Seventh International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, 22-26 September, 2014, Tbilisi, Georgia, Erişim: 01.11.2018, <http://symposium.polyphony.ge/en/publications/vii-symposium-2/>, 456-470
- Gertsman, E. (2018). Bizans Müzikbilimi (Византийское Музыказнание), Moskova, Юрайт.
- Konomos, D. (2012). Kutsal Ayinlerinde Müziğin Yeri ve İlk Bizans Dini Müzik Örneklerinin Oluşum Tarihi Seminer Materyalleri, Православный Мир Platformu, Erişim: 27.11.2018, <https://culturelandshaft.wordpress.com>
- Koroleva, A. (2015). Херувимская Песнь В Творчестве Русских Композиторов XVII-XIX Веков, Erişim: 22.04.2019 <https://cyberleninka.ru/article/v/heruvimskaya-pesn-v-tvorchestve-russkih-kompozitorov-xvii-xix-vv>, 151-154
- Krasova, M., Skotnikova, G. (2017). Problems of study of Byzantine and Old Russian singing culture in modern liberal education, *Вестник СПбГУКИ* 2 (31), 174-177
- Loncke, S. (2009). Les procédés de superposition dans les musiques de tradition orale, *Ethnomusicologie (musique, rythme et percussion)*, Septembre 2011, Erişim: 09.11.2018, <http://gdetnomusologie.canalblog.com/>
- Nikolskaya-Beregovskaya, K. (1998). Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков: методическое пособие, *Языки Русской Культуры*, Moskova, 191 s.
- Pojidayeva, G. (2014). О роли Южных Славян в истории древнерусского певческого искусства (Эпоха Студийского устава), *Теория и История Искусства*, 195-210
- Razumovski, M. (1886). Yuri Arnold'un Гармонизация Древне-Русского Церковного Пения По Эллинской и Византийской Теории и Акустическому Анализу kitabına Giriş Sözü, Moskova: Издание Псаломщика Мих. Дмитр. Разумовского, III-VI
- Şabalin, D. (2012). От Античных и средневековых ладов к традиционной музыке Кавказа, *Культурная жизнь Юга России*, 1 (44), 5-7
- Şabalin, D. (2012). Античные и Византийские предпосылки музыки Кавказа, *Культурная жизнь Юга России*, 4 (47), 9-11
- Takis, S., Beginning to Learn the Byzantine Musical System Using Western Notation and Theory, Erişim: 25.04.2019, <http://www.newbyz.org/namethattone.pdf>
- Takis, S., Byzantine Octoechos Chart for Those Trained in Western Music, Erişim: 10.03.2019 http://www.newbyz.org/byzantine_octoechos_chart.pdf

Voyevodina, L., (2011). Культурологический Анализ Взаимодействия Музыки и Религии, *Вестник Мариупольского Государственного Университета*, (2), 49-56
Zemtsova, E.(2017). *Опыт Гармонизации Монодических Распевов Русского Средневековья Конца XIX Начала XX Веков*, Yüksek Lisans Tezi, Saratov Devlet Konservatuarı, Rusya, 105 s.

İnternet kaynakları:

<http://www.drevglas.ru/b2/537.html>, Erişim: 27.02.2019

<https://www.turkedebiyati.org/agnostisizm/>, Erişim: 22.04.2019

https://www.youtube.com/watch?v=T0DcJM2a_rw&t=22s., Erişim: 01.05.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=KQImogNnTRc>, Erişim: 12.05.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=tyIJz3yi8q4>, Erişim: 12.05.2019