

# Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği - Bizans Müziği “Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme”

Ahmet Feyzi\*

## Öz

Osmanlı toplumunda büyük değişimlerin yaşandığı ve “değişim” olgusunun değiştiği dönem Tanzimat dönemidir. Multi-kültürel bir yapı taşınması nedeniyle, bu dönemde yaşanan değişimler sadece Türk toplumunu değil aynı zamanda bu toplumla aynı yaşam alanını paylaşan gayrimüslim cemaatler üzerinde de büyük etki yaratmıştır. İlerleyen tarihsel süreçle birlikte değişen ve yozlaşmaya başlayan bu kültürel hayatın yeniden yapılandırılması için, bu cemaatler bir çözüm yolu olarak bazı kültürel alanlarda Türk kültürüyle ilişkilerin sıklaştırılması yolunu seçmiştir. Bu ilişkilerin sıklaştırılması neticesinde, özellikle Türk ve Rum-Ortodoks cemaatlerine ait bazı kültürel alanlar arasındaki sınırlar belirginliğini kaybetmiştir. Tanzimat çağı boyunca, Bizans müziği olarak bilinen Rum-Ortodoks dinî müziği ile GTM (Geleneksel Türk Müziği) arasındaki bağlar daha da sıklaşmış ve Bizans müziği kuramsal yapısı meydana getirilirken GTM’den fazlasıyla etkilenilmiştir. Bu araştırmada; 19. yüzyıla ait Bizans müziği yazılı kaynakları ve 19. yüzyıl GTM kuramı inceleme altına alınarak bu iki müzik kültürü arasındaki kuramsal etkileşim bulgularla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Müzikoloji, geleneksel Türk müziği, Bizans müziği, Tanzimat Çağı, müzikal etkileşim, kuramsal benzerlik

\* Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, K.K.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı – Erzurum/Türkiye  
ahmet.feyzi@atauni.edu.tr

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Tanzimat Dönemi Türk Toplumunda Müzikal Değişim ve 19. Yüzyıl GTM Kuramı

Osmanlı/Türk toplum yapısı, oluşumundan günümüze kadar gerek dış dünyaya, gerekse kendi sosyokültürel, sosyoekonomik ve siyasi yapısındaki yeniliklere paralel olarak bazı değişimler yaşamıştır. Her tarih diliminde gözlenebilen bu değişimlerin en belirginlerinden birisi; toplumsal hayata fazlasıyla etki eden, en fazla ilgi odağı olan ve "Tanzimat çağı" olarak bilinen dönemde yaşananıdır. Türk tarihi içerisinde *toplum yapısındaki modernleşme ve yenileşme başlangıcını* sembolize eden "Tanzimat çağı", yaygın olarak sadece 19. yüzyıl olarak algılsa da, Ortaylı'ya göre (2014: 14-19); "Bu gelişmelerin kökü sadece 19. yüzyılın değil, bütün Osmanlı asırlarının içerisindeydi ve modernleşme olgusu, başka bir tabirle değişim olgusunun değişmesiydi". Başka bir deyişle; diğer tarihsel dilimlere nazaran, toplum hayatında yaşanan değişimlerin hızlanması ve değişimin, toplum hayatının göstergesi olan birçok sosyal kurumda görülmesiydi ki Cebeci'ye göre (2009: 21); "Osmanlı Devletinin esas unsuru olan Türkler, Batı kültür unsurlarını şuurlu olarak 18. yüzyılda almaya başlamışlardır". On sekizinci yüzyıl sonlarında ciddi kıvılcımları fazlasıyla görülmeye başlanan bu değişim süreci, 19. yüzyıla gelindiğinde, siyasi, ekonomik ve kültürel hayatta toplum yaşantısını etkileyen tarihsel olaylarla da birleşerek, etki alanını genişletip, Cumhuriyet dönemine kadar süregelmiştir. Başta Rumeli olmak üzere, 1808 yılında eyalet âyanlarıyla imzalanan Sened-i İttifak, Haziran 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, Kasım 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun okunması, 1856 yılında yayımlanan Islahat Fermanı ve Cumhuriyet dönemine kadar I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyetin ilanı ise önceki yüzyıllarda daha yavaş ilerleyen bu değişim ve yenileşme hareketlerinin, hızlanmasını sağlayan olaylar olarak ele alınmaktadır.

Türk tarihi içerisinde değişik zamanlarda değişik ölçülerde değişim olgusu gözlemlenmişse de bu bağlamda en dikkat çekici dönem Tanzimat dönemidir. İnalçık'a (1992) göre bu dönem; "Temel müesseseleri bozulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun, yepyeni bir medeniyetle yükselen ve taarruza geçen bir Avrupa'nın ezici üstünlüğü karşısında yeniden teşkilatlanma teşebbüsünün kat'ı safhasıdır" (2). Bu teşkilatlanma safhası; geleneksel yaşam biçimine paralel olarak sürdürülen bir hareket olarak ilerlemiş, eski kültür ve yaşayış biçimi ile 18. yüzyılda kıvılcımlarını göstererek zamanla boyutu daha da genişleyen

yenileşme ve modernleşmenin iç içe yaşadığı bir düalizm (ikicilik) şeklinde 20. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. Başlangıçta Osmanlı askerî gücünün ıslahı amacıyla başlayan bu yenilik hareketi, zamanla toplumun diğer katmanlarına da sirayet ederek geleneksel yaşam biçimini etkilemiş ve bu yaşam biçiminin somuta dökülen hâli olan kültürel ürünlere de fazlasıyla yansımıştır. Aksoy'un (1985: 1216); "çözülme" olarak nitelendirdiği ve uzun yıllar sürecek olan bu değişim dönemi, çok geçmeden müzikal alanda da yaşanmaya başlanmıştır. II. Mahmut'un Mehterhâneyi kapatıp yerine önce bando olarak tertip edilen, daha sonra koro ve orkestra hâlini alan Musika-ı Hümayun'un kurmasıyla, hem saray hayatında hem de saray dışındaki çevrede GTM ve Klasik Batı Müziği kültürünün birlikte yaşam sürdürdüğü bir döneme geçilmiştir.<sup>1</sup> Öyle ki; II. Mahmut'un yaptığı ziyaretlerde, yanında hem bandoyu hem de saray müezzinbaşlarını birlikte götürmesi ve sarayda Faslı Atik ve Faslı Cedit topluluklarının kurulmasının yanı sıra, aynı padişahın "Geliboludaki mevlevihaneyi ziyaret için kendi maiyetinde Hammâmizade İsmâil Dede efendiyi de götürdüğü rivayeti",<sup>2</sup> bahsi geçen düalizmi açıklar niteliktedir. Zamanla Musika-ı Hümayun'un kaydettiği gelişmenin yanı sıra, 1920'li yıllarda "fantezi" adıyla yeniden şekillenecek olan, popüler şehir kültürünün birer göstergeleri olan kantoların bu dönemde ortaya çıkması, Sultan Abdülmecid sarayında kadınlardan oluşan saray fanfarlarının ve kadınlar orkestrasının oluşturulması ve II. Abdülhamit tarafından sarayda daimi opera ve operet topluluklarının kurulması, musiki tahsili için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, saray ve sarayla bağlantılı zümrelerin kültürel yaşamını doğrudan etkilemiş ve bu faaliyetler etkisini hem Osmanlı hem de Osmanlı tebaası olarak yaşayan gayrimüslim cemaatlerin kültürel hayatlarında fazlasıyla hissettirmiştir.<sup>3</sup>

GTM kültürü açısından 19. yüzyıl her ne kadar bir düalizm dönemi olarak nitelendirilse de müzik teorisi açısından halen eski ve yerleşik kuramın kabul gördüğü ve işlerliğini sürdürdüğü bir dönem olarak ta göze çarpmaktadır. Abdülbaki Nasır Dede tarafından yazılan Tedkik-u Tahkik (1794), Mehmed Hafid Efendi tarafından yazılan Galatat adlı eserin içerisindeki "Musikî" (1806) kısmı, Haşim Bey tarafından yazılan Mecmûa-i Kârâh ve Nakışhâ ve Şarkiyât (1864), Bolahenk Mehmed Nuri Bey tarafından yazılan Mecmûa-i Kârâh ve Nakışhâ Beste ve Şarkiyât (1873) ve Şeyh Edhem Efendi tarafından yazılan Bergüzâr-ı Edhem Yahut Ta'lim-i Musikî (1890) gibi eserlerde de görüleceği gibi, Safiyuddin Abdülmümin Urmevi ile başlayan ve sistemci okul ekolu diye adlandırılan kuramsal ekolun bu dönemde yaygın olarak

devam ettiğini ve büyük bir çoğunlukla 17'li perde sisteminin genel kabul gördüğünü söylemek mümkündür. Bu döneme ait kuramsal eserlerde; genel olarak GTM'deki makam, perde sistemi ve usuller hakkında bilgilerin yanı sıra dönem repertuvarını aktarma amacıyla daha önceki yüzyıllarda çok sık rastlanmayan bir şekilde şarkı güftelerini de dâhil edildiği de görülmektedir. GTM her ne kadar bu eserlerde çoğunlukla 17'li perde sistemi kullanan bir müzik türü olarak tanımlanmışsa da, icra esnasında bu seslerin haricinde kullanılan farklı seslerin de bulunduğu bilinmektedir. Farklı kuramcılarının ortaya koydukları ses bölünmelerinde de bu ses çeşitliliğini görmek mümkündür. Örneğin; Yegâh ve Hüseyin aşiran perdeleri arasında Abdülbâki Nâsır Dede, Pes Beyâtî ve Pes Hisar perdesini gösterirken, Haşim Bey mecmuasında bu iki ses arasında sadece Pes Hisar perdesi gösterilmiş, aynı iki ses arasında Şeyh Edhem Efendi yazmış olduğu eserde yine Pes Şûri ve Pes Hisar perdelerini göstermiştir. Ses bölünmeleri haricinde bu yüzyıla ait bazı yazılı kaynaklarda işaretleme olarak aynı ses gibi görünen bazı seslerin makama göre frekans değeri açısından değişkenlik arz edebileceği ve bunların bazen tizleştirme ve pesleştirme yöntemleriyle elde edilebileceği verilip, bu seslerin nasıl icra edileceğinin, makam konusunun öğrenilmesiyle mümkün olduğu belirtilmiştir. Ayrıca bu kurama bağlı olarak en iyi eğitim-öğretim şeklinin meşk yoluyla yapılacağı ve icra şeklinin asıl olarak üstattan meşk edilerek öğrenileceği de birçok yazılı kaynakta vurgulanmıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise; Rauf Yekta ile başlayan çalışmalarla birlikte Can'a (2002: 180) göre; "on yedi sesli eski sistemdeki sesleri veren on altı tam beşliden ibaret zincir devam ettirilerek yedi yeni perde daha elde edilmiş" ve 24'lü perde sistemine geçilerek 19. yüzyıl kuramında çoğu zaman yazılı olarak verilemeyip meşk yoluyla öğrenciyeye aktarılan bazı kuramsal konular büyük ölçüde yazılı hâle getirilmiştir.

On dokuzuncu yüzyıl GTM notasyonu açısından üç farklı notasyon sisteminin kısmen iç içe kullanıldığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Karamahmutoğlu'na (1999) göre; "III. Selim'in arzusu üzerine Abdülbâki Nâsır Dede tarafından ebced notası esas alınarak geliştirilen ve ismiyle anılan nota sistemi ile Ermeni asıllı Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen ve temeli neumlara dayandırılan notasyon sistemleri yüzyılın ilk üç çeyreğinde kullanılan nota yazım şekillerinin ilk ikisidir" (3). Yüzyılın son çeyreği ise Musika-i Hümâyun'un açılmasıyla birlikte zamanla yaygınlaşan grafik batı notasından uyarlanan yeni notalama sisteminin yaygınlaştığını görmek mümkündür.

## 1.2. Müzik Tarihi İçerisinde Geleneksel Türk Müziği ve Bizans Müziği Birlikteliği

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, bu coğrafyada varlığını sürdüren bir diğer müzik türü ise Rum-Ortodoks kilise müziğidir. Psalmodia (ψαλμωδία) olarak adlandırılan ve yaygın olarak "Bizans müziği" olarak bilinen bu müzik türü, yapı olarak tek sesli yapıya sahip ve geleneksel tarzda eşsiksiz icra edilen dinî musiki türüdür. Türk kültürünün dominant rol oynaması nedeniyle, bu coğrafyada hayatietini sürdüren birçok müzik türü gibi bu müzik türü de GTM'yle sürekli irtibat içerisinde olmuş ve bu etkileşimin boyutu her zaman diliminde farklılaşarak günümüze kadar süregelmiştir. Aksoy'a (1985: 1213) göre; "Bizans musikisi İstanbul'un fethinden çok önce, 13. yüzyılda kendi "klasik" geleneğinden uzaklaşmaya başlamış, çözülmüştü. Onların doğal mirasçısı olması gereken Rum Ortodoks kilisesi bu yüzden eski bir geleneğe yaslanma imkânından yoksun kalmış, 17. yüzyıldan itibaren Türk musikisinin etkisine girmiştir".<sup>4</sup>

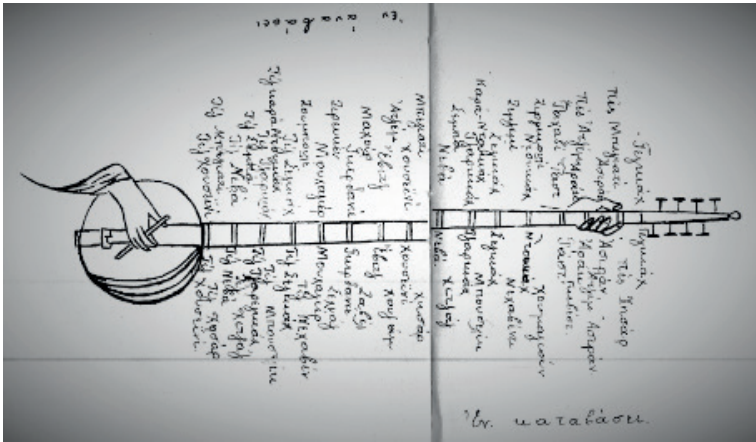
18. yüzyılın ilk yarısı, son dönem Bizans-Grek müzik kuramcılarının yazılarında yeni bir düşünce akımının başlangıcı olarak görülür. Bu kuramcılarının araştırma alanı, Osmanlı toplumu içerisinde gelişen müzik kültürleşmesinin etkisi altında genişler ve çok kültürlü bir çevre içerisindeki farklılıklar ve benzerliklerin vurgulandığı, Osmanlı sanat müziği ile Bizans ilahilerinin karıştığı ve dinî olmayan müzik üzerindeki odaklanmaya doğru yönelir (Popescu-Judetz ve Sırlı 2000: 9). Bu bağlamda; müzik kuramcısı Kantemiroğlu ve GTM üzerine yazdığı kuramsal eseri, bu iki müzik türü arasındaki kuramsal benzerliklerin 18. yüzyıl ve sonrasında daha da sıklaşmasının temel hazırlayıcısı olarak kabul edilir. Bunun nedeni; "Kitâbu 'ilmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l Hurûfat" adlı eserin, kendinden sonra hem GTM hem de Bizans Müziği kuramcıları tarafından müzik kimliği oluştururken örnek olarak alınan ve büyük ölçüde etkilenilen bir eser özelliği taşımasıdır. Kantemiroğlu'nun eserinin GTM kuramının şekillenmesinde önemli etkisinin olması ve bu eserin Grek kuramcılar tarafından da örnek olarak alınması bir bakıma GTM ve Bizans Müziğinin bazı ortak paydalarda birleşmesine ön ayak olmuştur. Zannos'a (1990) göre; "Osmanlı müziği, Grek müziği için bir tamamlayıcı olarak kabul edilmiş ve çok sayıdaki teorik inceleme, dinî müzik antolojisi ve din dışı müzikal eser; müzik eğitimi, tekniği ve ilhamı bakımından "Osmanlı müziğinin" Grek kilise müzisyenleri için önemine şahitlik etmiştir" (42). Özellikle *Panayiotes Chalatzoglue ve Kyrillos Marmarinos* tarafından, Bizans müziği kuramı ile ilgili yazılan 18. yüzyıla ait kaynaklarda bu iki müzik türünün etkileşimini ve GTM'ye ait öğelerin Bizans müziği kuramını ifade etmekte ne derece kullanıldığını gözlemlemek mümkündür.<sup>5</sup>

On dokuzuncu yüzyılda; Hrisantos’la başlayan reformla birlikte, Bizans müziğinde sadece yeni bir döneme girilmemiş, aynı reform bu müzik türünde GTM’ye doğru teorik bir yaklaşımın fazlaşmasına da neden olmuştur. Öyle ki; Tillyard’a (1923, Bardakçı 1993’ten) göre; “Hrisantosun 1821’deki reformundan sonra, artık yeni Grek müziği vardır. Bu yeni musikinin bünyesi hiçbir şekilde Grek değil, aksine doğrudur”. Kuramsal açıdan bakıldığında ise, Zanos’a (1991) göre bu sistem; “eski Grek, Türk, Batı Avrupa müziği ve müzik teorisi üzerine temellenmiştir” (43). Büyük ölçüde oral yolla yüzyıllar boyunca varlığını, gelişimini ve aktarımını sürdüren bu müzik türü; ortaçağdan beri süregelen kromatik dizilere ilaveten Tillyard’a (1923, Bardakçı 1993’ten) göre; “Hrisantos’un geliştirdiği ve sesin 1/4, 3/4, 1/3 ve 2/3’ünün gösterilmesini sağlayacak yeni ses değiştirici işaretlerin de eklenmesiyle” oryantal karakterini tam olarak yansıtmaya başlamıştır (17). Bu sistem zamanla Rum-Ortodoks kiliselerindeki hanendeler arasında yaygınlaşmış ve Hrisantos sonrasında yapılan yayınların hemen tamamında bu sistem kullanılmıştır. Hrisantos sonrası genellikle bu notasyonla yazılan kaynaklar Osmanlı İmparatorluğu tebaası olan Rumların yanı sıra “Fenerliler”<sup>6</sup> ve “Karamanlılar”<sup>7</sup> olarak bilinen Anadolu’daki Ortodoks inancına sahip Türkler ve Rumlar tarafından sıkça kullanılmış ve bu alana ilişkin Yunanca ve Karamanlıca geniş bir arşiv oluşmuştur.<sup>8</sup>

**Resim 1. Dede Efendinin Mâhur Makamında Haffif Usulünde Bestesi (Απανθισμα, Μεδζμυαί Μακαμάου -1856) ve Evcâra Makamı ve Düyek Usulüyle Yazılmış Bir Bizans İlahisine Ait Notalar (Λεσβια Σαπφω -1870)**

On dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru bu yazılı kaynakların sayısı gittikçe artmış, bu notalama sistemi; Resim 1’de de görüldüğü üzere sadece Bizans dinî müziğine ait eserleri notalamakta kullanılmamış, aynı zamanda GTM eserleri de bu sistemle kayıt altına alınarak, günümüzde yazılı kaynakların birçoğunda bulunmayan 19. yüzyıla ait birçok müzik eseri kaybolmaktan kurtulmuştur.

Bu yüzyılda GTM’nin kendi içerisinde değişim sürecine girmiş olmasına rağmen, hem teorik hem de pratik açıdan Bizans müziğine kaynaklık etmesi de bir hayli dikkat çekicidir. Bu yüzyıla ait Bizans müziği teorisi ile ilgili yayınlan eserlerde, geçmiş yüzyıllara nazaran GTM’ye ait unsurlar daha da fazla görülmeye başlamıştır. Bu bağlamda; 19. yüzyıl Bizans müziği yayınlarının genellikle ilk başlangıcında verilen teorik kısmın oluşturulmasında, GTM öğelerinden faydalanılması<sup>9</sup> ve kuramsal sistemin GTM teorisine dayandırılması sıkça rastlanan bir durumdur. Resim 2’de verilen Ermineia “Ερμηνεια (1843)” adlı eserin dışında bu durumun en güzel örneği; Mousikon Apant-hisma (1856) “Απανθισμα, Μεδμουαι Μακαματ” adlı yazılı kaynaklardı ki Behar’a (1994: 46) göre; “Mousikon Apant-hisma’nın “Edvarvari birinci bölümü Haşim Bey’in antolojisinin<sup>10</sup> bir kopyasıdır”.



**Resim 2. Bizans Müziğine Ait Ermineia “Ερμηνεια” (1843) Adlı Eserdeki Tanbur Şeması ve GTM Perdelerinin Gösterimi**

Bu eserler dışında, GTM kuramının da yer aldığı bazı eserler Rumca yayınlanmaya başlamıştır. Bu eserlerden birisi, Osmanlı Devleti izniyle Kiltzanidis tarafından yayınlanan “Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωρητικη Τε Και Πρακτικη

(1881)” adlı kitaptır. Eser içerisinde GTM teorisi anlatılmakla birlikte usuller, makamlar verilmiş ve bu makamlara ilişkin seyir örnekleri Bizans notasıyla yazılarak okuyucuya sunulmuştur.

Τὸ Κιουρδί παράγεται ἀπὸ τοῦ Διουγκιάχ καὶ ἀρχεται ἀπὸ τοῦ Νεβά· καταβαίνει μέχρι τοῦ Ῥάστ, ἀνιὸν δὲ περδὲ περδὲ μέχρι τοῦ Χουσεινί, ἐπιστρέφει μέχρι τοῦ Διουγκιάχ· κατόπιν πατῶν Τζαργκιᾶχ καὶ Νὺμ Σεμπά, καταβαίνει μετὰ τοῦ Νὺμ Κιουρδί, καὶ καταλήγει πάλιν εἰς τὸ Διουγκιάχ.

π  
 9  
 τε ε ε ε ρε ε λε λε λα λε ε λα τε ρε ε λε  
 λε ε λα α α λε ε ε λα χ 9 τε ε ρε ε  
 λε ε ε λε ε λε λε λα π 9 λα λε ε ε λε ε  
 λε ε λε ε ε λα α α 9 τε ρε ε λε ε λα 9  
 λε ε ε λα λε ε ε ε λα α π 9

**Resim 2.** Kiltzanidis'e Ait “Μεθοδικη διδασκαλια θεωρητικη τε και πρακτικη” (1881)  
 Adlı Eserde Kürdî Makamının Anlatıldığı Bölüm

Bizans müziğinde kuramsal yapıyı ifade etme tarzının yanı sıra müziğe ait iç dinamikler (ses bölünmeleri, kullanılan ses dizisi, ritimsel yapı) anlamında da etkileşim bu yüzyılda fazlaşmış ve iki müziği birbirinden ayıran sınırlar gittikçe silikleşmeye başlamıştır. Yazılı kaynaklarında; bu müzikte kullanılan ihoslar<sup>11</sup> GTM karşılıkları ile birlikte verilmiş ve Bizans müziğinde genellikle kullanılmamasına rağmen, yayınlanan eserlerde GTM usullerine ait açıklamalara ayrı bir bölüm ayrılmıştır. Wellesz'e (1998: 6) göre de; “Bizans müziğinde



bilinmeyen, Neo-Grek müziğindeki ölçülü ritimler Türklerin bir etkisidir". Bu etkileşimi örneklemek adına yukarıda verilen eserlerin dışında, ciddi bir arşiv haline gelen yayınlanmış eserler listesi aşağıda tablo olarak verilmiştir.

**Tablo 1:** *Karamanlı Notalı Yayınlar ve Güfte Mecmualarının Listesi (Behar:1994)*

Sıra	İsim	Tarih	Yayın Yeri	Notalı eser	Sayfa	Türkçe sayfa	Türkçe Eser Adedi
1	Evterpi	1830	İstanbul (Galata)	Var	259	224	89
2	Erminea	1843	İstanbul (Fener)	Var	85	-	-
3	Pandora-II	1846	İstanbul	Var	243	170	95
4	Kalliopi	1847	Atina	Yok	160	12	12
5	Epanthus	1847	İstanbul	Yok	96	15	-
6	Armonia	1848	İstanbul	Var	172	29	14
7	Kithara	1848	İstanbul	Yok	32	12	14
8	İorea Melpomeni	1849	İstanbul	Yok	67	7	8
9	Nea Erotika Asmata	1850	İzmir	Yok	-	-	-
10	İ İho Tis Konstantinupoleus	1853	İstanbul	Yok	32	5	7
11	İ Terpiscori	1853	Atina	Yok	192	4	-
12	O Bulgaro-Fanariotis	1853	İstanbul	Yok	32	4	5
13	Musikon Apanthisma	1856 (1872)	İstanbul	Var	307	301	171
14	Kallifonos Seirin	1859 (1888)	İstanbul	Var	255	167	-
15	Ta Apolelesmata Tu sirmu	1860	İstanbul	Yok	32	3	4
16	O Maniodis eros	1862	Atina	Yok	32	-	-
17	İ Lesbia safo	1870	Atina	Var	352	52	25
18	O Skandolidis Eros	1882	Patras	Yok	32	3	-
19	Anatol Türküleri	1896	İstanbul	Yok	-	-	-
20	Asias Lira	1908	Atina	Var	60	58	17
21	Aşık Garip	1914	İstanbul	Yok	48	1	1

Tanzimat döneminde, imparatorluk yapısı içerisinde yaşanan sosyal ve kültürel değişimler çok uluslu bir yapıya sahip olması nedeniyle bu imparatorluk

tebaası olan gayrimüslim cemaatleri de fazlasıyla etkilemiştir. İncalcık’a (1992: 3) göre; “1839 Hattı Hümayîunu ile resmen açılan Tanzimat devrinin, devleti tensik etme teşebbüsünde esas gaye ve meşguliyeti, hep hukuk müsavatu prensibi ile *Hıristiyan tebaayı devlete bağlamak, imparatorluk vahdetini koruyup sağlamlaştırmak* olmuştur”. Bu düşünceden yola çıkılarak, özellikle 1839 Gülhane Hatt-ı Hümayunu ve 1856 Islahat Fermanının ağırlık noktası olan “Müslim ve gayrimüslim tebaa arasında eşitliği sağlama” çalışmaları, bu cemaatlerin sosyo-kültürel yapıları üzerinde birçok değişikliği de beraberinde getirmiştir.<sup>12</sup> Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethetmesinin ardından patriğin seçilmesiyle ilgili izlediği politikayla<sup>13</sup> meşruiyetini sağlayan ve yaklaşık 4 yüzyıl devamlılığını sürdüren Ortodoksluk, Tanzimat fermanının okunmasının hemen ardından Bulgarların ulusal kilise istekleri sonucu parçalanma tehlikesiyle yüz yüze kalmış ve Ortaylı’ya (2014: 132) göre; “Fener patrikhanesi, Osmanlı Avrupası’nda yaşayan halkın büyük çoğunluğu üzerindeki ruhani, mali, hukuki egemenliğin sonuna geldiğini görmüş ve yanılmamıştı”. Adı geçen olaylar, gayrimüslim tebaaya laik eğitim ve modern bir hayat tarzı sağlamış, çok geçmeden özellikle Rum-Ortodoks cemaati bu değişimin etkilerini toplumsal hayatında sergilemeye başlamıştır. Osmanlı toplum yapısındaki değişimlere paralel olarak ortaya çıkan cemaat içerisindeki bu yeni tüketim alışkanlıkları, cemaatin kendi mensupları tarafından 1850’lerden sonra yapılan yayınlarla eleştirilerek “bu alışkanlıkların geleneksel Rum-Ortodoks kimliğine zarar verdiği” konusuna dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Toplumsal yapı ve alışkanlıklardaki bu değişimlerin yanı sıra Ortodoks kilisesi içerisindeki bozulmalar da yine Tanzimat dönemi Rum-Ortodoks elitleri arasındaki başka bir tartışma konusudur. Bu dönem içerisinde “Rum-Ortodoksların kiliseye karşı olan ilgisizliği, kiliseye ait gelenekler konusunda cemaat üyeleri arasındaki bozulma, kiliseye ait dinî musiki ve bu musiki ile bağlantılı alışkanlıklardaki batılılaşma ve gelenekten sapma”, kiliseyi dönem içerisinde fazlasıyla meşgul etmiş ve cemaate mensup birçok elit tarafından bu konuda yayınlar yapılmıştır.<sup>14</sup>

Osmanlı İmparatorluğu’nun Tanzimat çağında yaşamış olduğu toplumsal ve kültürel değişime paralel olarak, bu müzik türü de kendi içerisinde patrikhanenin ve eğitimli kesimin pek de tasvip etmediği bir takım değişimler yaşamaya başlamıştır.<sup>15</sup> Kilise içerisindeki “batılılaşma” etkisiyle, asıl karakteristik yapısında olmamasına rağmen Tillyard’a (1923:271) göre; “Bazı besteciler geleneksel melodileri dört partili olarak bir koro için armonizeye kalkışmışlardır”. Bu süreçte özellikle kiliseye ait olan dinî musikideki bozulmalar ve Tanzimat

çağının getirdiği ani batılılaşma, patrikhaneyi harekete geçirmiştir. Brandl'a (1989, Behar 1994'den) göre; "Patriğin ve "Fenerli" lerin hiçbir zaman büyük bir sempatiyle bakmadıkları yeni Yunan devletindeki ani ve yoğun kültürel "batılılaşma" ya tepki olarak Hrisantos'un<sup>16</sup> ortaya koyduğu yeni notasyon sistemiyle birlikte, Behar'a (1994:44) göre;

Fener (İstanbul)'deki Rum Ortodoks Patriği ve Kilise hiyerarşisi, bu notalama sisteminin Rumca ya da Türkçe olsun, din dışı müziğin basım ve yayımında kullanılmasını cesaretlendirmiş ve teşvik etmiştir. Patrikhane, Karamanlıca<sup>17</sup> müzik yapıtlarının hatta Osmanlı/Türk geleneksel müziğinin öğretimini teşvik eden Ermineia "Ερμηνεία" (1843)'da görüldüğü gibi pedagojik yapıtların da bu yeni notalama sisteminin kullanılarak yayımlanmasına ve bu amaçla patrikhane matbaasının kullanılmasına izin vermiştir.

== 339 ==

Οἱ κλάδοι τῶν Τρόπων οἱ λεγόμενοι «Μακάρι Δαλλάρη» ἡ αἱ ὀνομασίαι τῶν διαφόρων Ἀραβικο-Περσικο-Τουρκικῶν μελῶν: Μπεστῆδων, Σαρκίων, καὶ Μακαμίων κτλ. καὶ μετὰ τινὰ ἐκ τῶν ἡμετέρων Τρόπων κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον ἀντιστοιχεῖ ἕκαστον ἐξ αὐτῶν. (α)

1 Μακάμ. Χουσεϊνί, ἀντιστοιχοῦναις  
τὸν καθ' ἡμᾶς . . .

Α'. μὲν Τρόπον ἢ ἰά. τοῦτ' ἔστι ἅ. τετράφωνον ἐνούμενον δὲ καὶ μετὰ τοῦ ἕκτου (πλ. β.) τρόπου.

2. » Μουχατζέρ Γιουρ'οῦ » »

Α'. ἔχοντα τὸν Βου καὶ τὸν Ζω ὕφεσιν, καὶ ἐνούμενον καὶ μετὰ τοῦ β'. τρόπου (β).

3. » Ἀραμπάν Μπεγια'οῦ » »

Α'. ἔχοντα τὸν Ζω ὕφεσιν, καὶ ἐνούμενον ἐνίοτε μὲν μετὰ τοῦ ς'. τρόπου, ἄλλοτε δὲ μετὰ τοῦ β'.

**Resim 4. Lesbia Sapho'da (1870) "Λεσβία Σαπφώ" Türk Makamlarının Anlatıldığı Bölüm Başlangıcı**

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise; tıpkı GTM'de olduğu gibi Bizans müziği de gelenek ve yenilik arasındaki ikilemi yaşamaya başlayacaktır. Conomos'a (2015) göre; "Athos dağı, 1917 den sonra Rusya keşişlerinin büyük akınına ve batı eğitilmiş müzisyenler tarafından öğretilen moda İtalyan stiline direnç gösteremeyecektir. Fakat 1920 ve 1930'lardan sonra Athos Dağı üzerinde Rusya nüfusu bir çöküşe başladığında, bu artış Yunanistan'a akan Anadolu muhacirlerinin yeni saunduyla kısa sürede dengelenecektir". Fakat

Barret (2010) asli olarak; oryantalist anlatım ve otantiklik hakkındaki ilginin zayıflayışının temellerinin, Bizans müziğiyle bağlantılı batı müzikoloji çalışmalarını koordine etmek ve batı notası içerisinde ortaçağ Bizans ilahisi elyazmalarının transkripsiyonunu yapmak için kurulan Monumenta Musicae Byzantinae'nde (MMB) aranması gerektiğini vurgulamakta ve 1931 yılında kurulan bu kuruma bağlı olarak çalışan Batılı müzikologların, Batı modelinin üstünlüğü varsayımını kabul ederek Bizans ilahilerine ait yazmaların değerlendirildiğini belirtmektedir. Yine bu yüzyılda; Yunan müzikolog Simon Karas (1905–1999) tarafından bu müzik hakkındaki el yazması eserler bir araya toplanmakla kalmamış, bu yazarın bu geleneğe ait eserlerin değerlendirilmesi için kendi kurduğu sistem sayesinde MMB'nin çalışmaları kapsamlı bir şekilde yürütülmüştür (184-186). Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflaması ve çöküşüyle birlikte eski müzik geleneğini devam ettirememesi, Yunan şehirlerinin klavyeli çalgılarla ve polifonik yeni yapıyla tanışması sonucu oral gelenekten ve eski tek sesli yapısından kısmen uzaklaşan bu müzik türünde Moody'e (2007) göre; bu tür "yeni deneyimler asla tamamen bitmemiş olsa da sonraki zamanlarda aralıklı olarak devam etmiş, Ioannis Sakellarides (1853-1938) ve Themistokles Polykratis (1863-1926) gibi fenomen isimlerin etkisi altında birçok Yunan şehirde polifonik korolar açılmaya devam etmiştir" (68-69). İlerleyen süreçte ise, Nicolae Lungu (1900-1993) gibi Bizans müziğindeki etkili bir figürün yayınladığı eserde kendi armoni sistemini kurduğunu ve 19. yüzyıl kuramsal eserlerinde mikrotonal olarak verilen Bizans müziği dizilerinin batı notasyonuyla ifade edilmesinde, çoğunlukla tampere sisteme uygun seslerle verildiğini de görmek mümkündür.<sup>18</sup> Yirminci yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise; Ortodoks eğitilmiş genç din adamlarının çabalarıyla birlikte, Bizans ilahilerini geleneksel yapılarına uygun şekilde icra edilme çalışmaları tekrar görülmeye başlanmıştır. Günümüzde yapılan araştırmalar ise yoğun Ortodoks nüfusun yaşadığı İstanbul'da hâlen daha bu müziğin geleneksel haliyle icra edildiğini ortaya koymaktadır.<sup>19</sup>

Ülkemizde Bizans müziği ile ilgili yapılan araştırmalarda, genellikle bu müziğe ait yazılı kaynakları içerik analizine tabi tutulmuş veya Bizans müziği ile ilgili tarihsel süreç ele alınmıştır. Bardakçı'nın (1993) Bizans müziğinin tarihsel serüveni ve genel yapısı ile ilgili yayınladığı eserin yanı sıra, Behar (1994), Pappas (1997-2007) ve Balta'nın (1998) yaptığı çalışmalar, Bizans müziğinin genel yapısını anlatan ve GTM ile olan ilişkilerine dikkat çeken ilk araştırmalar arasında sayılabilir. Ayrıca Popescu-Judetzu ve Sırlı'nın (2000) yaptığı

araştırma ise 18. yüzyıla ait iki Bizans müziği yazılı kaynağında GTM'ye ait unsurlar üzerinedir. Aynı şekilde; Yeprem (2010); İstanbul'da yaşayan müslüman ve gayrimüslim cemaatlerdeki mabet musikisi üzerine yaptığı araştırmada, diğer cemaatlerin yanı sıra Rum-Ortodoks cemaatine ait musiki ile birlikte GTM'yi de ele alarak bu iki müzik türü arasındaki ortak makamlar, ortak usuller, ortak formların yanı sıra notasyon sistemleri ve daha birçok ortak noktadaki benzerlikleri ortaya koymuştur. Erol (2014) ise hazırladığı eserde; Tanzimat çağında Rum-Ortodoks cemaatine ait kültürel ve müzikal yaşamı incelemiş ve Tanzimat çağında Rum-Ortodoks cemaatine ait musiki kültüründeki değişimleri ele almıştır.

Bu araştırmada ise 19. yüzyıla ait Bizans müziği yazılı kaynakları inceleme altına alınmış, bu müziğe ait kuramsal yapıyı oluşturan öğeler (öğretim ve intikal, ses sistemi, diziler, aralık yapısı ve ses değiştirici işaretler vb.), 19. yüzyıl GTM kuramıyla karşılaştırılarak inceleme altına alınmıştır. Ancak, araştırma sürecinde elde edilen bazı bulguların yorumlanmasında; daha anlaşılır olması açısından kısmen 20. yüzyıl GTM kuramıyla da bağlantılar kurulma ihtiyacı hissedilmiştir. Araştırmada sıkça kullanılan GTM Kuramı" ifadesiyle ise araştırma içerisinde de ana hatları verilmiş olan 13. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ile başlayıp, değişimler geçirerek günümüze kadar gelen "Türk Sanat Müziği kuramı" vurgulanmaya çalışılmıştır. Araştırma sürecinde mümkün olduğunca her iki müzik türüne ait 19. yüzyıl yazılı kaynakları kullanılmış, ayrıca bu kaynaklar üzerine Türk ve yabancı bilim adamları tarafından yayınlanmış diğer ikincil kaynaklardan da yardım alınmıştır.

## 2. BULGULAR VE YORUM

Bahsi geçen her iki müzik türüne ait kuramsal yapının karşılaştırılmasından önce üzerinde durulması gereken ilk husus; bu müzik türlerinin öğretim ve aktarım yöntemleri ve bu yöntemlerin doğurduğu sonuçlar arasındaki benzerliktir. GTM eğitimi ve tarihi hakkında yapılan birçok araştırmada da belirtildiği üzere; GTM'de özellikle Cumhuriyet dönemine kadar öğretim ve aktarım metodu olarak çoğunlukla meşk sistemi kullanılmıştır.<sup>20</sup> GTM'ye ait repertuarın büyük bir kısmı, bu sistem aracılığıyla nesilden nesile aktarılmış ve bu yolla repertuarın kalıcılığı sağlanmıştır. Tarihsel süreçte geliştirilen değişik notasyon sistemleri, eserlerin iskeletini kayıt altına almakta kullanılmış, eserin kısmi yorum serbestliği ise icracıya bırakılmıştır. Bu serbestlik ise GTM'de üslup ve tavır denen olgunun ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Bizans

ilahi geleneğinde kullanılan öğretim ve aktarım sistemi incelendiğinde ise bu müzik türündeki eser repertuarının aktarımında, tıpkı GTM’de olduğu gibi büyük ölçüde oral gelenekten yani meşk sisteminden faydalandığı görülmektedir. Bizans ilahi geleneğine ait tarihsel süreç içerisinde de her ne kadar çeşitli notasyon sistemleri<sup>21</sup> kullanılmışsa da, tıpkı GTM’de olduğu gibi bu notasyon sistemleriyle yazılan eserlere ait notalar, icracıya sadece melodik iskeleti vermekte kullanılmıştır. Eserin yorumlanma serbestliği ve ileride de üzerinde durulacağı üzere eser içerisindeki ses aralıklarının pratik olarak nasıl icra edileceği konuları ise genellikle meşk benzeri yöntemlerle oral yolla aktarılmıştır. Skuolios’a (2012: 15) göre ise;

Geçmişten günümüze kadar olan Bizans ilahi icrası içerisine karışmış olan fenomenin bolluğu ile ilgili, çok sayıda müzikolojik yazın ve teorize edilmiş, uzun geleneğe rağmen ve isimli bestecilerin eserlerinin çok büyük bir kısmının transkripsiyon yapılmış olmasına karşın, bu gelenek oral karakterini çok büyük bir ölçüde kaybetmemiştir. Onun bu oral karakteri kendi kişisel beğenileri içerisinde bir kompozisyonu yorumlamak, melodik etkiyi ve süreyi, eserin aralık ve modal yapısının fizyonomisini değiştirmek için bile gerçek icracılara serbest alan bolluğuna daha fazla izin vermiştir.

GTM ve Bizans Müziğine ait kuramsal yapıların karşılaştırılmasında öncelikli olarak dikkati çeken durum, her iki müzik türünün de üzerinde çalışılan dönem itibarıyla Klasik Batı müziğinde kullanılan tampere ses dizilerinden farklı olarak kendilerine has mikrotonal aralıkları içeren ses dizilerini kullandığıdır. “Temel olarak Bizans müziğinde bir tam sekizli teoristler tarafından 72 parçaya ayrılmıştır”<sup>22</sup> (Savas 1965: 40, Zannos 1990, Melling 2000 Part I: 6, Skuolios 2012: 19). Bizans ilahi geleneğinde bu bölünmeden ortaya çıkan her bir adım, bazı kaynaklarda “moria” terimi ile adlandırılırken, bazı kaynaklarda bu adımlar için “steplets”, “tmimata” veya “dodekatemoria” ifadesi de kullanılmaktadır. Bu döneme ait GTM kuramında ise aynı çoklu ses bölünmesinin, yani tampere ses dizilerinden farklı olan ve 17’li perde sistemi olarak bilinen Sistemci okul ekolünün etkin olduğu görülmektedir. On dokuzuncu yüzyıl itibarıyla kuram çalışması yapan GTM kuramcılarında ses sistemi açısından bazı farklılıklara rastlansa da genellikle 17’li perde sisteminin yaygın olduğu bilinmektedir. Beşliler zinciri esas alınarak oluşturulan bu sisteme ait tablo aşağıda verilmiştir.

**Tablo 2:** *Onyediyedi Perdeli Safiyuddin Dizisinde Beşliler ve Aralıklar (Can: 2001)*

Sıra	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
<b>Beşli sırası</b>	12	7	2	14	9	4	16	11	6	1	13	8	3	15	10	5	Beşli	Oktrav
<b>Sent değeri</b>	0,00	90,22	180,45	203,91	294,13	384,36	407,82	498,04	588,27	678,49	701,96	792,18	882,40	905,87	996,09	1086,31	1176,54	1200,00
<b>Perde adı</b>	Yegâh	Pest Nim Hisar	Pest Hisâr	Hüseynî Aşîran	Acem Aşîran	Irak	Geveşt	Rast	Nim Zengüle	Dik Zengüle	Dügâh	Kürdi	Segâh	Büselik	Çargâh	Nim Hicâz	Dik Hicâz	Nevâ

Bir tam sesin iki eşit parçaya bölünmesinden farklı olan ve bir tam ses arasında farklı mikrotonal aralıkların bulunduğu bu bölünme şeklinin her iki müzik türünde de kullanılması dikkate değer bir husustur. Skoulios’e (2012: 19) göre; “İran, Arap, Türk ve Hintlere ait ses sistemleri içerisinde sıklıkla görülen” bu bölünmenin Bizans müziğinde de görülmesi bu müziğin karakterinin daha çok Ortadoğu ve Akdeniz bölgesi müziklerinden (oryantal karakterli) etkilendiğini gösteren dikkat çekici bir etkileşim örneğidir.<sup>23</sup> Farklı müzik kültürlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin incelemekte esas alınan ana noktalardan birisi, bu kültürlerin kullandıkları ses sistemleri ve bu ses sistemlerinin oluşturulduğu aralık yapısıdır. Bizans müziği ise ses sistemi açısından Klasik batı müziğinden farklı ve daha çok oryantal müziklerde ve GTM’de karşılığı olan özel aralık yapısı içeren bir ses sistemine sahiptir.











Tablo 2’de de görüleceği üzere GTM 17’li perde sisteminde, Irak ve Rast perdesi haricindeki tüm tam sesler üç bölgeye ayrılmış ve iki farklı ses elde edilmiştir. Aralık yapısı açısından Bardakçı’ya (1993: 21) göre; “Bizans ses sisteminde, 9 komalık tanini aralığı 12, 8 komalık büyük mücennep 10, 5 komalık küçük mücennep 8, 4 komalık bakiye 6 birim olmakta, bakiye ve koma arasındaki aralıklar için de 4, 3 gibi değerler almaktadır. Artık ikililerin değeri de 14, 20 arasında değişmektedir”. On dokuzuncu yüzyıl GTM kuramı açısından olaya ele alındığında tanini, mücennep ve bakiye aralığının bu kuram içerisinde kullanılması ve bunların Bizans müziğinde kullanılan ses

aralıkları açısından da karşılıklarının olması dikkat çekicidir. Özellikle Bizans müziği kuramsal yapısının anlatıldığı birçok çalışmada, bu müzikte kullanılan aralık yapıları genellikle GTM'deki karşılıkları ile beraber verilmektedir.<sup>24</sup>

Bizans müziğinde kullanılan seslerin mikrotonal olmalarının yanı sıra bu dizilerde kullanılan seslerin pesleştirilmesi ve tizleştirilmesi konusu, GTM'yle benzerlik gösteren diğer bir teorik konu olarak göze çarpmaktadır. Bizans müziğinin oryantal bir karakter taşıması ve mikrotonal aralıklardan oluşan ses dizilerini kullanması nedeniyle, bu müzik türünde Klasik batı müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretlerden daha fazlasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçtan dolayı Bizans müziği kuramının oluşum süreci içerisinde, bu sesleri ifade etmeyi sağlayan bir takım ek işaretler geliştirilmiştir. Savaş'a (1965: 40) göre;

Bunların tizleştirilenleri diyez (diesis), pesleştirilenleri bemol (hypesis) diye adlandırılır. İlahiye büyük bir incelik ekleyen bu işaretler simple, monograms, digrams ve trigrams olarak bölünür. Single diyez sesi iki moria (tmimata), monogram dört moria, digrams altı moria ve trigrams ise sekiz moria tizleştirir.

Ayrıca Skoulios'in (2012) yayınladığı eserde, bu ses değiştirici işaretlere 10 tmimatalık bemol ve diyez işaretlerini de eklenmiştir.

Diyez işaretleri					
Pesleştirme veya Tizleştirme derecesi(Tmimata,Moria)	2	4	6	8	10
Bemol işaretleri					

**Şekil 1. Bizans Müziğinde Kullanılan Ses Değiştirici İşaretler**

Şekil 1'de de görüleceği üzere Bizans müziğinde bir tam ses arası 12 tmimataya bölünürken bu bölünmenin sonucu olarak 5 farklı ses aktif kullanıma alınmaktadır. Bu durum Klasik batı müziğinde; bir tam sesin ikiye bölünüp bu iki ses arasında bulunan tek sesin aktif kullanımında olması şeklindedir. GTM'de, 19. yüzyılda bugün kullandığımız grafik batı notasının yaygın olmaması ve dönemin yaygın notasyon sistemi olan hamparsum notasyonu notaya alındığı düşünüldüğünde, Bizans müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretlerin birebir karşılıklarını vermek mümkün olmamaktadır. Yaygın kullanıma sahip olan Hamparsum notasındaki ses değiştirici işaret olan (-)



işareti ise, Karamahmutoğluna (1999) göre; sadece üzerine geldiği notanın tizleştiğini gösterir, bu tizleşmenin diatonik mi yoksa kromatik mi olduğunu belirtmez. Bunun yanında kaç komalık bir diyez ya da bemol olduğu da ancak makam içinde kullanılış biçimi ve eser içindeki yerine göre anlaşılır (10). Ses değiştirici işaret sayısı bağlamında düşünüldüğünde ise; sesi bir tam ses pesleştirilen çift bemol, bir tam ses tizleştirilen çift diyez ve natürel işareti hesaba katılmaksızın, Bizans müziğinde 10 farklı ses değiştirici işaret, Klasik batı müziğinde ise 2 ses değiştirici işaretin kullanıldığı görülmektedir. GTM’de ise her ne kadar dönem itibariyle kullanılan Hamparsum notasında, bir tam sesin bölünmesinden ortaya çıkan yeni sesler ayrı ayrı işaretlerle ifade edilemese de, tek bir işaretin makamsal yapı göz önünde tutularak birden çok sese işaret edebildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca; GTM kuramının 19. yüzyıl sonu itibariyle kuramsal anlamda geçirdiği değişim sonrasında, 19. yüzyıl kuramında yazılı ifade edilmeyen fakat pratik olarak kullanılan birçok sesin artık ifade edilebilir hale geldiği ve Bizans müziğinde kullanılan aralıkların karşılığı olan birçok işaretin de bu müzik türünde kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Bizans müziğinde kullanılan 4 ve 3 tmimata gibi aralıkların, kuramsal olarak her ne kadar GTM’de karşılığı bulunmasa da bu aralıkların GTM aktif icralarında sıkça kullanılan aralıklar olduğu ve bu aralıkların icra esnasında nasıl kullanılmalı gerektiği ilgili makam anlatımları içerisinde verilmektedir. Dolayısıyla kuramsal olarak tam anlamıyla ifade edilemese de her iki müzik türü arasındaki bir tam ses bölünmesine ilişkin işaretleme dilinin birbiriyle paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür.

GTM ve Bizans ilahi geleneği arasındaki önemli benzerliklerden birisi, Bizans ilahilerinin icra edildiği makamsal ses dizileri yani ihoslar (Echoi) ve Türk müziğindeki makamsal ses dizilerinin oluşumlarındaki benzerliktir. Bizans müziğinde kullanılan diziler “penthacord” ve “tetracord” olarak adlandırılan dördü ve beşli ses dizilerinin ardışık olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Bu küçük dizilerin birleşim yerindeki “Despozontes” adı verilen perde genellikle dominant yani GTM karşılığı olarak güçlü perde olarak işlev görür. GTM’de ise eser repertuarı dikkate alındığında, her makamın dizi içerisindeki karar sesi dışında herhangi bir sesin güçlendirildiği ve önemle vurgulandığı görülmektedir. Önemlendirilen bu ses 20. yüzyıl GTM kuramında güçlü sesi olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla makamsal ses dizileri genellikle bağlantı perdesi olan güçlü perdesinin altında ve üstünde iki ayrı bölgeye ayrılmıştır. Bizans müziğinde kullanılan ses dizileri incelendiğinde de her ses dizisinin

iki ayrı bölgesi olduğu ve bu bölgelerin aslında GTM makamsal ses dizilerine benzer şekilde bir dörtlü dizi ve bir beşli dizi olduğu görülmektedir. Bu diziler bazı kaynaklarda tampere sistemde yer alan tam ses yarım sesler kullanılarak oluşturulurken,<sup>25</sup> başka birçok kaynaktan<sup>26</sup>, kendilerine özel mikrotonal aralıklar verilerek ortaya konulmaktadır. Her iki müzik türünde de ses dizilerinin kabaca iki bölgeye ayrılması benzer bir durum olarak dikkate değerdir. Buna paralel olarak, yapılan bazı araştırmalar sonucunda Bizans ilahi geleneğinde kullanılan dörtlü ve beşli ses dizilerinin GTM'deki karşılıkları olduğunu göstermektedir. Bizans müziğinde kullanılan bazı pentakord ve tetrakordların GTM'deki yaklaşık olarak dizi karşılıkları aşağıda örnek olarak verilmiştir.

Rast Dörtlüsü	Uşşak Dörtlüsü	Hicaz Dörtlüsü
Bizans Tmimata'sı Cinsinden Karşılıkları		
Ni _____ 12 _____ 10 _____ 8	Pa _____ 10 _____ 8 _____ 12	Ni _____ 8 _____ 14 _____ 8
Diatonik Tetrakord	Diatonik Tetr. 2. Tertib	Kromatik Tetrakord


**Şekil 2. Bizans Müziğindeki Yumuşak Diatonik Tetrakord, 2. Tertibi ve Kromatik Tetrakord İle Geleneksel Türk Müziğindeki Dörtlü Dizi Karşılıkları<sup>27</sup>**

Şekil 2'den de anlaşılacağı üzere Bizans müziğinde dizi oluşturmakta kullanılan birçok pentakord ve tetrakordlar, her ne kadar Tmimata cinsinden ifade edilse de aralık yapısı açısından GTM'de makamsal ses dizilerinde de görülen dörtlü ve beşlilerle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Gerek GTM'de gerekse Bizans ilahi geleneğinde ses dizilerinin içerisinde görülen bu dörtlü ve beşli ses dizilerinin mikrotonal aralıklar açısından büyük ölçüde birbiriyle benzeşmesinden dolayı, ortaya çıkan ses dizileri de birbirine paralellik göstermektedir. Tillyard (1916/1917: 148) Zannos (1990: 50-1), Bardakçı (1993: 22) ve Skoulios (2012: 25-27) gibi yazarlar da yayınlamış oldukları eserlerde, bu iki müzik türünün etkileşiminin en büyük göstergelerinden biri olan ses dizileri konusuna değinerek, Bizans ilahi geleneğinde mikrotonal aralıkların kullanılmasıyla oluşan temel sekiz ses dizisini ve bu dizilerin GTM'ye ait makamsal ses dizisi karşılıklarını isimleriyle birlikte vermişlerdir. Sadece günümüzde yapılan araştırmalar değil, eski tarihli yazılı kaynaklarda da bu konuya değinilmiş ve her iki müzik türünde kullanılan ses dizilerinin birbir-

leriyle olan karşılıkları bazı yazılı kaynaklar içerisinde yer almıştır. Zannos'a (1990: 47) göre;

Modern Bizans müziği reformcusu olan Hrisantos; "Mevcut kilise dizilerini eski Grek dizileriyle bağlarken her zaman birkaç faktörü açıklamaları içerisine almıştır: ilki duyulabilir karakteristikleri, ikincisi Türk makamlarıyla olan karşılıkları üçüncüsü ise bunun kilise müziği elyazmaları içerisindeki parça parça dağınık kanıtlarıdır".

Hrisantos'a ait θεωρητικόν Μεγα Της Μουσικης (1832: 119-120) adlı eser bu konudaki en iyi örnektir. Gerek bu eserin modern Bizans notasyonu döneminin temel eserlerinden biri olması gerekse bu eser içerisinde Bizans müziğinde kullanılan ihosların ve diğer ses dizilerinin GTM'deki makamlarla eşleştirilerek verilmesi, bu iki müzik türü arasındaki kuramsal alışverişi göstermesi açısından önem arz etmektedir.<sup>28</sup> Ayrıca, Lesbia Sapho -Η Λεσβια Σαπφω- (1870) ve Kiltzanidis'e (1881) ait "Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωρητικη Τε Και Πρακτικη" (Grek müziğinin metodolojik öğretimi) adlı eserler, bu kaynaklara örnek olarak verilebilir. Lesbia Sapho -Η Λεσβια Σαπφω- (1870) adlı eserdeki ilgili bölüm aşağıda verilmiştir.



**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ (α)**

περιέχων τὰς τῶν Τρόπων ("Ἦχων) ὀνομασίας Ἑλληνιστί, καθ' ἡμᾶς, καὶ Ὀθωμανιστί.

	1.	2.	3.
	Ἑλληνιστί.	Καθ' ἡμᾶς.	Ἀραβο-Τουρκιστί.
1.	Φρύγιος . . .	Πρῶτος . . .	Σεμπά. (β)
2.	Λύδιος . . .	Δεύτερος . . .	Χουζάμ.
3.	Δῶριος . . .	"Ογδοος (πλ. δ').	Ῥάστ.
4.	Μιξολύδιος . . .	Τέταρτος . . .	Νεβά.
5.	Ἰποδώριος . . .	Πέμπτος (πλ. α').	Χουσεϊνί.
6.	Ἰπολύδιος . . .	Ἑκτος (πλ. β').	Χιτζάζ.
7.	Ἰποφρύγιος . . .	Ἑβδομος (ἑαυτός)	Μπεστεγκιάρ.
8.	Ἰπερμιξολύδιος	Τρίτος . . .	Τσαρκιάλ.

**Resim 5. Lesbia Sapho -Η Λεσβια Σαπφω- (1870) Adlı Eserdeki Türk Makamları ile Eski Yunan ve Bizans Müziği Dizilerinin Karşılaştırıldığı Bölüm**

Daha kolay anlaşılması adına Resim 5'te verilen listenin Latin harflerine çevirisi aşağıda tablo halinde verilmiştir.

**Tablo 3:** *Resim 5'te Verilen Listenin Latin Harflerine Çevirisi*

	<b>Yunan</b>	<b>Bizans</b>	<b>Arap-Türk</b>
1	Phrugios	Protos	Sâbâ
2	Audios	Deuteros	Hüzzam
3	Dorios	Ogdoos	Rast
4	Miksodios	Tetartos	Nevâ
5	Ypodorios	Pemptos	Hüseyinî
6	Ypoludios	Ekhtos	Hicâz
7	Ypophrugios	Ebdomos	Bestenigâr
8	Ypermiksoludios	Tritos	Çargâh

Bizans ilahilerinin bestelenmesinde kullanılan ihosların yapısı teknik olarak inceleme altına alındığında dikkati çeken diğer bir husus, tıpkı GTM'de kullanılan makamlarda olduğu gibi Bizans müziğinde kullanılan ihosların sadece bir ses dizisinden ibaret olmadığı gerçeğidir. GTM'de makamsal yapılar belli alt dinamiklerin ve müzikal davranışların bir araya getirilmesiyle oluşan karmaşık yapılardır. Bu yapılara ait iç dinamikler müzikal karakterin oluşumunda en az kullanılan ses dizileri kadar önem taşımaktadır. Makamsal ses dizileri bir iskelet olarak düşünüldüğünde, diğer dinamiklerin müzikal yapıyı estetik açıdan donatan ve şekillendiren unsurlar olarak görevlendirildiği söylenilebilir.<sup>29</sup> On dokuzuncu yüzyıl itibarıyla, makamı var eden bu dinamikler hakkında net ve detaylı bir kuram çalışması yapılmamışsa da döneme ait kuramsal eserlerde bu alt dinamikler (seyir, güçlü, karar, asma kalış, genişleme ve yeden) makamsal yapı anlatımlarında önemle vurgulanmıştır.<sup>30</sup> Bu açıdan Bizans müziği ele alındığında, aynı durumun bu müzik türünde de işlevsel olduğu görülmektedir. Melling'e (2000: 1-2) göre;

Modların (İhos) her biri kendi karakteristik dizisine sahiptir, bazen özel bir mod içerisinde kullanılan tizleşen dizi aynı modun pesleşen dizisinden bazı yönlerden farklıdır. Her bir modun sahip olduğu dizi, onun temel notası veya tonik, etkin notaları, melodik alanı (theseis), melodik kadansı (katalexeis) ve duyumsal karakteri ile tanımlanır.

Farklı modlar benzer diziler kullanabilir, özel bir melodik alan başka modlarda da oluşabilir.

GTM'de kullanılan makamların, sadece ses dizisi değil, güçlü, seyir, yeden, genişleme asma kalış gibi bazı iç dinamiklerle beraber karakteristik özelliğini yansıttığı düşünüldüğünde, Bizans ihosları ile GTM'de kullanılan makamlar arasındaki benzerlik anlaşılacaktır.

GTM ile Bizans müziğinin diğer bir benzerlik noktası da bu müzik türlerine ait eser notasyonlarının veya ilgili belgelerin (güfte mecmualarında esere ait sayfa) giriş kısmında yer alan künye bölümüdür. GTM eserlerine ait eser notasyonu veya ilgili belgenin baş tarafında bulunan bu künye kısmı makam, usul, besteci ve güftekâra ait bazı bilgileri barındırır ve icracıya kılavuzluk eder. Özellikle 19.yüzyıl kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, GTM eserlerinde bu bölüme makam isimlerinin yazılması, eser içerisinde kullanılan bazı seslerin de frekans değeri açısından şekillenmesini sağlamaktadır. Bu açıdan ele alındığında; GTM eser notasyonlarında veya ilgili belgelerde bulunan bu kısım ile Bizans ilahilerine ait eser notasyonlarının başlarında bulunan "Martyria" denilen kısım birbiriyle kısmen benzerlik göstermektedir. Wellesz'e (1961: 300) göre; "bir işaretler gurubudur" ve bu işaretler gurubu Bizans ilahisinin başlangıcında gösterilerek, ilahi hakkındaki bazı teorik bilgileri icracıya aktarır. Skoulios'e (2012: 17) göre ise;

Martyria denilen kısım "dizi ailesi ve ihosun (Echoi) tipi'nin yanı sıra, genel dizi üzerinde ilahinin başlangıç notası veya vasi'nin<sup>31</sup> pozisyonu hakkında bilgiler içerir. Aslında onların fonksiyonu, Türkçe veya Arapça nota partisinin en başında makamın belirtilmesinin kabaca dengi gibi görülebilir".

GTM'nin kendine has en önemli özelliklerinden birisi sabit ses dizisi içerisinde esnek perde anlayışıdır ki; bu sadece GTM'nin bir özelliği olmayıp birçok müzik türünde rastlanılan bir olgudur. Bu olgu müziğe cazibe kazandıran "sınırlı entonasyon serbestliği" olarak tanımlanabilir. GTM'de kullanılan makam dizileri içerisindeki bazı sesler melodinin inicilik veya çıkıcılık durumuna göre farklı ses frekanslarında icra edilebilir.<sup>32</sup> Her ne kadar 19. yüzyıl kuramsal eserlerinde bu konuya dair pek fazla bilgiye rastlanmasa da 20. yüzyıla kadar sözlü aktarım yoluyla gelen ve bu yüzyılda yapılan kuramsal çalışmalar içerisinde, makamsal yapının anlatımında yer almaya başlayan bu tür icra şeklinin önceki yüzyıllardan geldiği bilinmektedir. Makamsal ve ezgisel yapıya bağlı

olarak ortaya çıkan bu değişim, entonasyon sınırları içinde kalmakla birlikte icraya canlılık ve derinlik kazandıran bir özellik olarak tanımlanmaktadır. Sınırlı entonasyon serbestliği, oryantal karakterli müzik türünde görülmele birlikte Bizans müziğinde de sık karşılaşılan ve GTM’yle benzerlik gösteren bir durumdur. Bizans müziğine ait ses dizilerinin içerisindeki bazı sesler, melodinin iniciliği veya çıkıcılığına göre belli derecede değişkenlik gösterir. Skoulios’e (2012: 22) göre;

Cyrsantos ve Apostolos Konstas, her bir melodik ifadenin pesleşme veya tizleşme yönüne bağlı olarak belli perdelerin entonasyon değişimi tartışmalarına rağmen, 1881 yılı komitesi modern çağda melodik cazibe fenomenini net olarak ilk açıklayandır. Onlara göre, iki kategoriye ayrılan perdeler “dominant” (despozontes) ve “surpassable” (hyperbasimous), ki ilki kalıcı ve ikincisi “attractions” olarak adlandırılan, değiştirmeye konu olandır. Teorik eserler onu asla analiz edemese de, müzikal komitenin üyelerine göre bu bir jenerasyondan diğerine oral olarak geçerek korunan bir müzikal pratik, doğal bir fenomendir.

Sabit ses dizisi içerisinde esnek perde anlayışının Stefanos Domesticos, Panayiotis Kiltzanidis ve Apostolos Konstas gibi Rum-Ortodoks ilahisi teorisyenleri tarafından “Tanbur” sazının esas alınarak açıklamaya çalışması ise bu konudaki etkileşimde dikkate çeken diğer bir husustur.

GTM’nin önemli karakteristik özelliklerinden birisi, bu müzik türünde “geçki” yönteminin sık kullanılmasıdır. GTM’de; makamsal yapının karakteristiğine göre, makamın ana ses dizisi dışında başka makamsal ses dizilerine geçme olayı “geçki” olarak adlandırılır. Geçki yapma geleneği, GTM’de yüzyıllardan beri kullanılmakla birlikte, bu gelenek günümüze kadar gelerek, 20. yüzyıl kuramsal eserleri içerisinde, makamsal yapının oluşmasında aktif rol oynayan bir özellik olarak yer almıştır. Temelde iki farklı geçki türü vardır. Arel’e (1993: 114) göre; “yakın makamlar arasındaki geçkiye “yakın geçki”, uzak makamlar arasındaki geçkiye “uzak geçki” denir”. Bu geçkiler, makamdan makama farklılık arz etmekle beraber makamın ana ses dizisinin etkisine başka etkilerinde eklenmesiyle eseri renklendirmek ve dinleyiciye farklı müzikal tatları fark ettirebilme amaçlı olarak kullanılır. Signell’e (2006: 75) göre; “Belirli bir makamdaki bir eser veya doğaçlama sırasında, diğer bir makamdan bir ses, bir cümle yahut bütün bit parça (pasaj) alındığı zaman geçki meydana gelir”. GTM’de bu geçkiler genel olarak, makamın ana dizisini teşkil eden dörtlü ve beşlilerin dışındaki dörtlü ve beşli ses dizileri kullanılarak yapılır. Bu müzik

türünü diğer birçok müzik türünden farklı kılan bu özelliğe, Bizans müziğinde de rastlamak mümkündür. Bizans ilahi geleneğinde aynı işlem, ihosun ana ses dizisinden farklı “Chroas” adı verilen ve dört-beş sestene oluşan ses dizileriyle yapılmaktadır. Karas (1982a, Skoulios 2012’den) Chroayı; “Dizinin özel bir şekilde bölünmesi olarak tanımlar”. Bardakçı’ya (1993: 22) göre ise; “Şark musikisindeki avâzelerin benzeri olan *Zigos*, *Kliton* ve *Spathi* adındaki üç adet *Kroa* bazen makamlara eklenerek, bunların dizilerini değiştirir”. Belli bir ses dizisine sahip ihos içerisinde, farklı bir ses dizisine geçilmek istendiğinde, *Fthores* adı verilen işaretler kullanılarak ana ihosun sahip olduğu ses dizisinden farklı olan bu dizi parçacıkları ile dizinin belirli sesleri üzerindeki aralık yapısının değiştirilerek bir nevi makamsal geçki olayı gerçekleştirilir. İlahi sonunda ise yine ihosun sahip olduğu ses dizisine geri dönlür. Burada dikkat çekici bir hususta, 1881 de Bizans müziği ile ilgili teorisyenler ve kilise hanendelerinden oluşturulan müzikal komitenin, bu dizi parçacıklarına “chroa” ismini verme sebebinin Karas tarafından farklı şekilde açıklanmasıdır. Karas’a göre (1982b, Skoulios 2012’den); “Chroa isminin bu kullanımı doğru değildir, yalnızca Nişâbur, Müstear ve Hisar makamlarının açıklanması için kullanılır”. Bizans tmimata’sı cinsinden üç chroa’ya ait dizi parçacıkları aşağıda verilmiştir.

<b><i>Kliton</i></b> ( <i>Nişâbur</i> Çeşnisi)	La                      Si                      Do                      Re ----- 14                      12                      4 Tmm.                      Tmm.                      Tmm.
<b><i>Zygos</i></b> ( <i>Müstear</i> Çeşnisi)	Sol                      La                      Si                      Do                      Re ----- 18                      4                      16                      4 Tmm.                      Tmm.                      Tmm.                      Tmm.
<b><i>Spathi</i></b> ( <i>Hisar</i> Çeşnisi)	Do                      Re                      Mi                      Fa                      Sol ----- 20                      4                      4                      14 Tmm.                      Tmm.                      Tmm.                      Tmm.

**Şekil 3: Bizans Müziğinde Kullanılan Chroalar ve Tmimata Olarak Aralık Değerleri**

Şekil 3’te görülen bu dizi parçacıkları Bizans ilahi geleneğinde eser içerisinde geçki yapma amaçlı olarak kullanılan ve Skoulios’e (2012: 29) göre; Nişâbur, Müstear, Hisar çeşnilerinin karşılığı olarak tanımlanmıştır. Bu chroalar GTM’de kullanılan Nişâbur, Müstear ve Hisar çeşnileri ile karşılaştırıldığında

ise; aralık yapısı açısından Kliton'un büyük ölçüde, diğerlerinin ise eşdeğerleriyle kısmen benzeştiği görülmüştür. Bu kullanımın geniş bir şekilde kabul edilmesi ve Bizans müziğinden çok GTM'de kullanılan makamları açıklamaya yönelik oluşturulması ise yine iki müzik türünün birbirleriyle olan kuramsal alış-verişini örnekler niteliktedir.

İki müzik türü arasında yukarıda verilen benzerlik noktalarından yola çıkılarak; özellikle 19. yüzyılda her iki müzik türünde büyük ölçüde kuramsal benzerliklerin oluştuğunu ve bu benzerliklerin döneme ait yazılı literatüre büyük ölçüde yansındığını söylemek mümkündür. Bu benzerliğin öncelikli olarak her iki müzik türünün öğretim ve aktarım şeklinde ortaya çıktığı görülmüştür. Bu bağlamda; Meşk sistemiyle öğretimi ve aktarımı yapılan bu iki müzik türüne ait notasyonların sadece hafızaya yardım edici araç olarak kullanılan birer iskelet görevini üstlendiği anlaşılmıştır. Gerek GTM'de gerekse Bizans ilahi geleneği içerisinde icracıya belli ölçülerde yorum serbestliğinin bırakılması da her iki müzikte meşk sisteminin kullanılmasının ortaya çıkardığı bir karakteristik özellik olarak görülebilir. Bu sınırlı icra serbestliği iki müzik türü arasında ortak olan ve her iki müzik türünü diğer dünya müziklerinden farklı kılan birer özellik olarak göze çarpmaktadır.

Kuramsal benzerlikler açısından ilk göze çarpan hususlar ise her iki müzik türünün kendilerine özel mikrotonal aralıkları kullanması ve bu mikrotonal aralıkların icrasal ve kısmen de matematiksel olarak birbirleriyle benzerlik göstermesidir. Bu mikrotonal aralıkların kullanımına bağlı olarak her iki müzik türünün kendi ses sistemlerine özgü ses değiştirici işaretleri kullanması, bu iki müzik türünün benzerlik noktası olmasının yanı sıra, bu özellik bahsi geçen her iki müzik türünü diğer dünya müziklerinde kullanılan tampere sistemden farklı kılan önemli bir özelliktir. Ses dizilerinin oluşturulmasında ise yine aynı benzerlikler dikkati çekmektedir. Her iki müzik türünün de dörtlü ve beşli ses dizilerinden oluşması ve bu dörtlü ve beşli ses dizilerinin birbirleriyle büyük ölçüde benzemesi, bu dizilerden üretilen müzikal ürünlerin de büyük ölçüde birbirlerine benzemesini beraberinde getirmektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonrası Bizans müziği üzerine yazılan kuramsal eserler içerisinde, GTM ve Bizans müziğine ait ses dizilerinin birbirleriyle eşleştirilerek verilmesi geleneği de bu birlikteliği ortaya koyar niteliktedir.

Eserlerin yazılı hale getirilmesinde kullanılan biçimsel yapının yanı sıra, her iki müzik türüne ait ses dizileri içerisinde "sabit ses dizisi içerisinde esnek



perde anlayışı" genellikle oryantal karakterli müzik türlerinde rastlanan ve bu iki müzik türünün birbirleriyle olan diğer bir bağlantı noktası olarak göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra GTM'de var olan makam olgusuyla Bizans ilahi geleneğindeki karşılığı olan ihosun birbirleriyle olan benzerlikleri de diğer dikkati çeken bir husustur. Her iki müzikal yapının da içerisinde bir takım iç dinamikleri barındırması ve sadece bu dinamiklerle anlam kazanabilmesi iki müzik tür arasındaki önemli bir benzerlik noktasıdır. Bu karakteristik özelliğe bağlantılı olan ve her iki müzik türünde de rastlanan geçki yöntemi ile bu geçkilerin Bizans müziğinde kullanılmasının yanı sıra, büyük ölçüde GTM'deki makamları açıklamak için oluşturulmuş olması bu iki müzik türünün birbirleriyle yaptığı kuramsal alışverişin göstergeleri olarak kabul edilebilir.

### 3. SONUÇ

Türk milli kültürü kendi karakteristik yapısını oluştururken, farklı tarih dilimlerinde farklı kültürlerle sürekli bir alışveriş içerisinde olmuştur. Kimi zaman bu yakın kültürlerden bazı öğeleri bünyesine katmış kimi zaman da bağlantılı olduğu toplumlara kendi kültürel öğelerini aktarmıştır. Büyük ölçüde irticalen gelişen bu süreç içerisinde, bu alışverişin müzikal kültür alanındaki en iyi örneklerinden birisi GTM ve Bizans müziği arasındaki yaşanandır.

GTM ile Bizans müziği arasındaki ilişkilerinin başlangıcının 13. yüzyıla kadar uzandığı, bu ilişkinin 18. yüzyıla kadar pratik anlamda devam ettiği ve 18. yüzyıla gelindiğinde ise kuramsal anlamda yapılan yayınlarla birlikte bu ilişkinin yazılı literatüre de sirayet etmeye başladığı Zannos (1990) ve Popescu-Judetzu ve Sırlı (2000) gibi araştırmacılar tarafından yapılan yayınlarla da ortaya konmuştur. Tanzimat çağına gelindiğinde ise; iki müzik türü arasındaki bu etkileşimin, Bizans müziğinin kendi müzik kuramını oluştururken çok büyük ölçüde GTM'den faydalanması şekline büründüğünü ise araştırma sürecinde elde edilen bulgulardan görmek mümkündür.

Bu bağlamda; kendine özel mikrotonal aralıkları kullanmasının yanı sıra, bu aralık sisteminden oluşturulan perde sistemlerinin ve ses dizilerinin birbiriyle benzeşmesi, müzikal yapıları oluştururken birbirine benzer alt dinamiklerden faydalanılması, Bizans müziği teorisyenleri tarafından oluşturulan müzik kuramının GTM'yle benzerlik göstermesine yol açmıştır. Bu döneme ait Bizans müziği kuramsal eserleri yapı ve içerik olarak ele alındığında ise; GTM'nin, 19. yüzyıl sonlarına kadar Bizans müziğine hem teorik hem de pratik an-

lamda kaynaklık ettiği verilen örneklerden ve elde edilen bulgulardan somut olarak görülmektedir. Beaton (1980: 8) gibi bazı yazarlar tarafından aksi iddia edilse de gerek yazılı müzik edebiyatı gerekse bu araştırma sonuçları da; modern Bizans müziğinin kendi kuramsal sistemini oluştururken büyük ölçüde GTM'den faydalandığını ve teknik açıdan yapılan bir inceleme sonrasında bu kuramsal benzerliklerin kolayca görülebileceğini ortaya koymuştur.

Tarihsel açıdan bakıldığında ise; 19. yüzyıl sonrasında Osmanlı İmparatorluğu içerisinde kültürel açıdan gözle görünür bir değişiklik yaşanmasına rağmen kendi coğrafyası içerisindeki başka bir alt kültüre kaynaklık etmeye devam etmesi dikkat değer ilk husustur. Bunun yanı sıra; hem GTM'nin hem de Bizans müziğinin tarihsel süreçte yaşadığı birlikteliğin yanı sıra, Tanzimat dönemi ve sonrasında her iki müzik türünün ardışık olarak değişim dönemi içerisine girmesi, bu konuda dikkati çeken diğer bir husustur. Bu bağlamda; Conomos (2015) ve Barret'in (2010) araştırmalarında da görüleceği gibi; Bizans Müziğinin gerek Batılı müzikologların etkisi gerekse modernleşme çabaları doğrultusunda iç dinamiklerde yaşanan değişimler (çalglar, perde sistemi, işaretleme dili vb.) nedeniyle geleneksel yapısından kısmen uzaklaştığı görülmektedir. Aksoy (1985) Alimdar'ın (2011) yaptığı araştırmalarında da görüleceği üzere; aynı süreçte GTM ise dönem itibarıyla uygulanan müzik politikalarından dolayı aynı düzlemde büyük bir değişim göstermiştir. Bu bağlamda; her iki müzik türünün kuramsal benzerliklerinin yanı sıra, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı itibarıyla etkisi altına girilen modernleşme ve yenileşme çabalarıyla birlikte, Batı eğilimli bir değişim yaşadığını ve ilerleyen süreçle birlikte bu yenileşme çabalarının, yerini "geleneksel yapıyı koruma" bıraktığını söylemek mümkündür.

## Açıklamalar

- <sup>1</sup> Musika-i Hümayun ve bu topluluk içerisindeki GTM ve klasik batı müziği alanlarındaki yapılanma hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Gazimihal (1955,s.41-141)
- <sup>2</sup> Behar (2015: 156).
- <sup>3</sup> Tanzimat çağında Türk müziğinde yaşanan değişimler hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Aksoy (1985).
- <sup>4</sup> Bizans müziğinin en önemli değişim ve gelişim dönemi 15. yüzyıl sonrasında başlamaktadır. Yapılan araştırmaların birçoğu, o yüzyıla kadar günümüzdeki karakterinden kısmen farklı olan bu musikinin Osmanlı medeniyetiyle kültürel alış-verişin başlamasıyla birlikte yapısındaki değişimlerin daha da hızlı bir biçimde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Melling'e (2000) göre; "1453 yılında Osmanlı ordusunun İstanbul'u alması paradoksal bir biçimde kilise müzisyenleri için yeni fırsatlara neden olmuş, onların müzikal bece-

rileri ve artistlikleri Osmanlı padişahları tarafından değerlendirilmiş ve meşhur soylu kilise hanendelerin bazıları kilise müzisyeni olarak kazançlı bir part-time iş bulmuştur. Birçoğu Osmanlı saltanatı müziğinde (Arabo-Persian) uzman haline gelmiştir. Bazıları Bizans ilahilerini öğrenmeden önce Osmanlı Müziği öğrenmiştir. On sekizinci yüzyılda, modern periyotta ilahi repetuvarının tamamını şekillendiren, bir İslam müziği uzmanı Peter Lampadarios İstanbul'daki derviş tekkelerinde ders vermiştir".

- <sup>5</sup> Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Popescu-Judetz ve Sırlı (2000)
- <sup>6</sup> Günümüzde İstanbul, Fatih ilçesi sınırları içerisinde bulunan Abdi Subaşı, Tahta Minare, Tevkii Câfer mahallelerini kapsayan ve XV. yüzyıl sonlarında Bizans'ın soylu ve varlıklı ailelerinden bazılarının yerleştiği bölge fener diye adlandırılır. Fener semti asıl ayırt edici karakterini, XVI. yüzyıl sonunda Ortodoks kilisesi patriklik makamının (o sırada Eflak kapı kâhyalığına ait olduğu için Eflak Konağı adı ile bilinen) bir konağın kilisesine yerleştirilmesiyle kazanmıştır. Daha sonraları patrikhane ve patrikhane kilisesi aynı semtte birkaç defa yer değiştirmiş olmakla birlikte Fener'de, semtin bugüne kadar Ortodoks kilisesinin ruhanî liderinin makamı ile birlikte anılmasına yol açacak bir süreklilik sağlamıştır. Fener'de İstanbul Ortodoks Rum cemaatinin bu dinî sürekliliğinin yanı sıra bir de sivil sürekliliğinden söz edilebilir (Artan 1995: 341-342).
- <sup>7</sup> Yaklaşık 100.000 kişi olduğu tahmin edilen, 1924 yılına kadar Orta Anadolu'da, Kapadokya ve çevresinde yaşamış olan, kendine has Türkçesiyle kendi edebiyatını ve Yunan harflerine dayalı yazılı kültürünü geliştirmiş ve 1923-24 Nüfus Mübadelesiyle Yunanistan'a gönderilen ve Rum mu, Türk mü, Hellen kökenli mi, Türk kökenli mi? olduğu net olarak belirlenemeyen Rum-Ortodoks inancına sahip olan toplumuna verilen addır. Daha ayrıntılı bilgi için, Bkz: Bardakçı (1993), Yağcıoğlu (2008).
- <sup>8</sup> Karamanlıca yayınlar ve 19. yüzyıl Bizans müziği yazılı kaynaklarının tam listesi için Bkz: Kappler (1991), Behar (1994) ve Balta (1998).
- <sup>9</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Feyzi (2016).
- <sup>10</sup> Haşim Bey güfte mecmuası: 1854 yılında yayınlanan torik bilgiler içeren ilk Türkçe baskılı güfte mecmuası
- <sup>11</sup> GTM'deki makamsal ses dizisinin Bizans müziğindeki karşılığı
- <sup>12</sup> Osmanlı İmparatorluğu toplumsal yapısı içerisinde Tanzimat döneminde yaşanan değişimler hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz: İnalçık (2013), Ortaylı (2014), Cebeci (2009).
- <sup>13</sup> 1453 yılında patrikhane verilen imtiyaz esas itibarıyla Osmanlı geleneğinin bir devamıdır. II. Mehmet Rum-Ortodoks cemaati üzerinde İstanbul patriğini reis-i ruhani olarak tayin ederken, Bizans geleneğini izledi. Bulgar ve Sırp kiliselerinin milli karakterini, yani bağımsızlığını kaldırıp İstanbul'a bağladı (Ortaylı 1985: 998).
- <sup>14</sup> Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Erol (2014).
- <sup>15</sup> Bu konuda Erol (2014) tarafından yapılan araştırmada; bu dönemde yazılan dinî risale ve yayınlar incelenerek Rum-Ortodoks kilisesindeki dinî ayinlerle ilgili eleştiriler ve döneme ait kilise geleneklerindeki bozulmalar belgelerle ortaya konmuştur. Araştırma içerisinde; bu bozulmalara karşı, eğitilmiş Rum-Ortodoks cemaati üyelerinin ortaya koyduğu çözüm önerileri ele alınmış ve bu çözüm önerilerindeki temel yaklaşımlar incelenerek cemaat içerisindeki bu bozulmanın temel nedenleri ortaya konmaya çalışılmıştır.
- <sup>16</sup> Modern Bizans notasyonuna geçişte anılması gereken en önemli isimlerden birisidir. Bu-

gün kullanılan parasemantik nota biçimini hocasının hocası Petros Pelopnisios’tan sonra geliştirerek son halini veren kişidir. Bardakçı (1993) yayınlamış olduğu eserde Hrisantos ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir.

“Çanakale yakınlarında doğdu. Musikiyi Petros Pelopnisios’un talebesi Vizandios’tan öğrendi. Rahip oldu, yükseldi, metropoliklerde ve birkaç kilisenin yöneticiliğinde –arhimandrite’likte- bulundu. 1819’a kadar, patrikhanenin musiki okulunda hocalık yaptı. Dönemin çok meşhur bir besteci ve nazariyatçısıydı. Bizans musikisinde reform olarak bilinen iki kitabı 1821 ve 1832’de yayınladı. 1843’te İstanbul’da öldü (14).

- 17 Yunan harfleri kullanılarak yazılan Türkçe
- 18 Bu eser hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Hatherley (1892) ve Lungu, Costea, Croitoru (1984).
- 19 Bu konuda örnek bir çalışma için Bkz: Arslan, Yeprem (2015).
- 20 Yazı sanatında sıklıkla kullanılan ve zamanla musiki eğitim öğretiminde de kendine yer bulan geleneksel bir eğitim yöntemidir. Taklit etme mantığıyla yürütülen bu eğitim-öğretim sistemi 20. yüzyılın başlarına kadar GTM eğitim-öğretim ve intikalinde de kullanılmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için, Bkz: Behar (2012).
- 21 Bizans ilahilerinin notaya alınmasında tarihsel süreç içerisinde 3 değişik notasyon sistemi kullanılmıştır. Bunlar Ecphonetik sistem, neume sistemi ve modern Bizans notasyon sistemidir. Bu notasyon sistemlerinin içerikleri ve kullanım şekilleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için, Bkz: Wellesz (1961).
- 22 Bir tam sekizlinin bölünme sayısı Hrisantos (1832), Erminea (1843) gibi bazı kaynaklar içerisinde 68 olarak verilmişse de bu bölünme Rum-Ortodok kilisesine bağlı teorisyenlerin eğitim-öğretim birliği açısından denklik sağlanması amacıyla yaptığı düzenlemeyle birlikte 72 olarak kabul edilmiş ve Misaelides (1902) tarafından yayınlanan eserde 72 olarak verilmiş ve günümüze kadar bu bölünme şekli kabul edilmiştir.
- 23 İmkânlar ölçüsünde yapılan alan araştırması ve elde edilen sesli kayıtların incelenmesi neticesinde; Anadolu coğrafyası ve yakın bölgelerde bulunan kiliselerdeki ayin törenlerinde, söylenen ilahinin moduna (makamına) bağlı olarak sıklıkla bu mikrotonal seslerin kullanıldığı görülmüştür.
- 24 Bu araştırmalara örnek olarak Melling (2000), Skoulios (2012) incelenebilir.
- 25 Ayrıntılı bilgi için, Bkz: Hatherley (1892).
- 26 Hrisantos (1821-1832), Tillyard (1916-1917), Savas (1965), Bkz: Bardakçı (1993), Skoulios (2012).
- 27 Bizans müziğinde natürel sesler Do sesinden başlamak şartıyla, Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni olarak verilmektedir. Bu seslerin GTM’ye adaptasyonunda ise; “Ni” sesi Sol notası olarak kabul edilmektedir. Ayrıntılı bilgi için Bkz: Bardakçı (1993).
- 28 Bizans müziğinde kullanılan ses dizilerinin makamsal karşılıkları ve hem GTM hem de Bizans müziğinde teorik ve pratik anlamda entonasyon problemi hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Zannos: 1990.
- 29 GTM’de kullanılan makamlar sadece bir ses dizisinden ibaret olmayıp, bazı müzikal öğelerin birbirleriyle birleşmesinden ve bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinden oluşan müzikal yapılarıdır. Makamsal yapı içerisinde kullanılan ses dizisi bu yapının sadece kalıbı olmakla birlikte bu yapı içerisindeki diğer öğelerin farklılaşması, bağlı bulunduğu yapıyı ve

dolayısıyla müzikal karakteri etkilemektedir. Makamsal yapıya ait iç dinamikler konusunda daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Karadeniz (tarihsiz), Kurtluğ (2000), Özkan (2010).

- <sup>30</sup> Bu anlatımlara örnek olarak Haşim Bey tarafından neşredilen Mecmûa-i Kârâh ve Nakışhâ ve Şarkıyât (1864) adlı eser incelenebilir.
- <sup>31</sup> GTM’deki “Karar sesi” nin Bizans müziği karşılığı olan İhos içerisinde bitiş sesi,
- <sup>32</sup> Uşşak makamı ses dizisi bu olaya örnek olarak gösterilebilir. Uşşak ses dizisinin 2. derecesi olan Si sesi çıkıcı nağmelerde Segâh perdesi olarak icra edilirken inici nağmelerde bu ses inicilik hissiyatını artırmak için 1-2 koma daha pes icra edilir. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Signell (2006), Can (2011), Özek (2014).

## Kaynaklar

- Aksoy, Bülent (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musıki ve Batılılaşma”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. C. 5. İstanbul: İletişim Yay. 1212-1236.
- Alimdar, Selçuk (2011). *XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Αναστασιου, Σπυριδωνος (1856). Απανθισμα, Μεδζμουαϊ Μακαματ, Περιεχον Μέν Διαφοπα Τουπκικα Ασματα, Κωνσταντινουπολει.
- Arel, Hüseyin Saadettin (1993). *Türk Müsıkisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Arslan, Ayşegül- M. Safa Yeprem (2015). *İstanbul’daki Süryani Ortodoks ve Rum Ortodoks Mabetlerinde Okunan Doğu İlahilerinin Makamsal Analiz ve Karşılaştırması*. *Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal* 4: 150 - 187. Klosterneuburg-Austria.
- Artan, Tülay (1995). “Fener”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 12. İstanbul: TDV Yay. 342.
- Balta, Evangelia (1998). “Karamanlıca Kitapların Dönemlere Göre İncelenmesi ve Konularına Göre Sınıflandırılması”. *Müteferrika* 13: 3-19.
- Bardakçı, Murat (1993). *Fener Beylerine Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yay.
- Barrett, Richard (2010). “Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography Through The Eyes of Folklore”. *Greek Orthodox Theological Review* 55 (1-4): 181-198.
- Beaton, Roderick (1980). “Modes and Roads: Factors of Change and Continuity in Greek Musical Tradition”. *The Annual of the British School at Athens* 75: 1-11. Athens: British School at Athens.

- Behar, Cem (1994). "Türk Musikisinin Tarihi Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar". *Müteferrika* 2: 38-52.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Βλαζακη, Νικολαου (1870). Η Λεσβια Σαπφω Ητοι Ασματολογιοη Περιεξοη Εξωτερικα Ασματα, Αθηνησιν.
- Brandl, Rudolf Maria (1989). "Konstantinopolitanische makamen des 19. Jahrhunderts in Neumen: die Musik der Fanaroiten". *Maqam, Raga, Zeilenmelodik*. Ed. Jurgens Elsner. Berlin. 156-169.
- Can, Mehmet Cihat (2001). "Müzikte Tam Beşli Zincirleri ve Pythagoras Dizileri". *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 21(2): 143-159.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler". *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22 (1): 175-181.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Edvar Geleneğinden Günümüze Ses Sistemi". *Türkiyede Müzik Kültürü*. Ed. Oğuz Elbaş, Mehmet Kalpaklı, O. Murat Öztürk. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay. 39-44.
- Cebeci, Dilaver (2009). *Tanzimat ve Türk Ailesi*. İstanbul: Bilgeoğuz Yay.
- Conomos, E. Dimitri (2015). *A Brief Survey of The History of Byzantine an Post-Byzantine Chant*. (<https://www.stanthonysmonastery.org>) Erş. Trh: 01.12.2015
- Erol, Merih (2014). "The "Musical Question" and Educated Elite of Greek Ortodox society in Late Nineteenth-Century Constantinople". *Journal of Modern Greek Studies* 32 (1): 133-163.
- Feyzi, Ahmet (2016). "XIX. Yüzyıl Bizans Müziği Kuramsal Yapı İfadesinde Geleneksel Türk Müziği Etkileri". *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks* 8 (2): 1195-1209.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1955). *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basm.
- Haşim, Hacı Mehmed (1864). *Mecmûa-i Kârhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât*. İstanbul
- Hatherley, Stephen Georgeson (1892). *A Treatise on Byzantine Music*. London: William Reeves.
- Χρυσανθου, Του Εκ Μαδυτων (1832). θεωρητικόν Μεγα Της Μουσικης, Εν Τεργεστη.
- İnalçık, Halil (1992). *Tanzimat ve Bulgar Meselesi (Doktora Tezinin 50. Yılı) 1942-1992*. İstanbul: Eren Yay.

- \_\_\_\_\_ (2013). *Osmanlı ve Modern Türkiye –Araştırmalar–*. İstanbul: Timaş Yay.
- Kappler, Matthias (1991). *Annalidica' Foscari*. "I Giovani fanarioti' e le Antologie di-canzoni Ottomane". Rivistadella facolta di Lingue e Letterature Stranieredell' Universitadi Venezia: Estratto.
- Karadeniz, Ekrem (Tarihsiz). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yay.
- Karamahmutoğlu, Gülay (1999). İstanbul Atatürk Kitaplığı' ndaki 1637 Nolu Yazma Hamparsum Nota *Defteri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Καράς, Σίμων (1982a). Μεθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητική Α/Β, Αθήναι: Συλλογος Προς Διαδοσιν Τη Εθνικη Μουσικη.
- \_\_\_\_\_ (1982b). Μεθοδος Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητική Β/Β, Αθήναι: Συλλογος Προς Διαδοσιν Τη Εθνικη Μουσικη.
- Κηλτζανιδος (Παναγιωτες) (1881). Μεθοδικη Διδασκαλια Θεωριτικη Τε Και Πρακτικη. Κωνσταντινουπόλες.
- Kutluğ, Yakup Fikret (2000). *Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Lungu, Nicholae vd. (1986). *A Guide to The Music of The Eastern Orthodox Church (Translated and Edited by Nicholas K. Apostola)*. Brookline, Massachusetts. Holy Cross Orthodox Press.
- Melling, David (2000). *Reading Psalmodia An introduction to Modern Byzantine No-tation*. Part I-II-III. Manchester: Greek Orthodox Church.
- Μισαηλιδου, Μισαηα (1902). Συντομωτατον Ητοι Περι Τη Καθ' Ημας Εκκληστικης Και Απξαιας Ελληνικη Μουσικη. Αθηναι: Εσεδοθκ Αναλωμλσι Του Συγγπαφεωε.
- Moody, Ivan (2007). "Some Aspects of the Polyphonic Treatment of Byzantine Chant in the Orthodox Church in Europe". *Musica se extendit ad omnia. Scritti in onore di Alberto Basso per il suo 75° compleanno*. a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomani, Lucca, LIM. 67-73.
- Ortaylı, İlber (2014). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yay.
- Özek, Eren (2014). *21. Yüzyıl Türk Müziği İcrasında Perde Anlayışı*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yay.
- Özkan, İsmail Hakkı (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Nşr.

- Pappas, Miltiadis (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Apostolos Konsta'sın Nazariyat Kitabı*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Popescu-Judet, Eugenia-Sırlı, Adriana Ababi (2000). *Sourches of 18th Century Music, Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yay.
- Savas, I. Savas (1965). *Byzantine Music in Theory and in Praticce*. Boston: Hercule Press
- Signell, Karl (2006). *Makam-Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. Çev. İlhami Gökçen. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Skoulios, Markos (2012). "Modern Theory And Notation Of Byzantine Chanting Tradition – A Near Eastern Musicological Perspective". *NEMO-Online* 1(1): 19-38.
- Στφανος (Δομεστίχου) (1843). *Ερμηνεια Της Εξωτερικής Μουσικής. Κωνσταντινουπόλεως*.
- Tillyard, Henry Julius Wetenhall (1916/1917 - 1917/1918). "The Modes in Byzantine Music". *Annual of the British School at Athens* 22: 133-156.
- \_\_\_\_\_ (1923). *Byzantine Music and Hymnography*. London: The Faith Press Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1923). "Byzantine Music". *Music & Letters* 4 (3): 269-274.
- Wellesz, Egon (1998). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Special Edition for Sandpiper Books Ltd. United Kindom: Oxford University Press.
- Yağcıoğlu, Dimostenis (2008). "Karamanlı Rumlar ve Kimlik-Köken Tartışmaları". *Azınlıkça* 4 (39): 34-35.
- Yeprem, Safa (2010). "İstanbul'da Yaşayan Müslüman ve Gayr-ı Müslim Cemaatlerdeki Mated Musikisi". *Dinsel ve Kültürel Farklılıkların Bir Arada Yaşaması: İstanbul Tecrübesi Uluslararası Sempozyumunda Sunulan Bildiri*. İstanbul. 15-17 Nisan.
- Zannos, İannis (1990). "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music". *Yearbook for Traditional Music* 22: 42-59. International Council for Traditional Music: [CrossRef], [Web of Science ®]



# Traditional Turkish Music - Byzantine Music During the Tanzimat Era “A Study on Theoretical Similarities”

Ahmet Feyzi\*

## Abstract

The period in which great changes are experienced in the Ottoman society and the “change” phenomenon has changed is the Tanzimat period. Due to the having a multicultural structure, the changes experienced during this period has a major impact on not only Turkish society but also Non-Muslim minorities that shares the same social environment with this society. For the restructuring of this cultural life that has begun to change and degenerate with the ongoing historical process, these communities have chosen the way to promote the relations with Turkish culture in some cultural areas as a way of solution. As a result of the intensification of these relations, in particular, the borders between some cultural areas of Turkey and the Greek-Orthodox community has lost its significance. This interaction in the sense of creating the expression style and the theoretical structure has been mostly experienced in the musical field. Throughout the Tanzimat era, the links between Greek-Orthodox religious music, known as Byzantine music, and GTM (Traditional Turkish Music) became even more intense and were greatly influenced by GTM while the theoretical structure of Byzantine music was brought to the stage. In this research, the written sources of 19th century Byzantine music and the 19th century GTM theory were examined and the theoretical interaction between these two musical cultures was tried to be revealed with findings.

## Keywords

Musicology, traditional Turkish music, Byzantine music, Tanzimat Era, musical interaction, teorical similarity

---

\* Assist. Prof. Dr., Ataturk University, K.K.E.F. Department of Fine Arts Education, Music Education Department – Erzurum/Turkey  
ahmet.feyzi@atauni.edu.tr.

# Традиционная турецкая музыка и византийская музыка в период Танзимата. «Исследование теоретических подобий».

**Ахмет Фейзи\***

## **Аннотация**

Периодом, в котором в Османском обществе происходили большие перемены, и изменилось понимание самого феномена «перемен», была эпоха Танзимата. Из-за наличия мультикультурной структуры, указанные изменения, произошедшие в этот период, оказывали значительное влияние не только на турецкое общество, но и на немусульманские меньшинства, которые находились в тех же социальных условиях. Для реструктуризации этой культурной жизни, которая начала меняться и вырождаться в ходе исторического процесса, эти сообщества выбрали путь сближения с турецкой культурой в качестве способа решения. В результате интенсивности этих отношений, в частности, в некоторых сферах границы между турецкой и греко-православной культурой перестали быть столь разительными. Это взаимодействие в смысле создания стиля выражения и теоретической структуры особенно очевидно в области музыкальной культуры. На протяжении эпохи Танзимата связи между греко-православной религиозной музыкой, известной как византийская музыка, и традиционной турецкой музыкой стали еще более интенсивными, и теоретическая структура византийской музыки испытала сильное влияние традиционной турецкой музыки. В этом исследовании рассмотрены письменные источники по византийской музыке XIX века и теория традиционной турецкой музыки 19 века, и сделана попытка показать на примерах теоретическое взаимовлияние между этими двумя музыкальными культурами.

## **Ключевые слова**

музыкология, традиционная турецкая музыка, византийская музыка, период Танзимата, музыкальное влияние, теоретическое подобие.

---

\* Ст. преп. д-р., Университет Атаюрка, Педагогический Факультет имени Казыма Карабекира, отделение художественного образования, кафедра музыкального образования – Эрзурум/ Турция  
ahmet.feyzi@atauni.edu.tr