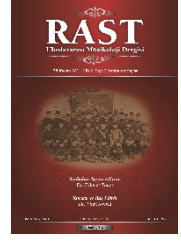




RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



TÜRK MÜZİK EĞİTİMİ TARİHİNDE NOTACI HACI EMİN BEY'İN “NOTA MUALLİMİ” ADLI KİTABININ YERİ VE ÖNEMİ

Dr. Gökhan Yalçın¹

ÖZET

Türk müziğinin tarihi sürecinde birçok müzik yazısından yararlanılmıştır ve bunlardan bilinen en eski müzik yazısının, “Ebced yazısı” olduğu söylenebilir. IX. asırda Kindi, X. asırda Farabi, XIII.-XV. asırlar arasında Safiyyüddin ve Abdülkadir Meragi gibi birçok Türk müziği nazariyatçısı bu yazıyı kullanmışlardır. On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar yine ebced yazısı, birçok müellif tarafından (Kantemiroğlu, Osman Dede, Kevseri, Abdülbaki Nasır Dede) farklı şekillerde, geliştirilerek kullanılmıştır. On sekizinci yüzyılda yapılan ve on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar kullanılan diğer bir müzik yazısı ise “Hamparsum” dur. “Hamparsum Limonciyan” tarafından, Padişah III. Selim’in isteği üzerine geliştirilen bu yazı, besteciler ve yorumcular tarafından çok ilgi görmüştür. Türk müziğinde bilinen en eski Batı nota yazısı, on yedinci yüzyılda Ali Ufki (Albert Bobowski) tarafından kullanılmıştır. İki asır aradan sonra ise, İtalyan besteci Giuseppe Donizetti’nin 1828’de Muzıka-i Humayun’da göreve getirilmesiyle, Batı müziğinin ve nota müzik yazısı eğitiminin resmen başladığı söylenebilir. Muzıka-i Humayun'un hocaları ve öğrencileri Türk müziğinde nota yazısını kullanmışlardır. Yapılan bilimsel yayınlar ve çalışmalar incelendiğinde bu dönemde kullanılan nota müzik yazısının Batı müziği ses sistemine uygun, sekizlinin 12 eşit parçaya bölüdüğü, Batı notasında hiçbir ilave kullanmaksızın Türk müziğine uygulandığı bilgisi yaygındır. Muzıka-i Hümayunda yetmiş, Guatelli Paşanın öğrencilerinden Notacı Hacı Mehmed Emin Bey tarafından 1884 yılında basılan “Nota Muallimi” adlı kitap incelendiğinde, sekizlinin 16 parçaya bölüdüğü ve Türk müziği perde seslerinin yazıldığı notalarda, Türk müziğine uygun olması açısından ilave değiştirici işaretler kullanıldığı ilk yayım olduğu görülür. Bu çalışmada, Notacı Hacı Mehmed Emin Bey’in “Nota Muallimi” adlı kitabının incelenmesi, Türk müzik eğitiminde nota yazısının ilk basılı kaynaktaki nasıl kullanıldığının (perde seslerinin ve usullerin gösterilmesinde) ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaçla, eski harflerle (Osmanlı Türkçesi) yazılan “Nota Muallimi” adlı kitap, Latin harflerine çevrilmiş, konularına göre ayrılarak incelenmiş ve elde edilen veriler tablolar ve şekiller halinde sunulmuştur. Ali Ufki Bey'den günümüze kadar yazılı ve basılı eserler incelenmiş ve bu

¹ Yrd. Doç. Dr., KÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kırıkkale/Türkiye, gyalcin@hotmail.com

eserlerde kullanılan değiştirici işaretler tespit edilerek Nota Muallimi adlı eserinin bu eserler içindeki yeri ve önemine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Notacı Hacı Emin Bey, Nota Muallimi, Muzika-i Humayun, Musiki, Türk Müziği, Batı Müziği

THE PLACE AND IMPORTANCE OF NOTACI HACI EMİN BEY'S BOOK NAMED "NOTA MUALLİMİ" IN HISTORY OF TURKISH MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

Many music texts were utilized in the process of history of Turkish music and it can be said that "Ebced text" is one of the oldest music text known in this field. This text was used from many music theorists like Kindi in IX th century, Farabi in X th century, Safiyuddin and Abdülkadir Meragi between XIII and XV th centuries. Until the seventeenth century to the nineteenth century ebced text is used in different ways and developed by many authors (Kantemiroğlu, Osman Dede, Kevseri, Abdülbaki Nasır Dede). The other music text is "Hamparsum" which is invented in the eighteenth century and used until the beginning of nineteenth century. This text is developed by "Hamparsum Limonciyan" upon the request of Sultan III. Selim, has received great attention by composers and reviewers. In Turkish music the oldest known Western music notation has been used by Ali Ufki (Albert Bobowski) in the seventeenth century. After two centuries, it can be said that Western music and note writing education started officially by appointment of the Italian composer Giuseppe Donizetti to Muzika-i Humayun in 1828. Teachers and students of Muzika-i Humayun has been used note writing in Turkish Music. If the scientific publications and studies examined, commonly known that used note music writing in this era is suitable for the Western music sound system, octave is divided into 12 equal parts, without use of no extra in West notes applied to the Turkish music. Notacı Hacı Mehmed Emin Bey who is trained in Muzika-i Hümayun and one of the students of Guatelli Pasha. When his book entitled "Nota Muallimi" published in 1884 is analyzed, is the first publication that octave is divided into 16 parts and in written notes of Turkish music pitch in terms of convenience of Turkish music, extra alterative marks to be used are seen. In this study, it is intended to reveal examination of Notacı Hacı Mehmed Emin Bey's book named "Nota Muallimi" and how note was used in (indication of pitches and rhythms) the first printed source in Turkish music education. For this purpose, Nota Muallimi which is written in Ottoman Turkish is translated into Latin letters and is examined with separated by topics and the resulting data are presented in tables and figures. From Ali Ufki Bey until today written and printed works are searched and thereby determine used alterative marks in these works, the place and importance of Nota Muallimi in these works is tried to point out.

Keywords: Notacı Hacı Emin Bey, Nota Muallimi, Musiki, Muzika-i Humayun, Turkish Music, Western Music

GİRİŞ

Her toplumda olduğu gibi, Türk toplumunda da benzer sebeplerden dolayı müzik yazısına ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeplerden bazıları, yazılan eserlerin unutulmaması, nesillere aktarılması ve müzik öğretiminde bir araç olarak kullanılması sayılabilir. Bu amaçla, Türk toplumunun ve Türk müziğinin tarihi sürecinde birçok müzik yazısından yararlanılmıştır ve bunlardan bilinen en eski müzik yazısının, “ebced yazısı” olduğu söylenebilir.

Ebced yazısı alfabetik, seslerin harflerle gösterildiği bir sistemdir ve birçok çeşidi vardır. IX. asırda Kindi, X. asırda Farabi, XIII.-XV. asırlar arasında Safiyyüddin, Abdülkadir Meragi gibi birçok Türk müziği nazariyatçısı bu yazıyı kullanmışlardır (Öztuna, 2006:134; Alaner ve Baloğlu, 2011:38).

Türk müziğinde bilinen en eski Batı nota yazısı, on yedinci yüzyılda Ali Ufki (Albert Bobowski) tarafından kullanılmıştır. “Mecmua-i Saz ı Söz” adlı yazılı eserinde, sağdan sola doğru yazarak (Arap yazısı okunuş yönünde) ve dört ayrı anahtar, üç çeşit bemol ve dört değişik diyez işareti kullanarak, 150 kadar eseri nota ile yazmıştır. Batı notasının ilk kullanıldığı örnek olmasının yanı sıra (sadece iki nüshasının olması gibi nedenlerle) üç yüz yıl bu eserden haberdar olunamamıştır (Alaner ve Baloğlu, 2011:40-41). On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar yine “Ebced” yazısı, birçok müellif tarafından (Kantemiroğlu, Osman Dede, Kevseri, Abdülbaki Nasır Dede) farklı şekillerde, geliştirilerek kullanılmıştır.

On sekizinci yüzyılda yapılan ve on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar kullanılan diğer bir müzik yazısı ise “Hamparsum” müzik yazısıdır. “Hamparsum Limonciyan” tarafından, Padişah 3. Selim’in isteği üzere geliştirilen bu yazı, besteciler ve yorumcular tarafından çok ilgi görmüştür (Alaner ve Baloğlu, 2011:40-41).

1826’da Padişah II. Mahmud’un emri ile mehter takımının kaldırılması ve İtalyan besteci Giuseppe Donizetti’nin 1828’de Muzıka-i Humayun’da göreve getirilmesiyle, Batı müziğinin ve nota müzik yazısı eğitiminin resmen başladığı söylenebilir. Atalay’a göre (1985:936) Donizetti Paşa nota müzik yazısını öğretmek amacı ile bir çizelge geliştirmiştir. Hamparsum yazısına karşılık nota adlarının verildiği bu çizelgede (Şekil 1) Donizetti Paşa, hem nota müzik yazısını öğretmeyi hem de Türk müziğini öğrenebilmeyi amaçlamaktadır (Aracı, 2006:61).



Şekil 1. Donizetti'ye ait Çizelge (Atalay, 1985)

1828’de Muzika-i Hümayunda göreve getirilen Donizetti Paşa’nın Türk müziği perde sesleri için kullandığı nota karşılıkları, Şekil 2’de dizek üzerinde gösterilmiştir. Bu çizelgede Donizetti Paşa, 14 Türk müziği perde sesine karşılık, değiştirici işaretlerden yararlanarak, 14 nota kullanmaktadır. Her ne kadar Batı müziğinde “fa diyez ile sol bemol”, “do diyez ile re bemol” ve “si diyez ile do” arasında fark yoksa da, Donizetti Paşa bu sesleri, Türk müziğinde ayrı ses yüksekliklerine karşılık getirmiştir.



Şekil 2. Donizetti’ye göre Türk Müziği Perde Seslerine Karşılık Gelen Notalar

Donizetti Paşa bu çizelgede Türk müziği perde seslerinin nota müzik yazısı ile gösterilmesine yönelik, Batı müziğinde kullanılan ses sistemi ve değiştirici işaretlerde herhangi bir değişiklik kullanmamıştır. Donizetti Paşa’nın ardından görevi İtalyan ve İspanyol asıllı farklı Paşalar devralmışsa da Türk müziği perde seslerinin nota ile gösterilmesinde değişme olmadığı bilgisi yaygındır. Muzika-i Hümayun’un muallimlerinden Mehmed Zati [Arca] 19. Yüzyılın son Nazariyat Kitaplarından olan, 1897 tarihli, “Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki” adlı eserinde de aynı görüşün kabul edildiği görülür. Mehmet Zati, komaların Türk musikisindeki kullanılışı ile de şu açıklamaları yapmaktadır;

“...Alaturka musikimizdeki “çar-yek ses” tabirâtı da bundan başka bir şey değildir. Çünkü do ile re arasındaki do diyezden fazla, biraz daha dik bir do diyez daha ve arzan olunmaktadır. Ve isimlerine de “saba” ile “hicaz” tabir olunur. Hicaz perdesinin “saba” perdesinden biraz daha dik olduğu doğrudur. Ve bu isimler ile de kabul olunabilir. Fakat her ikisine de do diyez denilmeyip “saba” perdesine “re bemol”, hicaz perdesine de “do diyez” denilmek suretiyle kabul olunabilir...” (Zati, 1897:83).

Türk müziğinin ve Türk müziği eğitiminde notanın kullanılması üzerine ise “Haşim Bey Mecmuası”nda Haşim Bey’in böyle bir çalışmasından bahsettiği görülür:

“...şimdilik alafranganın bu kadar tarifıyla iktifa olunup [yetinip] inşallah işbu mecmuanın nihayetinde cümlesinin tarifleri yegân yegân [tek tek] gösterilerek ve alafranga nota ile beşrevler ve semailer ve şarkılar, her bir makamda tab olunarak iş bu mecmuaların fûrûht [satış] olunacağı mahalde ehven [çok ucuz] fiyat ile satılacaktır” (Haşim, 1864:86-87).

Haşim Bey, bu çalışmasını yayımlayamamıştır. Batı müziği teorisi üzerine yayınlanmış bilinen ilk kitap Hüseyin Remzi’ye ait “Usul-i Nota” (1875) adlı kitabıdır. Bu kitapta, Batı müziği ve nota müzik yazısının öğretilmesi amaçlanmaktadır. Nota müzik yazısı kullanılarak Türk müziği eğitimi verilmesi amaçlanan ilk kitap ise, 1884 yılında, Muzika-i Hümayunda yetişmiş Guatelli Paşanın öğrencilerinden Notacı Hacı Mehmed Emin Bey tarafından basılan “Nota Muallimi” adlı kitabıdır. Bu kitap incelendiğinde, sekizlinin 16 eşit parçaya bölündüğü ve Türk müziği perde seslerinin

yazıldığı notalarda, Türk müziğine uygun olması açısından ilave değiştirici işaretler kullanıldığı görülür. Öztuna (2006:136) ise; "Muzıka-i Hümayun'un İtalyan müzisyenleri ve onların öğrencileri, sekizliyi 12 eşit parçaya bölerek Batı notasında hiçbir ilave kullanmaksızın, Türk müziğine uygulamışlar ve Türk müziğini ifade etmeyen bu sistem Türk besteciler tarafından kabul görmemiştir" diyerek aksini ifade etmektedir.

Notacı Hacı Mehmed Emin Bey'in "Nota Muallimi" adlı kitabının, Türk müziğinde nota müzik yazısının kullanılması, kullanılan Türk müziği ses sisteminin dönemini yansıtması ve Türk müziği perde sesleri için özel değiştirici işaretlerinin kullanılması gibi birçok yönüyle basılan ilk çalışma olması ve üzerinde hemen hemen hiçbir araştırma yapılmamış olması nedeniyle, incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmada, Notacı Hacı Mehmed Emin Bey'in "Nota Muallimi" adlı kitabının incelenmesi, Türk müzik eğitiminde nota yazısının ilk basılı kaynakta nasıl kullanıldığı (perde seslerinin ve usullerin gösterilmesinde) ortaya konulması amaçlanmaktadır.

METODOLOJİ

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bilindiği gibi nitel araştırma yöntemi gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008:39). Bu çalışmada, eski harflerle (Osmanlı Türkçesi) yazılan "Nota Muallimi" adlı kitap, Latin harflerine çevrilmiş, konularına göre ayrılarak incelenmiş ve elde edilen veriler tablolar ve şekiller halinde sunulmuştur. Ali Ufki Bey'den günümüze kadar yazılı ve basılı eserler incelenmiş ve bu eserlerde kullanılan değiştirici işaretler tespit edilerek Nota Muallimi adlı eserinin bu eserler içindeki yeri ve önemine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Türk müziğinde Batı notasyonu üzerine yapılan araştırmalarda "Nota Muallimi" adlı esere değinilmişse de (Ayangil, 2008; Alaner, 2009; Alaner ve Baloğlu, 2011) konu üzerinde detaylı çalışma yapılmadığı görülür.

BULGULAR

Notacı Hacı Emin Bey ve "Nota Muallimi"



Resim 1. Notacı Hacı Mehmed Emin Bey

Notacı Hacı Mehmed Emin Bey 1845'de İstanbul'da doğmuştur. İlkokuldan sonra Muzıka-i Hümayun'a girmiş, Türk ve Batı musikisi öğrenmiştir. 1873'de Matbaa-i Osmaniye ile ortak matbaa açarak Hacı Arif, Şevki Bey ve Rifat Bey gibi Türk müziği bestekârlarının önemli eserlerinin, Guatelli Paşa tarafından piyano için çok seslendirilmiş notalarını yayımlamıştır (Öztuna, 2006:261). 1302 [1884] yılında "Nota Muallimi" adlı eserini, 1310 [1894] yılında "Tarihçe-i Fenn-i Musiki" adlı eserini yayımlamıştır.

"Nota Muallimi" Ma'arif Nezaret Celilesinin 853 numaralı ruhsatıyla yayınlanan telif bir eser olup, 71 sayfadır. Bu kitap, Hüseyin Remzi tarafından tercüme edilen "Usul-i Nota"² (1875) adlı kitabından sonra yayınlanan, nota yazısının kullanıldığı bilinen ikinci kitaptır. Kitabın ilk bölümü, mukaddimeden önce dönemin müzisyenlerinden Leon Hancıyan ve Sermüezzin (Hazret-i Şehriyari) Rıfat Bey'e yazılan tezekkür suretleri ve cevaplarına ayrılmıştır. Bu yazışmalarda, bu iki önemli ismin kitaba yönelik görüşleri alınmıştır (Emin, 1884:2-5). Mukaddime bölümünde, derslere geçilmeden önce bazı önemli tanımlara da yer verilmiştir. Notacı Hacı Mehmed Emin, nota ile ilk kez karşılaşacaklar için "notanın tarifi", "meziyeti", "tarihi", "lüzumu" ve "tahsilindeki kolaylık" üzerine geniş açıklamalarda bulunmuştur. Ele aldığı konulara ve bu konulardaki verdiği örneklere bakılacak olursa dönemdeki musiki muallimlerinin notaya karşı olumsuz görüşleri ve meşk konusunda ısrarları vardır. Mehmed Emin, meşk ile öğretime karşı değildir. Fakat meşk yönteminin de nota ile yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun sebebini ise, sadece meşk ile yapılan eğitim sonrasında eserlerin hatırlardan silindiğini ve bunun da Türk müziğinin ortadan kalkmasına neden olacağı endişesidir. Bu amaçla, bir dönem Hamparsum yazısı kullanılsa da pek çok kimse tarafından itibar görmediğini, musiki ile ilgilenenlerin binde birinin dahi öğrenmediğini ve Türk müziğinin, müzik yazısız kaldığını belirtmektedir.

Bulunduğu dönemde musiki eğitiminde iki yöntem kullanıldığını, birincisinin "Alaturka" yani "düm tek" usulü, diğerinin ise "Avrupa notası" olduğunu belirtmektedir. Uzun bir çalışmadan sonra alaturka yöntemler ile geniş bir bilgiye sahip olunabileceğini, alafranga usul ile yani nota talimi ile bir öğrencinin üç dört ay içerisinde notayı okuyup yazabileceğini ve iki üç seneye ise çaldığı peşrevi, semai ve şarkıların makam seslerini öğrenmiş, işitmiş olacağı gibi notasını da yazabilecek olgunluğa ulaşacağını belirtmektedir.

Notanın tarihi bölümünde, notanın sekizyüz altmış iki sene önce "Guidariso" tarafından icat edildiği ve Osmanlı haricinde tüm Avrupa memleketlerinin kullandığını belirtmektedir. Osmanlıda ise peşrevlerin, şarkıların nota ile yazılıp çalınabileceğini, bu amaçla, Mahmud Han tarafından Donizetti'nin getirildiğini, uzun süre eğitiminin verildiğini, fakat Türkçe usulü ile eğitim veren musiki hocalarının dahi, notayı öğrenmediğini belirtmiştir.

Mehmed Emin, bazı musiki muallimlerinin halinden de memnun olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Mehmed Emin'e göre, Avrupalılar meşhur bestekârlarının marş, opera gibi bestelerinin yok olmaması için yüz binlerce frank harcayarak nota ile evrak üzerine aldırılmış, yayımlamış ve musiki heveskârlarına ulaştırmışlardır. Türk

² "Usul-i Nota", Aleksandr Lagard'ın "Principes elementaires de musique" adlı eserinin Fransızcadan çevirisidir ve tamamı Batı müziği ile ilgilidir (Uslu, 1999).

müziğinde ise, birçok önemli eserin yok olma derecesine geldiğini belirtmektedir. Buna rağmen, bazı sahte muallimlerin ise, nota aleyhinde konuştuğunu, öğrencilerine nota ile musiki eğitimi alırlarsa eğitimlerinin uzun süreceğini ve yaşamlarından mahrum olacaklarını söylediklerini belirtmektedir. Mehmed Emin, notanın gerekliliğini şu örnek ile açıklamaktadır: “bir bestekâr bir güfteyi besteleyip makam ve usulüyle öğrencilerine öğretir ve o şarkı beş on ağza yayılır. Ne makamda makam ne de usulde usul kalır. Bir semtte başka diğer bir semtte başka okunur. Hatta bestekâr dahi nağmeleri değişmiş ve esasından çıkmış eserin kendi eseri olduğundan bile tereddüt eder. Buna sebep eserin notaya alınmamış olmasıdır.”

Öğrenciler arasından nota ile meşk yapmak isteyenlere ise “sahte muallimlerin” şu cevapları verdiğini belirtmektedir: “Nota denilen şey ile alafranga havaları çalınır. Türkçemiz notaya gelmez, zira nota ile meşk olunan şarkı ezbere alınmadığı için daima daha fazla nota defteri bulundurmak lazımdır ve bir ahbabımızın yerinde de notasız nasıl çalarsınız.”

Mehmed Emin, notanın tahsilinin kolay olduğunu ispatı için bando musikaları’nda eğitim alanların başarılarını örnek olarak verir: “...nefer [kişi, asker] Anadolu’da ticaret ve ziraatla meşgul olduğu halde asakir-i şahaneye dahil olan tabur bando musikalarına gelir. Bu nefer, orada bulunan muallimler tarafından talime başlar. Okuma yazması olmadığı halde üç beş ayda marş, peşrev ve gayet ağır operaları gördüğü zaman çalmaya başlar. Bayramlarda, Cuma selamlık resmi geçişlerinde, yolda önünde notası olmadığı halde saatlerce çalar. Bu duruma dahi Avrupa musikînasları hayret ederler. İşte bu hal sahte muallimlerin dediklerinin aksine notanın kolay ve ezberden çalınabilir olduğunu gösterir, başka ispata gerek yoktur.”

Görüldüğü gibi, Hacı Emin’in derslere geçmeden önce bilinmesinin gerekli olduğunu düşündüğü “bazı önemli ifadeler” bölümünde ele aldığı konu “nota” müzik yazısının kendi ifadesiyle “Avrupa Notası”nın önemidir. Fakat Mehmed Emin’in kitabın bu bölümü incelendiğinde, amacının Batı müziğini öğretmek olmadığı, Türk müziğinde eserlerin hatta makamların yok olmaması için bir müzik yazısının kullanılmasının gerekli olduğunu vurgulamaktır. Bunun için de, en uygun ve en kapsamlı müzik yazısı olan, “nota” müzik yazısını önermektedir. Bu amaçla, Mehmed Emin, hazırladığı kitabın birinci bölümünü 20 ders olarak nota müzik yazısına ve ikinci bölümünü ise, Türk müziğinde usullerin ve perde seslerinin nota ile gösterilmesi ve öğretilmesine ayırmıştır.

Dersler ve Derslerde Ele Alınan Konuların İncelenmesi

Birinci bölümde yer verilen dersler ve bu derslerde kullanılan Terimler Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. “Nota Muallimi”nde Dersler, Derslerde Ele Alınan Konular

DERS	KONULAR
1.	Seda (ses yükseklikleri) isimleri ve nota karşılıkları, tiz ve pes sesler, on dört çizgi (beş çizgi, tiz tarafta beş ek çizgisi ve pes tarafta 4 ek çizgi) ve notanın şekli ve çizgiler üzerinde gösterilmesi.
2.	Porte, beş çizgi, dört aralık ve ek çizgiler ve terimlerin isimleri.
3.	Notaların porte üzerindeki yeri ve isimleri. En pes notadan en tiz notaya kadar yirmi sekiz notanın oktavlarına göre isimlerinin dizek üzerinde bulunması.
4.	Notaların nota kağıdı kullanarak porte üzerindeki yerinin öğretilmesi için çalışmalar soru-cevap şeklinde örneklenmiştir. Örneğin, “Birinci sual; birinci do notası nasıl olur ve sedalardan

	kaçıncısıdır? <i>Cevab</i> ; nota kağıdı üzerindeki beş çizginin altından yine lüzumu oldukça istimal olmak üzere terk olunan dört çizginin altına bir nokta vaz' ve dört çizgili bir noktalı do şekli olub ve en kaba sedaların birincisidir.”
5.	Bir zarb'ın tanımı ve nota süreleri (Bir dörtlük, iki dörtlük, dört dörtlük isimleri).
6.	Bir tam usul seda notası (en uzun seda notası: dört dörtlük), bir tam usul sedanın ikiye, dörde, sekize, on altıya, otuz ikiye ve altmış dörde bölünmesi, batuta (ölçü) çizgisi
7.	İki dörtlük notanın gösterilmesi ve vuruşları.
8.	Bir dörtlük notanın gösterilmesi ve vuruşları (dört adet dörtlük nota için ölçü vuruşu: aşağı, aşağı, sağa ve sola).
9.	Sekizlik notanın tanımı ve gösterilmesi.
10.	Onaltılık notanın tanımı ve gösterilmesi. Birinci dersten itibaren verilen nota süreleri üzerine anlatılanları özetlemek üzere Mehmed Emin'in onuncu dersi ve şekli direk aktarılmıştır.
11.	Otuz ikilik notanın tanımı ve gösterilmesi
12.	Altmış dörtlük notanın tanımı ve gösterilmesi.
13.	Noktalı notalar
14.	Bağlama işareti, Stakkato işareti ve Puandorg işareti ve tanımı.
15.	Diyez, bemol ve naturel işareti ve sesleri yarım ve tam ses tizleştirmek ve pesleştirmek
16.	Dört dörtlük, iki dörtlük, bir dörtlük, bir on altılık, bir otuz ikilik ve bir altmış dörtlük es. Eslerin nota aralarında kullanılması.
17.	Çarpma ve üçleme notaları.
18.	Tekrar işaretleri, forzato, forte, piyano, tril
19.	Sol ve fa anahtarları, donanım, diyez ve bemol sırası (burada ele alınan konu tonal donanım değildir. Verilmek istenilen, anahtar önüne konulan değiştirici işaretin eserin tamamını etkilediği ve o seslerin değişime uğradığını belirtmektir. Tam sesler için o ses önüne naturel işareti konulmasının gerektiği de ayrıca bahsedilmiştir).
20.	Batı notasında kullanılan usuller (dört dörtlük, kaple, üç dörtlük, vals, iki dörtlük, altı sekizlik ve üç sekizlik) ve şekilleri, bazı tempo terimleri ve anlamları, Türk müziğinde kullanılan ve batı notasına uyarlanan usuller ve şekilleri (Şekil 6'da verilmiştir).

Tablo 1'de görüldüğü gibi, kitapta yer verilen 20 ders incelendiğinde nota müzik yazısının öğretilmesinin amaçlandığı ve amacın Batı müziğini öğretmek olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Değiştirici işaretler (diyez, bemol ve naturel) hatta donanımda değiştirici işaretler (diyez ve bemol sırası) konusuna yer verilmesine rağmen (Şekil 1) majör, minör ya da tonalite konusuna değinilmemiştir. Mehmed Emin'in donanımda değiştirici işaretlerini vermekteki amacı şu ifadelerinden de rahatlıkla anlaşılabilir;

... mezkur [adı geçen] primo anahtarının önünde evvela beşinci çizgi üzerine bir diyesiz vaz' edildikde [konulduğunda] fa diyesiz olmağla iş bu nota hitâmına değin [sonuna kadar] her ne kadar fa gelirse artık anarken önlerine diyesiz vaz' edilmeğe hacet kalmaksızın cümlesinin fa diyesiz olmasını mucib olduğu [sebebi olduğu] gibi ba'demâ [bundan böyle] icâbına göre yedi adede değin yazılması lazım gelen diyesizler mesela üçüncü ve dördüncü ve beşinci ve altıncı ve yedinci ve sekizinci ve dokuzuncu şekilde ira'e edildiği üzere [Şekil 1] mezkur primo anahtarının önüne vaz edilen evvela fa diyesiz, ikinci do diyesiz, üçüncü sol diyesiz dördüncü re diyesiz beşinci la diyesiz altıncı mi diyesiz yedinci si diyesiz vaz' edildikten nota nihayetine bu yedi sedadan her kangı biri [her hangi biri] her kaç aded gelirse cümlesinin diyesizli yani fa diyesiz, do diyesiz, sol diyesiz, re diyesiz,

la diyesiz, mi diyesiz, si diyesiz olmalarına mucib [sebeb] olur (Emin, 1302:49).

primo anahtarı baso anahtarı

1 2

fa diyesiz do diyesiz sol diyesiz re diyesiz la diyesiz mi diyesiz si diyesiz

3 4 5 6 7 8 9

si bemol mi bemol la bemol re bemol sol bemol do bemol fa bemol

10 11 12 13 14 15 16

Şekil 3. Donanım Gösterimi

Usuller konusunda ise Batı müziğinde kullanılan usullerin nota üzerinde nasıl gösterildiği açıklanarak Türk müziğinde usullerin nasıl gösterilebileceği konusu ele alınmıştır (Şekil 2).

Alafrangaya tatbiken alaturkada istimal olunan usullerin isimleriyle şekilleri

ağır düyek ve düyek 1

yürük düyek 2

yürük düyek ile sofyan 4

ağır sengin semai 3

sengin semai 3

curcuna 5

yürük curcuna 6

ağır evfer yahud ağır aksak 7

ağır evfer yahud yürük aksak 8

ağır devrihindi yahud yürük 9

ağır aksak semai 10

yürük aksak yahud yürük aksak semai 11

Şekil 4. Usul Gösterimi

Nota yazısının öğretilmesinin amaçlandığı kitabın birinci bölümü "Alafrangaya tatbiken alaturkada istimal olunan usullerin isimleriyle şekilleri" konusu ile tamamlanmaktadır. Kitabın ikinci bölümünde ise Mehmed Emin, Türk müziğinde perde seslerinin nota ile nasıl gösterilebileceği, bir anlamda Türk müziği ses sisteminin nota ile gösterilebilirliği üzerine deneme yapmaktadır. Bu deneme Ali Ufki, Kantemiroğlu ya da

Hamparsum'un kullandıkları müzik yazısından farklı bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Bu deneme, eğitim amaçlı olması yani, o dönemin Milli Eğitim Bakanlığı'nın izniyle eğitimde kullanılacağı düşünülerek çoğaltılması ile geniş bir kesime yayılacağından diğer çalışmalardan farklı bir yere sahiptir. Bu kitaptan önce de Türk müziğinde nota yazısı kullanılmasına ve bazı eserlerin yayınlanmasına rağmen (bu eserlerin de birçoğu Mehmed Emin Bey tarafından yayınlanmıştır) nota yazısının Türk müziğine uyarlanması ve öğretilmesini amaçlayan bilinen ilk kitaptır³. Mehmed Emin'in bu çalışmasının bir ilk olması nedeniyle, Türk müziği perde seslerinin nota müzik yazısıyla gösterilmesi üzerine eksikliklerin olabileceği düşünülebilir. Fakat Türk müzik eğitimine yönelik hazırlanan nota yazısının ilk denemeleri olması bakımından Türk müzik tarihi açısından da önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Mehmed Emin, Türk müziğinde kullanılan seslerin notadaki benzeri olan isimleri dört oktav olarak porte üstünde ve altında yazıyla belirtmiştir (Şekil 3).

Alaturkada istimal olunan seda isimlerinin notada mukabili olan isimler

en kaba çargah	en kaba hicaz	en kaba saba	en kaba yegah	en kaba şuri	en kaba hisar	en kaba hüseyini aşiran	en kaba acem aşiran
birinci do	birinci do diyesiz	do diyesiz nim tiz	birinci re	re diyesiz	re diyesiz nim tiz	birinci mi	birinci fa
en kaba irak	en kaba geveşt	kaba rast	kaba zirgüle	kaba düğah	kaba kürdi	kaba segah	kaba buselik
birinci fa diyesiz	nim tiz fa diyesiz	birinci sol	birinci sol diyesiz	birinci la	la diyesiz	birinci si	si nim tiz
kaba çargah	kaba hicaz	kaba saba	yeğah	şuri	hisar	hüseyini aşiran	acem aşiran
ikinci do	ikinci do diyesiz	do diyesiz nim tiz	ikinci re	re diyesiz	re diyesiz nim tiz	ikinci mi	fa ikinci
irak	geveşt	rast	zirgüle	düğah	kürdi	segah	buselik
fa diyesiz	nim tiz fa diyesiz	ikinci sol	sol diyesiz	la ikinci	la diyesiz	ikinci si	nim tiz si

³ Kanuni Hasan Dede ve Ahmed Rıfat tarafından yayınlanan "Miftah-ı Nota" adlı eser mevcut ise de (1874) bu eser, nota yazısından geliştirilen, iki çizgi ve dört oktav üzerine kurulu bir müzik yazısıdır. Kitapta Türk müziği makam dizileri, farklı bir değiştirici işaret kullanılmaksızın, yazı ile Türk müziği perde isimleri kullanılarak verilmektedir.

çargah hicaz saba neva şuri hisar hüseyini acem

üçüncü do üçüncü do diyesiz nim tizdo diyesiz üçüncü re re diyesiz re diyesiz nim tiz üçüncü mi üçüncü fa

evç mahur gerdaniye şehnaz muhayyer sünbüle tiz segah tiz buselik

üçüncü fa diyesiz nim tiz fa diyesiz üçüncü sol üçüncü sol diyesiz üçüncü la üçüncü la diyesiz üçüncü si nim tiz üçüncü si

tiz çargah tiz hicaz tiz saba tiz neva tiz şuri tiz hisar tiz hüseyini tiz acem

tiz do 4 tiz do diyesiz 4 do diyesiz nim tiz 4 tiz re 4 tiz re diyesiz 4 re diyesiz nim tiz 4 tiz mi 4 tiz fa 4

tiz evç tiz mahur tiz gerdaniye tiz şehnaz tiz muhayyer tiz sünbüle tiz segah tiz buselik

tiz fa diyesiz 4 nim tiz fa diyesiz 4 tiz sol 4 tiz sol diyesiz 4 tiz la 4 tiz la diyesiz 4 tiz si 4 nim tiz si 4

Şekil 5. Türk müziğinde kullanılan perde seslerinin nota ile gösterilmesi










Şekil 3'de görüldüğü gibi dört oktav, 16 perdeli ses sistemi⁴ üzerine kurulu dizinin Türk müziği perde seslerinin nota yazısındaki karşılıkları verilmiştir (Emin, 1302:54-55). Mehmed Emin, Batı müziğinde karşılığı olmayan sesleri ise (Saba, Hisar, geveşt vb.) nota yazısının dışında kendi geliştirdiği sembolleri kullanarak göstermeye çalışmıştır. “♯” sembolü yarım aralık oluşturan sesler arasında kullanılmaktadır ve Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kullanılan bir komalık diyez işaretine (koma diyezi) benzemektedir. Tek farkı, sembol iki yarım ses arasında tek (buselik perdesi gibi), iki tam ses arasında diyez işareti ile birlikte kullanılmıştır (saba perdesi gibi) ve ilgili sesin daha tiz olacağı anlaşılmaktadır.

Karar Seslerine Göre Makamlar

Mehmed Emin, karar seslerine göre makamları sınıflandırmış ve karar sesinin notasını vermiştir (Emin, 1884:56-58). Çalışmanın bu bölümünde bu makamlar ve notaları Tablo 2'de verilmiştir.

⁴ Bilindiği gibi, Safiyyuddin Urmevi 17 sesli sistemi, Kantemiroğlu 14 sesli sistemi, Haşim Bey 16 ve Hüseyin Sadettin Arel ise 24 sesli sistemi kabul etmişlerdir (Uygun, 1999:147-148).

Tablo 2. Karar Seslerine Göre Makamlar ve Notası

Karar sesi	Şekli	Makamlar
Rast perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>rast</p>  <p>ikinci sol</p>	Rast, Rehavi, Sazkar, Suzidılara, Rast-ı Cedid, Peçgah, Pesendide, Neveser, Nihavend, Suzinak, Büzürg, Nikriz, Mahur, Zavil, Şevkidil, Hicazkar, Tarzı Nevin.
Dügah perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>dügah</p>  <p>la ikinci</p>	Dügah, Saba, Uşşak, Bayati, Karcıgar, İsfahan, İsfahanın Hicaz, Hicazın Eski Hicaz, Hicaz Hümayun, Neva, Hisar, Hüseyini, Acem, Gülizar, Kûçek, Gerdaniye, Arazbar, Siphir, Tahir, Şehnaz , Bayati Araban, Muhayyer, Muhayyer Sünbüle, Ferahnuma, Sultani Irak, Zırgüle, Nişabürek.
Buselik tabiriyle dügah perdesi üzerinde karar eden makamlar	<p>dügah</p>  <p>la ikinci</p>	Buselik, Saba Buselik, Hicaz Buselik, Neva Buselik, Hisar Buselik, Acem Buselik, Evç Buselik, Arazbar Buselik, Gerdaniye Buselik, Mahur Buselik, Şehnaz Buselik, Araban Buselik, Tahir Buselik, Muhayyer Buselik, Hicazkar Buselik.
Kürdi tabiriyle dügah perdesi üzerinde karar eden makamlar	<p>dügah</p>  <p>la ikinci</p>	Kürdi, Sabazemzeme, Neva Kürdi, Zemzeme Kürdi, Acem Kürdi, Muhayyer Kürdi, Gerdaniye Kürdi, Zevkitarab.
Segah perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>segah</p>  <p>ikinci si</p>	Segah, Müstear, Maye, Hüzzam, evç arazbar.
Buselik perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketi icra eden makamlar	<p>buselik</p>  <p>nim tiz si</p>	Yalnız Nişabür makamıdır.
Çargah perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareket icra eden makamlar	<p>çargah</p>  <p>üçüncü do</p>	Yalnız Çargah makamıdır.
Hicaz perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketini icra eden makamlar	<p>hicaz</p>  <p>üçüncü do diyesiz</p>	Yalnız heftgâh makamıdır.
Yegah perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>yegah</p>  <p>ikinci re</p>	Yegah, Sultaniyegah, Şedaraban, Ferahfeza
Neva perdesi üzerinde karar eden makamlar	<p>neva</p>  <p>üçüncü re</p>	Araban ve Sultanineva makamlarıdır.

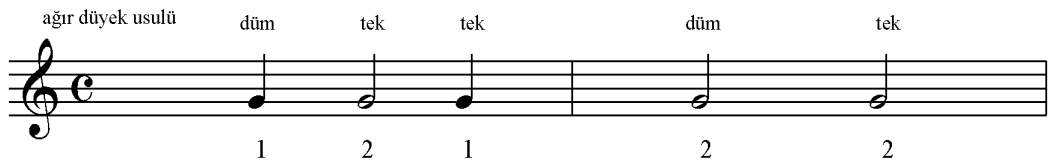
Hüseyniaşiran perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>hüseyni aşiran</p>  <p>ikinci mi</p>	Hüseyniaşiran, Buselikaşiran, Nühüft, Suzidil.
Acemaşiran perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>acem aşiran</p>  <p>fa ikinci</p>	Acemaşiran, Şevkutarab, Şevkaver, Şevkefza, Tarz-ı Cedid.
Irak perdesi üzerinde karar ile seyir ve hareketlerini icra eden makamlar	<p>ırak</p>  <p>fa diyesiz</p>	Iraki Bestenigar, Beste Isfahan, Dilkeşrahatalarevan, Şevk-i cedid, Revnaknüma, Ferahnak, Evç, Evcara, Dilkeşhaveran, Sultanihüzzam.

Tablo 2’de görüldüğü gibi, geleneksel olarak makam tariflerine göre notaları verilmemiş, karar seslerine göre makam isimlerinin verilmesi ile yetinilmiştir.

Türk Müziği Usullerinin Nota İle Gösterilmesi

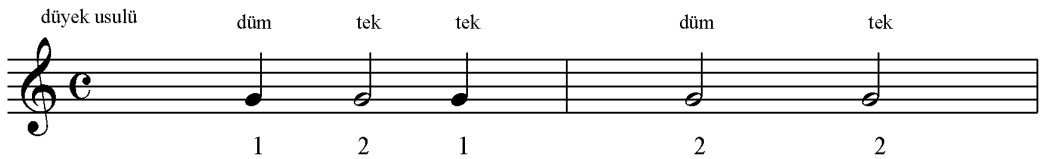
Mehmed Emin’e göre, Türk musikisinde usulleri, her zaman “düm tek” usulüyle yani “düm” geldiğinde “sağ el” ve “tek” geldiğinde “sol el” ile zarb etmek (vurmak) gerekir. Bu usullerin gösterilmesinde ilk olarak farklı bir yöntemden yararlanılmıştır. Kitapta usuller, nota şekilleri ile gösterilmiş ve açıklanmıştır (Emin, 1884:58-66).

Birinci ağır düyek usulü: bu usul Batıda dört dörtlük kaidesinde iki ölçü miktarı ile sekiz vuruş yapılmaktadır. Türk müziğinde ise, şekil 4’de görüldüğü gibi üç ikilik ve ikisi dörtlük nota değeri ile toplam beş nota ile yazılır. Bir rakamı ile gösterilen nota bir dörtlük miktarı bir vuruş ve iki rakamı ile gösterilen nota iki dörtlük miktarı yine bir vuruş ile okunur yani birinci ölçü sağ el ile bir dörtlük “düm” ve sol el ile iki dörtlük “tek” ve ikinci ölçü sağ el ile iki dörtlük “düm” ve sol el ile iki dörtlük “tek” okuyarak usul tamamlanır (Emin, 1884:58-59).



Şekil 6. Ağır düyek usulü

İkinci düyek usulü: bu usul de ağır düyek usulüne tamamıyla benzemekte olup, bir miktar ondan süratlice çalınmayla düyek usulü uygulanmış olur (Emin, 1884:59).



Şekil 7. Düyek usulü

Üçüncü yürük düyek usulü: bu usul şekil 6’da gösterildiği gibi Batı müziğinde “kapl” terimi ile iki dörtlük usul olarak kabul edilmiştir. Bu halde ağır düyek usulünün yarı sürat miktarı icra edilir yani üç adet dörtlük nota ve ikisi birer sekizlik nota süresince uygulanmak üzere beş vuruşta tamamlanır (Emin, 1884:59-60).

usul yürük düyek düm tek tek düm tek

1 2 1 2 2

usul yürük düyek düm tek tek düm tek

/ 1 / 1 1

Şekil 8. Yürük düyek usulü

Dördüncü sofyan usulü: bu usul dahi şekilde 7’de gösterildiği gibi, Batı müziğinde iki dörtlüğün süratlisi yani yürük düyek usulünden daha süratli olarak kullanılır fakat bu usulde “düm” “tek” vuruşu ise, “düm” “tekke” sözlerinden “düm” ile “tek” geldiğinde daima sağ el ile ve “ke” geldiğinde sol el ile vurularak okunur. Önce birinci ölçü iki dörtlük bir “düm” sağ ve ikinci ölçüde bir dörtlük “tek” yine sağ ve bir dörtlük “ke” sol el ile vurulup usul üç vuruşta tamamlanır (Emin, 1884:60).

usul sofyan düm tek ke

2 1 1

Şekil 9. Sofyan usulü

Beşinci ağır sengin semai usulü: bu usul şekilde 8’de gösterildiği üzere notadaki üç dörtlük kaidesinde iki ölçü miktarı olarak altı vuruş uygun ise de Türk müziğinde dört adet bir dörtlük ve biri iki dörtlük vuruş miktarı yapılarak beş vuruş ile iki ölçüde tamam olur. Yani birinci ölçüde bir dörtlükten bir “düm” sağ ve iki “tek” “tek” sol el ile ve ikinci ölçüde bir dörtlük “düm” sağ ve iki dörtlük “tek” sol el ile vurulup usul beş vuruş ile tamamlanır (Emin, 1884:60-61).

usul ağır sengin semai düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2

Şekil 10. Ağır sengin semai usulü

Altıncı sengin semai usulü: bu usul ağır sengin semai usulüne tamamıyla benzemekte olup, ondan bir miktar süratlice çalınmayla sengin semai usulü hasıl olur (Emin, 1884:61).

usul sengin semai düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2

Şekil 11. Sengin semai usulü

Yedinci yürük semai usulü: Sengin semai usulünün biraz süratlisi demek olup şekli ise tamamen sengin semai usulünün şeklinden ibaret olarak ve Türk müziğinin tam üç dörtlük usulüne uygun olarak icra edilir (Emin, 1884:61).

usul yürük semai düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2

Şekil 12. Yürük semai usulü

Sekizinci daha yürük semai usulü: bu usul nota kurallarında bilinen usule (Batı müziğinde üç dörtlük) uygun olup yürük semainin daha süratlisi yani sengin semainin yarı süratinde icra edilir (Emin, 1884:62).

usul daha yürük semai düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2

Şekil 13. Daha yürük semai usulü

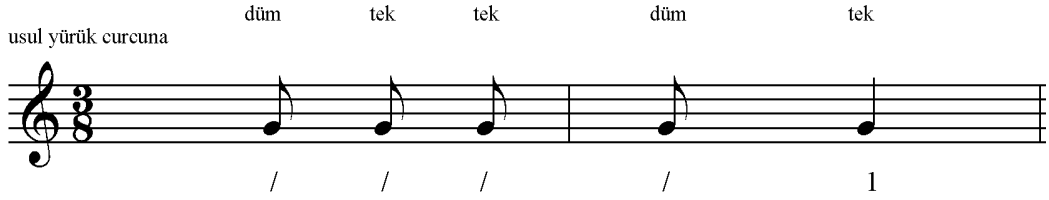
Dokuzuncu curcuna usulü: bu usul nota kurallarında bilinen üç dörtlükten biraz süratlice demek olup Türk müziğinde sengin semainin şeklinden ibarettir (Emin, 1884:62).

curcuna usul düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2

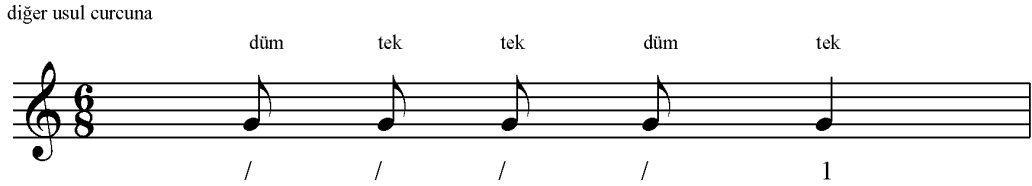
Şekil 14. Curcuna usulü

Onuncu yürük curcuna usulü: bu usul notadaki üç sekizlik gibi çalınıp iki ölçü miktarı olarak altı vuruş olsa da Türk müziğinde dört adet bir sekizlik ve bir adet dörtlük süresince uygulanır ve beş vuruş ile iki ölçüde tamamlanır (Emin, 1884:62).



Şekil 15. Yürük Curcuna usulü

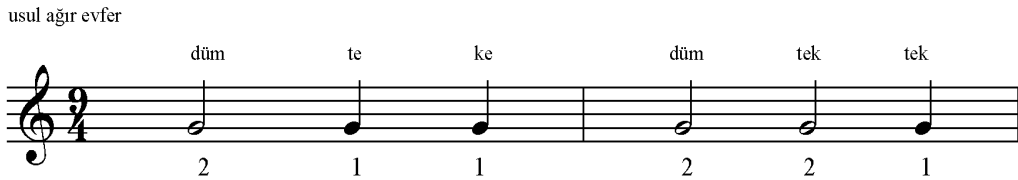
On birinci diğer curcuna usulü: bu usul şekil 14’de gösterildiği üzere, altı sekizlik olarak yalnız bir ölçü içinde tamamlanır. Usul vuruş ve süresi ise geleneksel olarak bilinen yürük curcunanın aynısıdır (Emin, 1884:63).



Şekil 16. Diğer Curcuna usulü

Buraya kadar verilen on bir usul, Batı müziği usullerine uygun usullerdi. Bundan sonra verilen usuller ise Türk müziğine mahsus usullerdir.

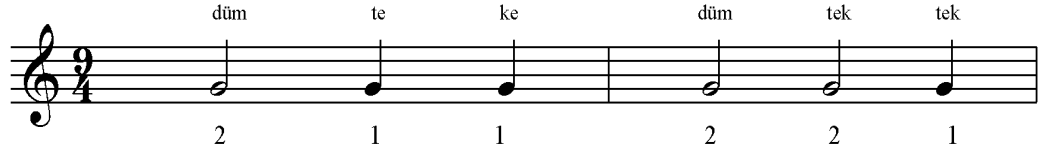
On ikinci ağır evfer yahud ağır aksak: bu usul nota kurallarınca dokuz dörtlük tabir olunup, aksak olarak dokuz vuruş ile yani dördü birinci ve beşi ikinci ölçüde olmak üzere iki ölçü içinde tamamlanır. İki ölçünün birincisi “düm te ke” ve ikincisi “düm tek tek” sözcükleriyle okunmak üzere önce birinci ölçüyü “sağ el” ile iki dörtlük “düm” ve yine “sağ el” ile bir dörtlük “te” ve “sol el” ile bir dörtlük “ke” ve ikinci ölçüyü dahi yine sağ el ile iki dörtlük “düm” ve sol el ile biri ikilik ve biri bir dörtlük süresince “tek” sözcükleriyle altı vuruş ile okumak gerekir (Emin, 1884:63).



Şekil 17. Ağır evfer yahud ağır aksak usulü

On üçüncü yürük evfer yahud aksak usulü: bu usul ağır evfer usulünün aynısı olup, fakat ondan biraz süratlice icra edilir (Emin, 1884:64).

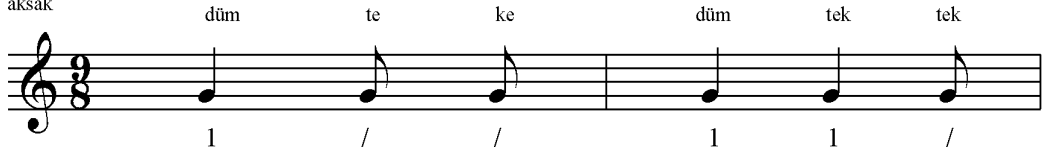
usul yürük evfer
yahud aksak



Şekil 18. Yürük evfer yahud aksak usulü

On dördüncü ağırlama yahud aksak usulü: bu usul nota kurallarınca dokuz sekizlik tabir edilip şekil 17’de gösterildiği üzere, evfer usulünün yarı süratinde olup, iki ölçüde tamamlanır. İlk ölçüde bir dördlük “düm” ve bir sekizlik “te” ve bir sekizlik “ke” ve ikinci ölçüde dahi bir dördlük “düm” ve bir dördlük “tek” ve bir sekizlik “tek” olarak okunur (Emin, 1884:64).

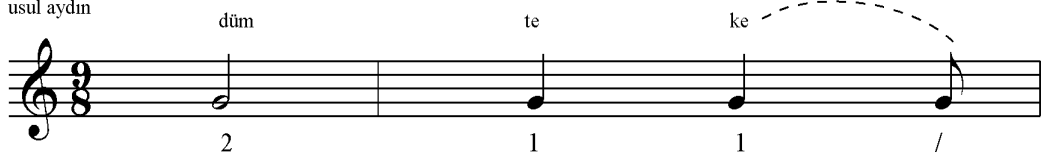
ağırlama yahud
aksak



Şekil 19. Ağırlama yahud aksak usulü

On beşinci aydın yahud yürük aksak usulü: bu usul ağırlama usulünün biraz süratlisidir. Fakat, ilk ölçüde iki dördlük sağ bir “düm” ve ikinci ölçüde bir dördlük sağ “te” ve bir dördlük ile bir sekizlik miktarı sol “ke” olarak okunur (Emin, 1884:64-65).

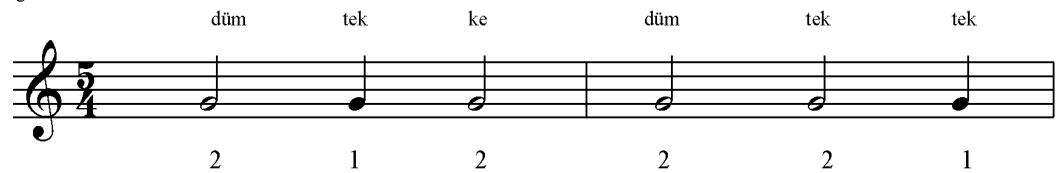
usul aydın



Şekil 20. Aydın yahud yürük aksak usulü

On altıncı ağır aksak semai: bu usul nota kurallarınca beş dördlük tabir olunur. Beş birinci ölçüde ve beş ikinci ölçüde olmak üzere on vuruş miktarı ile iki ölçüde tamamlanır. İlk ölçüyü sağ el ile iki dördlük “düm” ve yine sağ el ile bir dördlük “tek” ve sol el ile iki dördlük “ke” ve ikinci ölçüyü sağ el ile iki dördlük “düm” ve sol el ile iki dördlük “tek” ve yine sol el ile bir dördlük “tek” sözcükleriyle altı vuruş ile okumak gerekir (Emin, 1884:65).

ağır aksak semai



Şekil 21. Ağır aksak semai usulü

On yedinci yürük aksak semai: bu usul nota kurallarınca beş sekizlik tabir edilir. Usul vuruş, süresi ve sürati tamamen ağır aksak usulünün yarısı olarak icra edilir (Emin, 1884:65).

usul
yürük aksak semai

düm te ke düm tek tek

1 / 1 1 1 1 /

Şekil 22. Yürük aksak semai usulü

On sekizinci Türk aksağı: bu usul dahi beş sekizlik tabir edilir. Usul, bir dörtlük sağ “düm” ile üç adet sekizlik sol “tek” sözcüklerinden ibaret olmak üzere bir ölçü içinde iki vuruş ile tamamlanır (Emin, 1884:66).

usul Türk aksağı

düm tek

1 / 1 /

Şekil 23. Türk aksağı

On dokuzuncu devrihindi usulü: bu usul yedi sekizlik kabul edilip, birinci ölçüde sağ el ile üç sekizlik “düm”, ikinci ölçüde yine sağ el ile bir dörtlük “düm”, sol el ile bir dörtlük “tek”, üçüncü ölçüde sağ el ile üç sekizlik “düm” ve dördüncü ölçüde dahi sol el ile bir dörtlük iki adet “tek” olmak üzere dört adet ölçü içinde altı vuruş ile tamamlanır (Emin, 1884:66).

usul ağır devri hindi

düm düm tek düm tek tek

1 / 1 1 1 / 1 1

Şekil 24. Devrihindi usulü

Yirminci yürük devrihindi usulü: bu usul dahi yedi sekizlik kabul edilir. Fakat, birinci ölçüde sağ el ile bir sekizlik “düm”, sol el ile birer sekizlik iki adet “tek”, ikinci ölçüde sağ el ile bir dörtlük “düm” ve sol el ile bir dörtlük “tek” olmak üzere iki ölçü içinde beş vuruş ile tamamlanır (Emin, 1884:66).

usul devri hindi

düm tek tek düm tek

/ / / 1 1

Şekil 25. Yürük devrihindi usulü

Görüldüğü gibi, Mehmed Emin Türk müziğinde usulleri geleneksel şeklini de muhafaza ederek notalar ile göstermiştir. Türk müziğinde kullanılan usuller ile Batı müziğinde kullanılan usullerin benzer olanlarını dahi geleneksel yapısını bozmadan vermeye çalışmıştır. Mehmed Emin, Türk müziği perde seslerini, nota ile göstermeyi amaçladığı gibi Türk müziğinde usulleri de aynı amaçla notayla göstermiştir. Burada da amaç, Batı müziği usullerinin öğretilmesi değil, Türk müziği usullerinin nota müzik yazısı ile gösterilmesidir. Bazı Türk müziği perde seslerinin gösterilmesinde farklılıklar olduğu gibi, bazı Türk müziği usullerinin gösterilmesinde de farklılıklar vardır. Örneğin, Batı müziğinde dört dörtlük usulü ile Türk müziğinde düyek usulü donanımında aynı şekilde yazılsa da birbirinden farklı yapılara sahiptir. Türk müziğinde düyek usulü iki ölçü içerisinde beş nota ile gösterilmiştir. Mehmed Emin, düyek usulü ile ağır düyek usullerinin dahi yapılarında farklılık olmasa da süratlerinde (tempolarında) farklılıklar olduğunu belirtmektedir. Usullerin notaya uygulamasında bir fark daha dikkat çekmektedir. Mehmed Emin, düyek ve ağır düyek usulleri ya da aksak ve ağır aksak usulleri gibi, donanımında aynı sayısal değerlerle gösterilen usullerin aralarındaki farkı gösterebilmek için, anahtar üzerine ya da arkasına hangi usul olduğunu yazı ile de belirtmeyi gerekli görmektedir. Bu uygulamayı yayınladığı "fasıl" notalarında da kullandığı görülür.

Kitabı son bölümünde Notacı Hacı Emin Bey, Rast makamında bir peşrevin (Benli Hasan Ağa) notalarını örnek olarak vermiştir (Ek 1).

Ali Ufki Beyden Günümüze Türk Müziğinde Nota Müzik Yazısı

Çalışmanın bu bölümünde, Ali Ufki Bey'den günümüze yazılı ya da basılı Türk musiki nazariyatı kitapları incelenmiş ve kullanılan değiştirici işaretleri tespit edilmiştir. Burada ise tamamı verilmeyip bazı çalışmalara yer verilmiş, diğer çalışmalar tablo içerisinde gösterilmiştir.

Ali Ufki Bey-"Mecmua-i Saz-ı Söz"; Ali Ufki Bey'in onyedinci yüzyılın ikinci yarısında yazdığı düşünülen "*Mecmua-i Saz-ı Söz*" adlı yazma eserinde, kendi geliştirdiği değiştirici işaretlere yer vermiştir (Şekil 2). Behar (2008:147), "*Mecmua-i Saz-ı Söz*" de kullanılan müzik yazısını, özgün bir Osmanlı/Türk musikisi notalama sistemi olarak görünmeyen, fakat Türk musikisi eserlerini yazıya geçirmek amacıyla yazılmış "küçük bir özgün notalama denemesi" olarak değerlendirmektedir.

Tablo 3. "Mecmua-i Saz-ı Söz"de değiştirici işaretler

Adı	Tizleştirici işaretler					Pesleştirici işaretler			Natürel
İşareti	/	//	#	✕	ب	d	b	پ	پ

Rauf Yekta Bey-"Musiki Nazariyatı"; Rauf Yekta Bey İkdam gazetesinde yazdığı makalesinde, Osmanlıda kullanılan ve kabul görmeyen müzik yazısı türlerinden bahsetmektedir. Bu müzik yazılarından en geçerli olanının nota müzik yazısı olduğunu

ama bunun Türk müziğine daha uygun bir müzik yazısı bulunamayacağı anlamına gelmediğini belirtmektedir:

"... biz öyle bir notaya muhtâcız ki ileride mûsikimiz terakkî ettiği ve bizde mükemmel takımlar, orkestralar teşekkül ederek mûsikî-i Osmânî'ye göre bir "armoni" fenni vücûda geldiği zaman bile o nota bizim ihtiyâcımıza kifâyetsiz olabilsin. Bu şerâti hâiz olan nota ise elimizdeki notadan başkası değildir. Maamâfih bu sözlerimizden istikbâlde dahî daha mükemmel bir nota icâdı mümkün olamayacağı fikrinde bulunduğumuz anlaşılmalıdır. Bilakis, bu ihtimâl her zaman bâkîdir" (Yekta, 1899: Aktaran: Çengel, 2007:52).

Tablo 4. "Musiki Nazariyatı"nda değiştirici işaretler

Adı	irha diyez	Bakiye diyez	Küçük mücennep	Büyük mücennep	Çifte diyez	irha bemol	Bakiye bemol	Küçük mücennep	Büyük mücennep	Çifte bemol	bekar
İşareti	♯	#	#	##	YOK	♭	b	♭	♭	YOK	♮

Muallim İsmail Hakkı Bey-"Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri"; Muallim İsmail Hakkı Bey 1924 yılında yayınladığı, "*Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri*" adlı kitabında farklı şekillerde gösterilen değiştirici işaretlerden yararlanmışır. Bu işaretler, Nota Muallimi Hacı Mehmed Emin Bey'in kullandığı değiştirici işaretler ile benzerlik göstermektedir. Her ne kadar pesleştirici işaretlerde farklılıklar görülsede (Hacı Emin Bey'in Nota Muallimi'nde verildiği gibi) perde seslerinin gösterildiği diziler çıkıcıdır ve pesleştirici işaretler kullanılmamıştır.

Tablo 5. "Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri"ndedeğiştirici işaretler

Adı	-	-	-	-	-	-	-	-
İşareti	♯	#	##	✕	♭	♭	♭♭	♮

Suphi Ezgi-"Nazari ve Ameli Türk Musikisi"; "*Nazari ve Ameli Türk Musikisi*" adlı beş ciltlik eserinde Tablo 6'da verilen değiştirici işaretlerden yararlanmışır;

Tablo 6. "Nazari ve Ameli Türk Musikisi"nde değiştirici işaretler

İşareti	Fazla diyezi	Bakiye diyezi	Küçük mücennep diyezi	Büyük mücennep diyezi	tanini diyezi	fazla bemolü	Bakiye bemolü	Küçük mücennep bemolü	Büyük mücennep bemolü	tanini bemolü	tabii
#	#	#	#	#	X	♭	♭	♭	♭	♭	♭

Hüseyin Sadettin Arel-"Musiki Nazariyatı"; günümüzde yaygın olarak kullanılan sistem olduğu söylenebilir. Hüseyin Sadettin Arel'in kullandığı değiştirici işaretler Tablo 7'de verilmiştir;

Tablo 7. Musiki Nazariyatında değiştirici işaretler

İşareti	Koma diyezi	Bakiye diyezi	Küçük mücennep diyezi	Büyük mücennep diyezi	Tanini diyezi	Koma bemolü	Bakiye bemolü	Küçük mücennep bemolü	Büyük mücennep bemolü	Tanini bemolü	Bekar
#	#	#	#	#	X	♭	♭	♭	♭	♭	♭

Gültekin Oransay-"Musiki İstilahatı"; "Musiki İstilahatı" adlı eser Kazım Uz tarafından 1894 yılında yayımlanmış musiki sözlüğüdür. Genişletilmiş ikinci baskısı ise, 1964 yılında Gültekin Oransay tarafından tekrar yayınlanmıştır. Bu ikinci baskıda, bemol ve diyez konuları başlığı adı altında değiştirici işaretlerine de yer verilmiştir;

Tablo 8. Musiki İstilahatında değiştirici işaretler

İşareti	Koma diyezi	Bakiye diyezi	Küçük mücennep diyezi	Koma bemolü	Bakiye bemolü	Küçük mücennep bemolü	Bekar
#	#	#	#	♭	♭	♭	♭

M. Ekrem Karadeniz-"Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları"; "Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları" adlı kitabının "perdelerin nota ile yazılış şekilleri" bölümünde, Türk müziğinde 41 ses olduğunu ve bu seslerin yedi grupta toplanması gerektiği belirtilmektedir. Birinci grupta yer alan sesler değiştirici işarete gerek duyulmayan seslerdir (7 ses). İkinci grup sesler "dört komalık diyez" işareti ile (5 ses), üçüncü grup sesler "5,5 komalık diyez" ya da "3,5 komalık bemol" işareti ile (5 ses), dördüncü grup sesler "8 komalık bemol" işareti ile (6 ses), beşinci grup sesler "1,5

komalık diyez” işareti ile (7 ses), altıncı gurup sesler “3 komalık diyez” işareti ile (7 ses) ve yedinci gurup sesler ise “2 komalık bemol” işareti ile (4 ses) gösterilirler (Karadeniz, 2013:16-21). Bu işaretler Tablo 9'da gösterilmiştir.

Tablo 9. Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları'nda değiştirici işaretler

Adı	1,5 komalık diyez	3 komalık diyez	4 komalık diyez	5,5 komalık diyez	Tanini diyezi	1 komalık bemol	2 komalık bemol	3,5 komalık bemol	5 komalık bemol	Tanini bemolü	Bekar
İşareti	#	##	###	####	YOK	♭	♮	♭	♭	YOK	♮

Nail Yavuzoğlu-“Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon”; Nail Yavuzoğlu bu çalışmasında yeni notasyon ve değiştirici işaretlere yer vermektedir. Bu çalışma ile Türk müziğinde hala yeni arayışların devam ettiği de söylenebilir (Yavuzoğlu, 2013:17). Kullanılan değiştirici işaretler;

Tablo 10. "Türk makam müziği ve yeni notasyon"da değiştirici işaretler

Adı	bakiye	Küçük mücennep	mücennep	Büyük mücennep diyezi	tanini	bakiye	Küçük mücennep	mücennep	Büyük mücennep diyezi	tanini	naturel
İşareti	#	##	##	###	X	♭	♮	♮	♮	♮	♮

ANALİZ & TARTIŞMALAR

Bu çalışmada, Ali Ufki Beyden günümüze kadar Türk Müziği eğitiminde kullanılan Batı müzik yazısı ve değiştirici işaretleri bir araya getirilerek incelenmiştir. Görülmüştür ki, Notacı Hacı Emin Bey'e ait "Nota Muallimi" adlı eser Türk müziğinde sekizliyi Batı müziğinde olduğu gibi sadece 12 eşit parçaya bölmeyip yeni ilave notalar da kullanan Türk Müzik Eğitimi Tarihinin ilk basılı eseridir.

SONUÇ

Ma'arif Nezaret Celilesinin 853 numaralı ruhsatıyla Mehmed Emin Bey tarafından 1302 [1884] yılında yayınlanan “Nota Muallimi”, Türk müziği perde seslerinin nota yazısı kullanılarak yazılmış, Türk müziğinin nota müzik yazısı kullanılarak öğretilmesini amaçlayan, bilinen ilk nazariyat kitabıdır.

Müellif Notacı Hacı Mehmed Emin Bey’in amacının Batı müziğini öğretmek olmadığı, Türk müziğinde eserlerin hatta makamların yok olmaması için bir müzik

yazısının kullanılmasının gerekli olduğunu vurgulamaktır. Bunun için de en uygun ve en kapsamlı olan, "nota" müzik yazısını önermektedir.

Batı müziği ve notasının Osmanlıya girişinden günümüze, Türk müziğinde kullanılan perde sesleri ve bu perde seslerinin gösterilmesinde kullanılan değiştirici işaretler incelenmiş, ilk denemelerin Notacı Hacı Emin Bey tarafından kullanıldığı görülmüştür. Ali Ufki Bey'den günümüze kullanılan değiştirici işaretler Tablo 11'de verilmiştir.

Tablo 11. Ali Ufki Bey'den günümüze Türk Müziğinde Kullanılan Değiştirici İşaretler

MÜELLİFİ	TİZLEŞTİRİCİ İŞARETLER				PESLEŞTİRİCİ İŞARETLER					NATUREL İŞARETLERİ		
Ali Ufki Bey	/	//	#	×	♭	♮	♭	♭	♭	♮		
Donizetti Paşa	#				♭					♮		
Notacı Hacı Emin BEY	≠	#	##		♭	Yok		yok		♮		
Rauf YEKTA (88)	≠	#	♯	♯	YOK	♭	♮	♭	♭	YOK	♮	
Tanburi CEMİL	≠	#	♯	♯	##	♭	♮	♭	♭	bb	♮	♮♮
İsmail Hakkı Bey 8/84/106	≠	#	##	×		♭		♭	♭♭		♮	
Suphi EZGİ 1933	≠		≠	≠	×	♮	♮	♮	♮	♮	♮	
H. S.AREL 10	≠	#	≠	≠	×	♮	♮	♮	♮	bb	♮	
M. EKREM KARADENİZ 20-21	≠	≠	#	≠	YOK	♮	♮	♮	♮	YOK	♮	
Gültekin Oransay	♮		#	≠		♮		♮	♮		♮	
Nail YAVUZOĞLU	#	♯	#	♯	×	♮	♮	♮	♮	bb	♮	

KAYNAKLAR

ALANER, Ahmet Bülent ve BALOĞLU, Çiğdem (2011). **Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyanolar İçin Yazılmış 14 Eser**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

ALANER, Ahmet Bülent (2009). **Notations of the Turkish Music in its Historical Continuum**, Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Artes 2009.

ARACI, Emre (2006). **Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının Maestrosu**, Yapı Kredi Yayınları-2407, İstanbul.

AREL, Hüseyin Sadettin (1993). **Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri** (Hazırlayan: Onur Akdoğan), Kültür Bakanlığı Yayınları/1347, Ankara.

ATALAY, Adnan (1992). **Müzik Yazıları**, Müzik Ansiklopedisi, 3. Cilt, Odak Ofset, Ankara.

AYANGİL, Ruhi (2008). Western Notation in Turkish Music. Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland, 18, pp 401-447
doi:10.1017/S1356186308008651

BEHAR, Cem (2008). **Saklı Mecmua Ali Ufki'nin Bibliotheque Nationale de France'teki [Turc 292] Yazması**, İstanbul Yapı Kredi Yayınlar-2590,

ÇERGEL, Muhammet Ali (2007). **Raûf Yektâ Bey'n İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri**, İstanbul: M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

DEVELLİOĞLU, Ferit (2012). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat** (29. Baskı). Aydın Kitap Evi Yayınları, Ankara.

EMİN, Notacı Hacı Mehmed, **Nota Muallimi**. Zartaryan Matbaası (Numara 14), 1302 [1884].

EZGİ, Suphi, **Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi**, Cilt I, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1933-1953.

HAŞİM, Hacı Mehmed. **Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât (2. Baskı)**, İstanbul, 1280 [1864].

KARADENİZ, Ekrem (2013). **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ÖZTUNA, Yılmaz (1974). **Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II (1. kısım)**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (1976). **Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt II (2. Kısım)**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (2006). **Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San'at Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü** Cilt I-II, Ankara: Orient Yayınları.

SAY, Ahmet (1992). Müzik Ansiklopedisi I-II-III-IV. Ankara: Başkent Yayınevi.

USLU, Recep (2009). **Türkçe Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı**, Folklor Edebiyat, sy. 58, s. 57, ss. 45-62.

UZ, Kazım (1894). **Ta'lim'i Musiki Yahud Musiki Istılahatı**. Konstantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.

UZ, Kazım (1964). (Haz. Gültekin Oransay). **Musiki Istılahatı**. Ankara: Küğ Yayını, No: 2.

YAVUZOĞLU, Nail (2013). **Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon**, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan (2008). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

ZATİ, Mehmed. **Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki**, İstanbul:Mahmut Bey Matabaası, 1315 [1897].

EK 1. Benli Hasan Ağa-Rast Peşrevi

Handwritten musical score for 'EK 1. Benli Hasan Ağa-Rast Peşrevi'. The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Above the notes, there are various musical notations in Turkish, including 'تک' (tek), 'دو' (du), 'سی' (si), 'لا' (la), 'سول' (sol), and 'فا' (fa), which are part of the Rast scale. There are also some decorative flourishes and annotations in Turkish script, such as 'برنج خانہ' (Brenj Khanah) and 'نوطہ فا عدس توقفا سولدن توالت اولنچقد'. The score is written in a traditional style with a focus on the melodic line and its rhythmic structure.

