

# GÜNÜMÜZDE BESTEKÂRI MEÇHUL OLARAK KAYITLI HÜSEYNİAŐIRÂN PEŞREVİN ULAŞILABİLEN NÜSHALAR DOĞRULTUSUNDA MEŞK AKTARIM SÜRECİNDEKİ DEĞİŞİMİNİN İNCELENMESİ<sup>1</sup>

ANALYSING THE CHANGES OF HÜSEYNİAŐIRÂN PEŞREV, WHOSE COMPOSER IS RECORDED AS UNKNOWN TODAY, IN THE PROCESS OF TRANSMISSION IN LINE WITH THE AVAILABLE COPIES

ÖĞR. GÖR. DR. İSMAIL YÖRÜKÇÜOĞLU

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı

ismailyorukcuoglu@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7534-8963

**Öz:** Bu çalışmada bestekâri meçhul olarak kayıtlı, Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan Hüseyñiaşırân makâmındaki peşrev ile Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan, bestekâri İsak alarak kayıtlı Hüseyñiaşırân makâmındaki aynı peşrev karşılaştırılarak incelenmektedir. Çalışmada esere ait ulaşılabilen tüm nüshalar bir araya getirilmiştir. Eserin bestekârının kim olduğu araştırılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'ndaki nüshalarda, bestekâr olarak kayıtlı İsak'ın aslen Tanbûri İsak olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Nüshaların yazılı olduğu notalama sistemleri tanıtılmıştır. Hamparsum notalama sistemi hakkında bilgi verilmiştir. Ulaşılabilen en eski nüsha olduğu düşünölen, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyati'nda yer alan nüsha Hamparsum notalama sisteminden Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne çevrilerek incelenmiştir. Nüshalar şablon üzerinde, satır satır alt alta yeniden yazılarak karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda nüshalar arasında nağme, tartım, perde, geçki bakımından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Leon Hancıyan Koleksiyonunda yer alan nüshanın diğer nüshalardan önemli ölçüde farklı olduğu saptanmıştır. Çalışmanın sonucunda eserin meşk yolunda uğradığı değişim nüshalar üzerinden tespit edilerek ortaya çıkarılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Türk Müziği, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Cüneyd Kosal, Tanbûri İsak, Hamparsum, Hüseyñiaşırân.

<sup>1</sup> Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

**Abstract:** In this study, the peşrev in Hüseynîaşîrân maqam, whose composer is unknown and notated by Cüneyd Kosal, is analyzed by comparing the same peşrev in Hüseynîaşîrân maqam, registered with the composer Isak, in the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey and Leon Hancıyan. In the study, all available copies of the work were brought together. It has been researched who the composer of the piece is. It has been concluded that Isak, who is registered as a composer in the copies in the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey and Leon Hancıyan, is actually Tanbûrî İsak. Notation systems in which accessible copies are written have been introduced. Information about the Hamparsum notation system is given. The copy in Muallim İsmail Hakkı Bey Collection, which is thought to be the oldest copy that can be reached, was converted from the Hamparsum notation system to the Arel-Ezgi-Uzdilek System and examined. The copies available in the study were compared by rewriting on the template. As a result of the comparison, it has been determined that there are differences between the copies in terms of tune, scale, pitch and transition. It has been determined that the copy in the Leon Hancıyan Collection is significantly different from other copies. As a result of the study, the change that the work undergoes on the way of meshk has been determined and revealed through the copies.

**Keywords:** Turkish Music, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Cüneyd Kosal, Tanbûrî İsak, Hamparsum, Hüseynîaşîrân.

## Giriş

Türk Müziği nazârî unsurları ve geniş repertuvarıyla geçmişten bu yana, yakın bir zamana kadar, “meşk” adı verilen sistemle günümüze intikâl etmiştir. “Meşk” eğitim ve öğretim yöntemi, özel yapıda, kendi içerisinde belli başlı kuralları olan bir sistem olarak, Türk Müziği tarihi içerisinde uzun zaman boyunca aktif biçimde kullanılmıştır.

Öğrencinin bir hocanın gözetiminde, onun bilgi, görgü ve tavrından yararlanarak eğitilmesi, Türk Mûsikîsi tarihinin başlangıcından bu yana görülebilmektedir. Türk Müziği tarihi boyunca, Türk Müziği üslûbunun bozulmadan günümüze aktarımını sağlayan meşk eğitim öğretim sistemi XX. yüzyıla kadar Türk Mûsikîsi’nin tek öğretim metodu olmuştur (Gürbüz, 2010, s. 43).

“Meşk” kelimesinin Türk Müziği içerisinde kullanımına bakıldığında, bu terimin mûsikî alanına hat sanatından geçtiği görülmektedir. Hat sanatı içerisinde “meşk” hattatın öğrencisine verdiği ödev, yazı örneği veya yazı karalaması anlamında kullanılmaktadır. Meşk eden öğrenci Türk Müziği’nin teorik konularını, icrâ ettiği çalgıyı, hânende ise sesini kullanmayı, bir tekniği veya hocasının üslûbunu öğrenmenin yanında, Türk müziği repertuarını da hafızasına alırdı. Türk Müziği repertuarının da aktarımı bu şekilde sağlanırdı. Sistemin bir diğer önemli unsuru ise öğrencinin meşk edilen eserleri usûl vurarak öğrenmesiydi. Usûl vurularak öğrenilen eserler kolaylıkla ezberlenir ve hafızada tutulurdu. Sözlü eserler için bir diğer önemli hatırlatıcı araç ise güfte mecmualarıydı (Behar, 2012, s. 15-21).

Hat sanatındaki eğitim ve öğretimi tanımlamak için kullanılan “meşk” kelimesinin, Türk Müziği eğitimi ve öğretim sürecinde de aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Taklit ve tekrar temelli yapıdaki meşk eğitim öğretim sistemi, hat sanatından farklı olarak Türk Müziği geleneğinde şifâhidir (Poyraz, 2021, s. 16).

Birçok avantajı içerisinde barındıran eğitim sistemi olarak meşk eğitim öğretim sisteminin, bazı dezavantajlara sahip olduğu da düşünülmektedir. Dezavantajlardan ilki eserlerin gelecek kuşaklara aktarılamamasıydı. Meşk usûlünde yazı, nota gibi araçlar kullanılmadığı için eserler geniş kitlelere aktarılamamış ve yayılma imkânı bulamamıştır. Bazı eserlerin unutulabileceği ve kaybolabileceği açıkça görülmektedir (Behar, 1993, s. 66). Hafızalarda muhafaza edilen eserlerin, kişilerin vefâtı, çeşitli siyasi, sosyal olaylara ve süreçlere bağlı olarak oluşan meşk halkalarındaki kopukluklarla aktarımının durması veya yavaşlaması gibi tehlikelere açık olduğu söylenebilir. Ayrıca eserlerin bestelendiği hâliyle korunamaması, bestekârının unutulması, aktarımlar esnasında tahrife veya değişime uğraması gibi doğal tehlikelerin ve süreçlerin de söz konusu olduğu düşünülmektedir.

Türk Müziği’nde tarihsel süreç içerisinde pek çok notalama sistemi geliştirilmiş veya icâd edilmiştir. Meşk yoluyla aktarılan eserler ve bestekârlarının kim olduğu kayıt altına alınarak günümüze ulaşmış, Türk Müziği’nin geniş ve zengin repertuarı korunmuştur. Eserlerin çeşitli notalama sistemleriyle zaman içerisinde kayıt altına alınması ve günümüze ulaştı-

rılması, ulaşan notalarda çeşitli farklılıkların bulunması meşk eğitim öğretim sistemi içerisinde eserlerin farklı meşk kollarında nasıl bir değişime uğradığını göstermesi bakımından önemlidir (Yörükçüoğlu, 2022, s. 160).

Bu çalışmada, Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan, bestekârı “meçhul” olarak kayıtlı, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda bestekârı “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrev incelenmektedir. Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı “meçhul”, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân Peşrev çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada “İsak” adlı bestekârların kim olduğu, Türk Müziği tarihi içerisinde yer alan “İsak” adlı mûsikîşinaslardan hangisi olduğu araştırılmıştır. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşreve ait ulaşılabilen nüshalar tespit edilmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan Hamparsum notalama sistemiyle yazılı olan nüsha günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek incelenmiştir. Ulaşılabilen nüshalar çalışmada karşılaştırmalı olarak da incelenmiş, makâm, geçki, nağme, perde ve tartım farklılıkları gözlemlenmiş, eserin meşk yolunda uğradığı değişim ortaya çıkarılmıştır.

## Problem Durumu

Türk Müziği zengin bir repertuvara sahiptir. Geçmişten günümüze pek çok eser unutulmuşsa da veya eserler günümüze bestekârı meçhul olarak ulaşmışsa da repertuar hacmi bakımından günümüze ulaşan eserler, bu zenginliğin boyutunu göstermektedir. Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan bestekârı meçhul olarak kayıtlı, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan bestekârı “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrev de bu açıdan dikkat çekicidir. Bu sebeple araştırmaya konu olan problem cümlesi “Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan Bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân Peşrev ve Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan bestekârı meçhul olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân Peşrev nüshaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

## Çalışmanın Amacı

Bu çalışmayla;

1. Bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin incelenmesi ve bestekârının araştırılması,
2. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin ulaşılabilen nüshaları olan, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan ve Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshasının karşılaştırılarak incelenmesi,
3. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269’olu Hamparsum defterden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yapılan çeviri sonucu elde edilen icrâ nüshasının günümüz araştırmacılarının ve icrâcılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

## Çalışmanın Önemi

Çalışma, Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin incelenmesi, bestekârının araştırılması ve esere ait nüshaların ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Araştırma, eserin ulaşılabilen nüshaları üzerinden yapılacak olan karşılaştırmayla, meşk yolunda uğradığı değişimin gözlemlenebilecek olması bakımından önem arz etmektedir. Çalışma Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269'nolu Hamparsum notasıyla yazılı olan defterden, Arel-Ezgi-Uzdilek sitemine yapılacak olan çeviriyle, elde edilecek Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin notasının günümüz icrâcılarının ve araştırmacılarının hizmetine sunulması bakımından da önem arz etmektedir.

## Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Hüseyinâşîrân makâmında, peşrev formunda bestelenmiş bestekârı meçhul ve İsak olarak kayıtlı eserler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Cüneyd Kosal tarafından yazıldığı ve imzalandığı anlaşılan bestekârı meçhul olarak kayıtlı nüsha, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan bestekârı "İsak" olarak kayıtlı, ulaşılabilen iki nüsha olmak üzere toplamda üç nüshadan oluşmaktadır.

## Sınırlılıklar

Bu çalışma;

1. Bestekârı İsak ve meçhul olarak kayıtlı Hüseyinâşîrân peşrev,
2. Esere ait ulaşılabilen, yukarıda isimleri zikredilen üç nüshayla,
3. Nüshalar arasında perde, nağme, tartım ve geçki farklılıkları ve benzerlikleri bakımından yapılacak olan karşılaştırmayla sınırlandırılmıştır.

## Yöntem

Çalışmada eserin bestekârının kim olduğu araştırılarak tespit edilmeye çalışılmış ve eser incelenmiştir. Araştırmaya konu olan Hüseyinâşîrân makâmındaki peşreve ait ulaşılabilen nüshalar bir araya getirilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269'nolu Hamparsum notasıyla yazılı olan defterde yer alan nüsha Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş ve ulaşılabilen tüm nüshalar karşılaştırılarak incelenmiştir.

Cüneyd Kosal tarafından notaya alınmış bestekârı meçhul olarak kayıtlı Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin, ulaşılabilen nüshalar doğrultusunda meşk aktarım sürecindeki değişiminin incelenmesi amacıyla araştırmacının modeli, "tarama modeli" olarak belirlenmiştir.

Tarama modeli geçmişte veya hâlen var olan bir durumu, var olduğu haliyle tespit etmeyi, belirlemeyi amaçlayan araştırma modelidir. Bu modelde araştırmaya konu olan olay, birey veya nesne kendi koşulları içerisinde ve var olduğu şekliyle tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2022, s. 109).

Çalışmada kullanılacak yazılı kaynaklara ulaşmak için döküman incelemesi ve belge tarama teknikleri kullanılmıştır.

Döküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya birden fazla olguyla ilgili bilgileri içeren yazılı kaynak ve materyallerin analizini, kapsamına almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Belge tarama var olan belge ve kayıtlardan verilerin toplanması tekniğidir (Karasar, 2022, s. 229).

Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin ve bestekârının incelenip araştırılması aynı zamanda elde bulunan nüshalarının makâm, geçki, nağme, perde ve tartım bakımından karşılaştırılarak incelenmesi amacıyla içerik analizi yapılmıştır.

İçerik Analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla farkedilemeyebilen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Çalışma, ulaşılabilen üç nüsha üzerinden yürütülmüştür. Çalışmada yer alan nüshalara, nüshaların yer aldığı defter ve arşivlere ilişkin bilgiler şöyledir:

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde ve defterdeki nota üzerinde müellif bilgisi bulunmamaktadır. Defter içerisine sayfa numaraları belirtilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrev, 7. ve 8. sayfalarda yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan defter, Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. / 373-5 yer numarası M-01-01-1927 (arşiv) tarihli olarak kayıtlıdır. Eser Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'ndaki nüshası "Ekler" bölümünde, Ek 1 başlığı altında yer almaktadır. Nüshanın Hamparsum notalama sisteminden günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilmesiyle oluşturulan icrâ nüshası, Ek 4 başlığı altında yer almaktadır.

Diğer bir nüsha ise Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda "Dosya 5" içerisinde yer almaktadır. Eserin bulunduğu notalar üzerinde sayfa numarası görülmemektedir. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin başladığı sayfada yalnızca "107" yazdığı bu numaralandırmanın da ardından gelen sayfada devam etmediği görülmektedir. Eserin bittiği kısımda sayfanın altında "No: 1065 / Leon'dan aynen terceme edildi" yazılıdır. Altında yer alan imzadan notun Neyzen Halil Can tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır. Nüsha Segâh perdesinin doğal perde kabul edilerek işaretli, Büselik perdelerinin ise 1 koma diyez işaretiyle gösterildiği notalama sistemiyle yazılıdır. Koleksiyonda yer alan defter, Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. / 548-107 yer numarası 273, 274. sayfalarda, (nota üzerinde sayfa numarası bulunmamaktadır.) M-01-01-1947 (arşiv) tarihli olarak kayıtlıdır. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin Leon Hancıyan Koleksiyonu'ndaki nüshası "Ekler" bölümünde, Ek 2 başlığı altında yer almaktadır.

Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu web sitesinde yer alan nota arşivinde ulaşılan nüshada ise sayfa numarası yer almamaktadır (<http://www.sanatmuziginotalari.com/> Erişim: 22.06.2023). Eser, Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul olarak kayıtlıdır. Eserin bittiği kısımda sayfanın altında “Bestekârı ve usulü yazılı olmayan bu peşrevi Dr. Hamit Hüsnü Bey’in İstanbul Radyosu’nda bulunan el yazması defterinden aldım “aynen” 12.2.1973” notu bulunmaktadır. Altında yer alan imzadan eseri notaya alan kişinin Cüneyd Kosal olduğu anlaşılmaktadır. Nüsha tek diyez tek bemol notalama sistemiyle yazılıdır. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshası “Ekler” bölümünde, Ek 3 başlığı altında yer almaktadır.

Veriler analiz edilip yorumlanmadan önce nüshaları karşılaştırabilmek amacıyla, oluşturulan karşılaştırma şablonunda nüshalar alt alta gelecek şekilde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek yeniden yazılmıştır. Karşılaştırma ve inceleme yapılırken nüshaları belirtmek amacıyla kısaltmalar kullanılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan nüsha için “MİHB” Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan nüsha için “LH”, Cüneyd Kosal’ın kaleme aldığı nüsha için “CK” kısaltmaları kullanılmıştır. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 1).

Görsel 1, üç müzik notasını göstermektedir. Her nota, bir kısaltma ile etiketlenmiştir: MİHB (Müallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu), LH (Leon Hancıyan Koleksiyonu) ve CK (Cüneyd Kosal). Notalar, aynı ölçüde yazılmış ve kısaltmaları belirtilmiştir. Her nota, bir kısaltma ile etiketlenmiştir: MİHB (Müallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu), LH (Leon Hancıyan Koleksiyonu) ve CK (Cüneyd Kosal). Notalar, aynı ölçüde yazılmış ve kısaltmaları belirtilmiştir.

Görsel 1. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği (Kişisel arşiv).

İnceleme ve yorumlama yapılırken, Devrikebir usûlünün bir ölçüye sığmayacak yapıda büyük olması sebebiyle, “ölçü” kelimesi yerine “satır” kelimesi kullanılmıştır. Anlatımlar satır numaraları üzerinden sürdürülmüştür. Satır numaraları nota üzerinde belirtilmiştir.

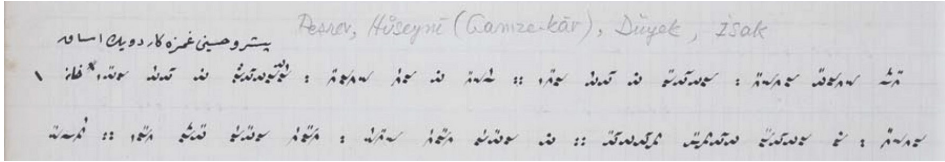
## Bulguların İncelenmesi ve Yorumlanması

Bu bölümde, eserin bestekârına ilişkin araştırma yapılmış, Hamparsum notalama sistemine ilişkin bilgilere yer verilmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan nüsha ve Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşreve ilişkin ulaşılabilen nüshalar karşılaştırılarak incelenmiştir.

## Hüseyînâşîrân Peşrev'in Bestekârının İncelenmesi

Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan nüshalarda Hüseyînâşîrân peşrevin bestekârı "İsak" olarak kayıtlıdır. Ancak Türk Müziği tarihi içerisinde yaşamış "İsak" adlı pek çok bestekâr, sâzende ve mûsikîşinas bulunmaktadır. Nüshalar üzerinde bu durumu ayırt ettirici bir bilgi bulunmamaktadır.

Eserin bestekârının kim olduğunun araştırılması için içerisinde saz eserlerinin yazılı olduğu ve hacim bakımından geniş bir yapıya sahip olan Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 269 nolu Hamparsum nota defteri taranmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde bestekârı "İsak" olarak kayıtlı, farklı formda ve makâmda saz eserlerinin de yer aldığı görülmektedir. Bu eserlerin bir kısmının, günümüze ulaşmış elde notası bulunan eserler olduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak 269 nolu defterin 201. sayfasında yer alan Hüseyînî makâmındaki peşrevin bestekârının da "İsak" olarak benzer şekilde kayıtlı olduğu görülmektedir. Bu eserin günümüzde icrâ edilen nüshalarında bestekârının Tanbûrî İsak olduğu görülmektedir. Bu duruma ilişkin görsel örnekleri aşağıdaki gibidir (Görsel 2), (Görsel 3).



**Görsel 2.** Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter sayfa 201 Hüseyînî Peşrev/ Başkanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 373-5, 269 nolu defter, s. 201.



**Görsel 3.** Hüseyînî makâmındaki peşrevin günümüzde icrâ edilen bestekârı "Tanbûrî İsak" olarak kayıtlı nüsha örneği / Hüseyînî Peşrev. Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023 <https://qrcd.org/3dGL>



Defterde yer alan diğer bestekârı “İsak” olarak kayıtlı eserlerin de günümüzdeki nüshalarıyla karşılaştırıldığında, bu doğrultuda örneklerin sayıca arttırılabileceği görülmektedir. Bu sebeple Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîşîrân makâmındaki peşrevin bestekârının “Tanbûrî İsak” olduğu, nüshaları yazan müelliflerin “İsak” yazarak bestekâr olarak Tanbûrî İsak’ı işaret ettikleri düşünülmektedir.

Tüm bunlara ilâve olarak Sadun Aksût yaptığı araştırmalarda, Öztuna’nın İsak’a ait olarak kaydettiği eserlerin arasında bazı saz eserlerinin notasına ulaşamadığını belirtmektedir. Araştırmacılara ve ileride yapılacak olan çalışmalara faydalı olması için bu eserleri çalışmada dipnot olarak verdiği görülmektedir. Çalışmaya konu olan Hüseyinîşîrân makâmındaki peşrev de bu eserler arasında yer almaktadır (Aksût, 1993, s. 91).

### **Tanbûrî İsak’ın Hayatı**

Türk Müsîkîsi’nin en parlak dönemi olan Sultan III Selîm’in hükümdarlığı zamanında yaşamış olan Tanbûrî İsak İstanbul Ortaköy’de 1745 yılında dünyaya geldi. Asıl adı İsak Fresko Romano’dur. Sinagog ve havralarda mugannîlik yaptığı için Museviler kendisine “Paytan” da derlerdi. Sultan III. Selîm’in tanbûr hocası olan İsak’ın yaşadığı devrin en iyi tanbûr icrâcılarının olduğu, sarayda küme fasılları içerisinde tanbûrî olarak yer aldığı belirtilmektedir. Gençlik yıllarında kemân ve sine kemân çaldığı da aktarılmaktadır. Enderûn’da tanbûr hocası olarak görev alan Tanbûrî İsak pek çok saz eseri ve sözlü eser bestelemiştir. Aynı zamanda Sultân III. Selîm gibi devrin önemli müsikîşinaslarından olan Zeki Mehmed Ağa ve Kuyumcu Oskiyam’ın da hocasıdır. III. Selîm Han’ın vefâtından 7 yıl sonra 1814’te Tanbûrî İsak’ın vefat ettiği aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 391, 392; Yenigün, 1959, s. 168). Tanbûrî İsak’ın kemân icrâcısı olarak meşhur olduğu ancak Ulah sanatkârlarından olan Kemânî Miron’u dinlediği ve etkilendiği belirtilmektedir. Kemânî Miron’un icrâsından etkilenecek kemân icrâsını terk ettiği ve tanbûr sazına yöneldiği belirtilmektedir (İnal, 1958, s. 206). Günümüze 49 peşrev, 43 sazsemâisi 6 beste 1 ağır semâî 3 yürüksemâî ve 7 şarkısının olmak üzere 109 eserinin ulaştığı aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 392).

Tanbûrî İsak ile ilgili tüm bu bilgilere bakıldığında yaşadığı dönemin önemli icrâcılarının olduğu, yaşadığı dönemin yöneticileri tarafından himâye ve taltif edildiği anlaşılmaktadır. Devrin yöneticisi III. Selîm ve o dönemde yetişmiş olan pek çok önemli tanbûrînin de hocası konumunda olan Tanbûrî İsak’ın kıymetli bir bestekâr olduğu da görülmektedir.

## Hamparsum Notalama Sistemi

Hamparsum Limonciyan tarafından mûsikî eserlerini kayıt altına almak amacıyla geliştirilen ve ortaya konulan Hamparsum notalama sisteminin Türk Mûsikîsi eserlerinin günümüze ulaşmasında, aktarımında önemli rol oynadığı ve görev üstlendiği düşünülmektedir. Yazımının, okunmasının ve anlaşılmasının kolay ve basit yapıda olması gibi çeşitli sebeplerle, sistemin Türk Müziği tarihi içerisinde yakın bir zamana kadar büyük bir rağbet ve ilgi gördüğü söylenebilir.

Kutbü'n-nâyî Osmân Dede'nin, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin, Kantemiroğlu'nun, Ali Ufki Bey'in geliştirdiği veya ortaya koyduğu notalama sistemlerinden daha fazla rağbet gören Hamparsum notalama sistemi Enderûn'da görevli mûsikîşinaslar, mevlevîler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Şeyh Atâullâh Efendi, Neyzen Yusûf Paşa, Sâlim Bey, Neyzen Azîz Dede, Neyzen Dede Emîn Efendi, Neyzen Baba Râşid Efendi gibi pek çok müzisyen Hamparsum sistemiyle eserleri kayda almış, unutulmasını önlemiş ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamışlardır (Can, 1968, s. 4). Bugün Türk Müziği repertuarını oluşturan eserlerin pek çoğu Hamparsum notasıyla yazılmış el yazması defterler aracılığıyla günümüze ulaşmıştır (Karamahmutoğlu, 2014, s. 774). Bu durum dikkate alındığı zaman Hamparsum notalama sisteminin Türk Müziği eserlerinin pek çoğunun günümüze aktarımında ne derecede önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Dr. Suphi Ezgi, Hamparsum Limonciyan'ın 1813-1815 yılları arasında bu sistemi icâd ettiğini bizlere aktarmaktadır. Ayrıca Dr. Suphi Ezgi bu bilgiyi Beyoğlu Balıkpazarı Kilisesi papazlarından Arisdakes Hisarlıyan'ın yazdığı Ermeni Mûsikîsi adlı kitaptan öğrendiğini belirtmektedir (Ezgi, 1953, s. 530). Rahip Minas Pijışkyan tarafından kaleme alından 1815 tarihli el yazması eserde, sistemin Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan'ın tarafından yürütülen bir çalışmanın eseri olduğu belirtilmektedir. Notalama sistemi çalışmasının 1808'de Hagop Çelebi'nin İstanbul'a dönmesiyle hızlandırılarak, 1812'de yazıya döküldüğü aktarılmaktadır (Pijışkyan 1997, s. 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 89-92).

Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen ve kendi adıyla anılan notalama sistemi, temelde Ermenilerin neuma sisteminden geliştirdiği "khaz" adı verilen notalama sistemine dayanmaktadır. Müzik tarihinde neuma sistemlerinin farklı kültürlerde müzik yazılarının geliştirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Ermenilerde "khaz" ve Osmanlıda "Hamparsum" adlı notalama sisteminin bunlardan biri olduğu ifade edilmektedir (Agayeva, 2007, s. 207). Hamparsum nota yazısının kökeni "khaz" notalama sistemine dayanmaktadır. Khaz sistemi 9. yüzyıldan itibaren Ermeni Kilisesi tarafından kullanılmaya başlandığı düşünülen, Ermeni nota yazım sistemidir (Karamahmutoğlu, 2014, s. 779).

Khaz notalama sisteminde kullanılan yedi temel sese ait perde işaretleri ve Avrupa müziği notalama sistemiyle bu perdelerin karşılaştırılmasına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir (Görsel 4), (Görsel 5).

|             |             |             |    |     |
|-------------|-------------|-------------|----|-----|
| Փոփօշ       | Pouch       | Կրճարա      | Փօ | Po  |
| Էկորտ       | Èkortch     | Վեքնակահաղ  | Վե | É   |
| Վեքնակահաղ  | Vernakhagh  | Բենկորտ     | Բե | Bé  |
| Բենկորտ     | Benkortch   | Խոսրովային  | Քո | Kho |
| Խոսրովային  | Khosrovayin | Ներկնակահաղ | Նե | Né  |
| Ներկնակահաղ | Nérknakhagh | Քարուիկ     | Քա | Pa  |

**Görsel 4.** Khaz notalama sisteminde yedi temel ses / Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, s. 303.



**Görsel 5.** Khaz notalama sisteminde yedi temel ses ve Batı Müziği notalama sistemiyle karşılaştırılması / Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, s. 302.

Khaz notalama sistemindeki perde işaretleri ve Hamparsum notalama sistemindeki işaretlerin benzer yapıda olduğu söylenebilir. Hamparsum notalama sisteminde kullanılan perde ve süre işaretlerine ilişkin görseller aşağıdaki gibidir (Görsel 6), (Görsel 7).

**Görsel 6.** Hamparsum notalama sisteminde perde işaretleri / Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V.* İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, s. 531.

### Hamparsum'un işaretleri:

|         |  |
|---------|--|
| ت = ٥   | Bir nota üstünde iki nokta bir birliktir.                                      |
| ند = م  | Bir nota üstünde iki nokta bir ikiliktir.                                      |
| ند = م. | Şu işaret üç dördlüktür.   |
| ش = م   | Şu işaret üç sekizlikdir.  |
| ش = م   | Notanın üstündeki çizgi bir dördlüktür.  |
| ش = م   | Üzerinde bulunan iki çizgi o notanın ayrı ayrı iki sekizlik olduğunu bildirir. |
| ش = م   | es yani sükût işareti.   |

Görsel 7. Hamparsum notalama sisteminde süre belirten işaretler / Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V.* İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, s. 531.

Hamparsum notalama sisteminde perdelerin altına ve üstüne konulan işaretlerle pestleşme ve tizleşmenin, perdelerin üstüne konulan çeşitli sembollerle de süre değerlerinin ifade edildiği görülmektedir. Bu işaret ve sembollerin notaya alım esnasında kolayca yazılabilmesi, seri nota yazımına imkân sağlaması bakımından avantajları olduğu ve bu sebeple Hamparsum notalama sisteminin rağbet gördüğü de düşünülmektedir.

Hamparsum notalama sisteminde acem-dik acem, hicâz-nim hicâz gibi pek çok perde aynı işaretle gösterilmektedir. Hamparsum notalama sisteminde kullanılan perdeler Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilirken, Türk Müziği makâmalarını meydana getiren perdeler ve aralıklar, dikkate alınmıştır. Değiştirici işaretler bu anlayış doğrultusunda kullanılmıştır.

### Hüseyînîşîrân Peşrev'in İncelenmesi

Peşrev formu Türk Müsikişi saz eseri formları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yapısal olarak farklılıklar görülse de genellikle "hâne" ve "mülâzime" olarak adlandırılan bölümlerden oluşmaktadırlar. Genellikle dört hânedan oluşmaktadırlar.

Peşrevler saz eseri formları arasında önemli bir yere sahiptir. Eski kaynaklarda "Pişrev" olarak da adlandırılmaktadır. Kelime anlamı olarak "önde giden" anlamındadır (Kaçar, 2012, s. 295). Peşrev formu tek bir saz ile icrâ edilebileceği gibi bir saz topluluğu ile birlikte de icrâ edilebilmektedir. Genellikle fasılların başlangıcında icrâ edilirler. Mevlvî ayinlerinde icrânın sonunda çalınan peşrevler de bulunmaktadır. Bu peşrevler de son peşrev olarak adlandırılmaktadır. Peşrevler form bakımından incelendiğinde hâne ve mülâzimleri ayrık, hâne ve mülâzimleri birbirine bağlı, birinci hânenin aynı zamanda mülâzime olduğu, hâne ve mülâzimelerin ayrı ayrı ve özel yapıda olduğu peşrevler olarak farklı şekillerde olabildiği görülebilmektedir (Ezgi, 1936, s. 19-30). Kantemiroğlu peşrevlerin yapı olarak üç hâneli ve mülâzimesiz, üç hâneli ve mülâzimesiz, dört hâneli ve zeyli olanlar olmak üzere dört çeşit olduğunu aktarmaktadır (Tura, 2001, s. 184, 185).

Tüm bu tanımlar incelendiğinde Hüseyinîaşîrân peşrevin dört hâneli ve mülâzimesinin hânelerden ayırık yapıda olduğu görülmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüshada ve Cüneyd Kosal nüshasında hânelerin tekrarlı olarak yazıldığı ve her hâne tekrarının ardından yine mülâzimenin icrâ edilmesi gerektiği eser üzerindeki işaretlerden anlaşılmaktadır.

Abdülbâkî Nâsır Dede, Tedkik ü Tahkik adlı eserinde Hüseyinîaşîrân makâmını Hüseyinî yapıp ardından, Aşîrân karar eder olarak ta'rif etmektedir. Ayrıca bu bileşimin önceden Vech-i Hüseyinî alarak adlandırıldığını da belirtmektedir (Tura, 2006, s. 52). Hâşim Bey ise Hüseyinîaşîrân ve Bûselikaşîrân makâmı arasında seyir bakımından farklılık olmadığını belirtmektedir. İki makâm arasındaki tek farkın, Hüseyinîaşîrân'ın Hüseyinî olarak, Bûselikaşîrân'ın ise Bûselik olarak seyre başlaması olduğunu aktarmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 37).

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan İsak'ın Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevinin notasının ulaşılabilen nüshalar arasında en eski tarihli olduğu düşünülmektedir. Nüshanın eski harflerle yazılı 269 nolu defter içerisinde yer aldığı, nota üzerinde de künye bilgilerinin eski harflerle yazılı olduğu görülmektedir. Daha sonra tasnif esnasında nüsha üzerine Latin Alfabesiyle notların alındığı da anlaşılmaktadır. Tüm bunlar dikkate alındığında defterin harf inkilâbı öncesinde kaleme alındığı söylenilebilir.

Bu sebeple eser makâmsal açıdan ele alınırken, ulaşılabilen en eski nüsha olduğu düşünülerek Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüsha üzerinden incelenmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüshanın çevirisi Ek- 4 başlığı altında yer almaktadır. Eser makâm ve geçkileri bakımından incelendiğinde elde edilen bulgular şöyledir:

Eserin birinci hânesinin Hüseyinî makâmında, Dügâh perdesi civarından seyre başladığı, ezgisel seyir esnasında Acem ve Eviç perdelerinin dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir. Birinci hânenin ikinci satırının sonunda ezgisel akışın Irâk perdesine kadar inerek pest bölgede genişlediği söylenebilir. Eserin birinci hânenin sonuna doğru tiz bölgede, Tiz Segâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Eserin birinci hâne genel olarak Hüseyinî makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir. Seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir.

Eserin mülâzime bölümünde Hüseyinî perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin Yeğâh perdesine kadar pest bölgede genişleyerek, bölümün sonunda Hüseyinîaşîrân makâmında seyrini tamamladığı görülmektedir. Ardından gelen teslim nağmesiyle, eser birinci hânenin tekrarına bağlanmaktadır.

İkinci hânenin Dügâh perdesinden, Uşşâk makâmında seyre başladığı, hâne boyunca yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir. Seyir esnasında Sabâ makâmına kısa geçkilerin yapıldığı söylenebilir.

Üçüncü hânenin seyre Hüseyinî perdesinden başladığı görülmektedir. Hüseyinî seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı söylenebilir. Ezgisel akışın devamında Nişâbûr çeşnisinin kullanıldığı, ardından seyrin tiz bölgede Tiz Nevâ perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Seyrin devamında Hüseyinî perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz (Hisâr) çeşnisinin kullanıldığı ve Sabâ makâmına kısa geçkiler yapıldığı söylenebilir.

Dördüncü hânenin Dügâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir. Devamında Nişâbûr makâmı çeşnisinin kullanıldığı ve hânenin Aşîrân perdesinde karar ederek sona erdiği görülmektedir. Dördüncü hânedeki karar edilmesiyle eserin sona erdiği anlaşılmaktadır. Bu bölümde mülâzimeye dönüş işaretinin kullanılmadığı görülmektedir. Müellif tarafından dönüş işaretinin sehven eksik yazıldığı düşünülmektedir.

Eser makâmsal olarak incelendiğinde Abdülbâkî Nâsır Dede'nin ve Haşim Bey'in Hüseyinîâşîrân tarifleriyle, eserdeki makâm kullanımının aynı doğrultuda ve benzer yapıda olduğu görülmektedir.

### Hüseyinîâşîrân Peşrev'in Karşılaştırılarak İncelenmesi

Bestekârî "İsak" olarak kayıtlı olan Hüseyinîâşîrân makâmındaki peşrevin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında ortaya çıkan bulgular aşağıdaki gibidir. Eserin günümüze ulaşan nüshaları karşılaştırılırken ilgili kısma ait benzerlikler mavi, farklılıklar kırmızıyla işaretlenerek incelenmiştir.

BİRİNCİ HÂNE

The image shows a musical score for the first hâne of the Hüseyinîâşîrân Peşrev. The score is written for six staves: MIHB, LH, CK, MIHB, LH, and CK. The first two staves (MIHB and LH) are the first line, and the last four staves (MIHB, LH, CK, CK) are the second line. The score is in 2/4 time and G major. The first line shows the initial melody, and the second line shows a variation. Red boxes highlight differences between the two lines, and blue boxes highlight similarities.

Görsel 8. Hüseyinîâşîrân Peşrev birinci hâne 1. ve 2. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 8'de eserin birinci hânesinde, Devrikebîr'in ilk yarısında, birinci satırının son kısmında, LH'de nağmenin 16'lık değere notalarla Hüseyinî perdesinden Dügâh perdesine kadar indiği görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısmın aynı yapıda olduğu görülmektedir. LH'de ikinci satırda, Devrikebîr'in ikinci yarısının başlangıcında ezgisel akışın diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu görülmektedir. Diğer nüshalarda ise bu kısmın benzer yapıda olduğu görülmektedir. İkinci satırın sonunda LH'de ezgisel akışın Dügâh perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda ise bu kısmın pest bölgede Irâk perdesine kadar seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

MÜLÂZİME

The image shows a musical score for the 'Mülâzime' section, consisting of six staves. The first three staves (MIHB, LH, CK) are labeled with a '5' and show a melodic line with a red box around the first measure and a blue box around the last measure. The last three staves (MIHB, LH, CK) are labeled with a '6' and show a different melodic line with a red box around the first measure and a blue box around the last measure. The staves are arranged in two groups of three, with the first group (MIHB, LH, CK) and the second group (MIHB, LH, CK) showing different melodic lines.

**Görsel 9.** Hüseyinîşîrân Peşrev Mülâzime 5. ve 6. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 9'da eserin mülâzime bölümünde, Devrikebîr'in ilk yarısında, 5. satırın başlangıcında LH'de tartım ve nağme bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısım aynı ezgisel yapıdadır. Aynı şekilde 5. satırın son kısmında LH'de tartım ve nağme bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Aynı kısımda diğer nüshalarda Irâk perdesine kadar inen nağmenin CK'da Dügâh perdesi ile yazılı olduğu görülmektedir. Bu kısımda CK'da perde bakımından farklılık olduğu söylenebilir.

Mülâzime bölümünde 6. satırda, Devrikebîr'in ikinci yarısında nüshalar arasında nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Bu kısımda tüm nüshalar arasında farklılık görülse de MIHB ve CK'da nağmelerin benzer yapıda olduğu söylenebilir.

The image shows a musical score for the 'Mülâzime' section, consisting of three staves. The first staff (MIHB) is labeled with an '8' and shows a melodic line with a blue box around the first measure and a red box around the last measure. The second staff (LH) is labeled with an '8' and shows a melodic line with a red box around the first measure and a blue box around the last measure. The third staff (CK) is labeled with an '8' and shows a melodic line with a blue box around the first measure and a red box around the last measure.

**Görsel 10.** Hüseyinîşîrân Peşrev İkinci Hâne 8. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 10'da eserin ikinci hânesinde 8. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'de nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. LH'de diğer nüshalardan farklı olarak Sabâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısmın benzer yapıda olduğu ve LH'de yer alan Sabâ makâmına geçkinin MİHB ve CK'da yer almadığı görülmektedir.

**Görsel 11.** Hüseyinîaşîrân Peşrev İkinci Hâne 10. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 11'de eserin ikinci hânesinde 10. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'de nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. LH'de diğer nüshalardan farklı olarak Sabâ makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer almadığı görülmektedir. Diğer nüshalar arasında bu satırın benzer yapıda olduğu söylenebilir.

**Görsel 12.** Hüseyinîaşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 11. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 12'de eserin üçüncü hânesinde 11. satırda Devrikebîr'in ilk yarısında nüshalar arasında benzerlik ve farklılıkların olduğu görülmektedir. CK'da üçüncü hânenin başlangıcında tartım farklılıkların olduğu, diğer nüshalardan farklı olarak bu kısmın 16'lık değerle notalarla yazıldığı görülmektedir. MİHB ve LH'de bu kısım aynı ezgisel ve tartımsal yapıdadır. Devamında LH'de nağme tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Bu kısımda LH'de Nişâbü makâmı çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım ezgisel ve tartımsal bakımdan benzer yapıdadır. Ayrıca tüm nüshalar arasında bu kısımda Çargâh-Nim Hicâz veya Acem-Eviç perdelerinin kullanımı bakımından az veya çok farklılıkların olduğu görülmektedir.



**Görsel 13.** Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 13. ve 14. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 13'te eserin üçüncü hânesinde 13. satırın başında Devrikebîr'in ilk yarısında nüshalar arasında nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu, MİHB ve CK'nın birbirine benzer yapıda nağmelere sahip olsa da LH'de bu kısmın farklı yapıda olduğu görülmektedir. Ezgisel akışın devamında da LH'nin diğer nüshalardan farklı yapıdaki nağmelerle sürdüğü görülmektedir.

14. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin MİHB ve CK'den nağme ve tartım bakımından farklı yapıda olduğu görülmektedir. Bu kısım MİHB ve CK'da benzer yapıdadır.

**Görsel 14.** Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 18. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 14'te eserin üçüncü hânesinde 18. satırda, Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin ezgisel ve tartımsal açıdan diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu, ayrıca diğer nüshalarda yer alan Sabâ makâmına yapılan geçkinin LH'de olmadığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır.

**Görsel 15.** Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 20. ve 21. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 15'te, eserin dördüncü hânesinde 20. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin ezgisel ve tartımsal açıdan diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu ayrıca diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer aldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır. Eserin dördüncü hânesinde 21. satırda Devrikebîr'in ilk yarısında ezgisel ve tartımsal bakımdan LH'nin diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu, ayrıca diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer aldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır.

## Sonuç

Tanbûri İsak Türk Müsîkîsi için önemli bir dönem sayılan Sultân III. Selîm devrinde yaşamış, devrin yöneticileri tarafından takdir ve himâye edilmiş önemli bir bestekâr ve icrâcîdır. Başta Sultân III. Selîm olmak üzere kendisinden sonra gelen önemli pek çok tanbûr icrâcîsının da hocasıdır. Tüm bunlardan yola çıkılarak yaşadığı dönemin önemli müsîkîşinaslarından olduğu sonucuna varılmıştır. Yapılan taramalar sonucunda pek çok saz eseri bestelediği tespit edilmiştir.

Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul olarak gösterilen Hüseyinîşîrân Peşrev'in bestekârının da Tanbûri İsak olması kuvvetle muhtemeldir. Diğer iki nüshada yer alan "İsak" ifadesi ve bulgular bölümünde bahsedilen Sadun Aksüt'ün açıklamaları da bu durumu desteklemektedir (Aksüt, 1993, s. 91).

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan nüsha Arel-Ezgi-Uzdi-  
lek-Sistemi'ne çevrilip incelendiğinde eserdeki makâm seyrinin Abdülbakî Nâsır Dede'nin  
Tedkîk ü Tahkîk ve Haşîm Bey'in mecmuasında yer alan makâm tariflerinin aynı doğrultuda  
olduğu tespit edilmiştir.

Ulaşılabilen nüshalar karşılaştırıldığında çeşitli benzerlikler ve farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Nüshalar arasında nağme, tartım, perde ve eser içerisinde yapılan geçkiler bakımından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. MİHB ve CK nüshasının genel olarak benzer veya aynı yapıda seyre sahip olduğu ancak LH nüshasında dikkat çekici farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Eser boyunca LH nüshasında ezgisel açıdan diğer nüshalardan ayırıcı farklılıklar yer almaktadır. Mülâzime bölümünde 6. satırda, ikinci hânedeki 10. satırda, üçüncü hâne 11, 13. ve 14. satırda LH nüshasında görülen farklılıklar bu açıdan dikkat çekicidir.

Eser boyunca LH nüshasında geçki bakımından diğer nüshalarda yer almayan geçkilerin olduğu tespit edilmiştir. Mülâzime bölümünde 8. satırda LH nüshasında diğer nüshalarda yer almayan, Sabâ makâmına yapılan kısa bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü hânedeki LH nüshasında 11. satırda diğer nüshalarda yer almayan Nişâbûr çeşnisinin yer aldığı tespit edilmiştir. Dördüncü hânedeki LH nüshasında 21. satırda, diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan kısa bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. İkinci hânedeki 10. satırda MİHB ve CK nüshasındaki Sabâ makâmına yapılan geçkinin, LH'de yer almadığı tespit edilmiştir.

Perde kullanımı açısından görülen bazı farklılıkların, kullanılan notalama sistemlerinin çeşitliliğinden de ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir.

Eser boyunca nüshalar arasında az ya da çok çeşitli tartım farklılıkları tespit edilmiştir. Eserin birinci hânesinde LH nüshasında 1. satırın sonunda ezgisel akışın 16'lık değerde notalarla Dügâh perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda bu yönde bir tartım kullanımının yer almadığı tespit edilmiştir. Mülâzime bölümünde LH'de diğer nüshalarda yer almayan noktalı 4'lük değerde tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Eser boyunca MİHB ve CK nüshası arasında da küçük tartım farklılıklarının olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan karşılaştırmayla nüshalar arasında az ya da çok farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. LH nüshasının diğer nüshalardan nağme, geçki, tartım ve perde bakımından daha farklı yapıda olduğu sonucuna varılmıştır. MİHB ve CK nüshaları arasındaki farklılıkların daha az olduğu ve genellikle nağme, geçki, tartım ve perde bakımından benzer hatta eserin bazı kısımlarında aynı yapıda olduğu tespit edilmiştir. Eserin farklı meşk kollarında aktarım esnasında az ya da çok değişime uğrayarak günümüze ulaştığı sonucuna varılmıştır. LH nüshasındaki değişimin dikkat çekici ölçüde fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türk Müziği eserleri üzerinde yapılacak olan nüsha karşılaştırmalarıyla günümüzde bestekârı meçhul olarak kayıtlı pek çok eserin bestekârının tespit edilebileceği ve eserin meşk kolları içerisinde yaşadığı değişimin ortaya çıkarılabileceği, bu yöndeki çalışmalarla Türk Müziği repertuarına ve alana ve önemli katkılar sağlanabileceği düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Aksüt, Sadun. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkilâp Kitapevi.
- Agayeva, Süreyya. (2007). "Nota" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 373-5, 269 nolu Defter.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Leon Hancıyan Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 548-107, Dosya 5.
- Behar, Cem. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, Cem. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, Halil. (1968). Hamparsum Notasında Usuller. *Musiki Mecmuası*. 20 (233), 4-7.
- Ezgi, Suphi. (1936). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsniyat Basımevi.
- Gürbüz, Harun. (2010). *Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaçar, Gülçin Yahya. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi* (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Karamahmutoğlu, Gülay. (2014). III. Selim Dönemi'nde Geliştirilen İki Farklı Müzik Nota(lama) Sistemi: Abdülbaki Nasır Dede'nin "Ebced" ve Hamparsum Limonciyan'ın "Khaz" Nota(lama) Sistemleri Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme. *Yeni Türkiye*. 10 (57) 774-783.
- Karasar, Niyazi. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (İkinci yazım 37. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.
- Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklor Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, 297-320.

Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

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

Pişişkyan, Minas. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod deġegutyun yerajışdagan isgızpants, yeveçutyants yeġanagats yev nişanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815*. Yay. Haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.

Poyraz, Hasan Hüseyin. (2021). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sistemi ile Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimci Görüşlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Tırışkan, Ahmet Gürsel. (2000). *Haşim Bey'in Edvârı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Yalçın. (2001). *Kitābu 'İlmi'l-Mūsiki' alā vechi'l-Hurūfat Müsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I-II* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Yalçın. (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayınları.

Yenigün, Hayri. (1959). Gayr-i Müslim Musikişinaslar. *Musiki Mecmuası*. 12 (138) 168-169, 183.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yörükçüoğlu, İsmail. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal Of Arts*. 5 (3) 151-175.

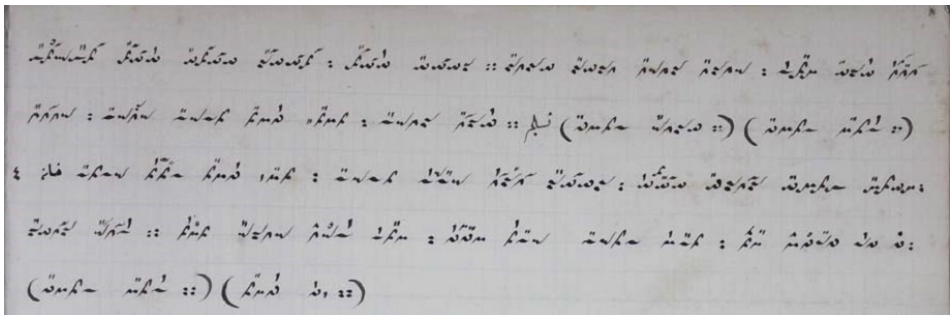
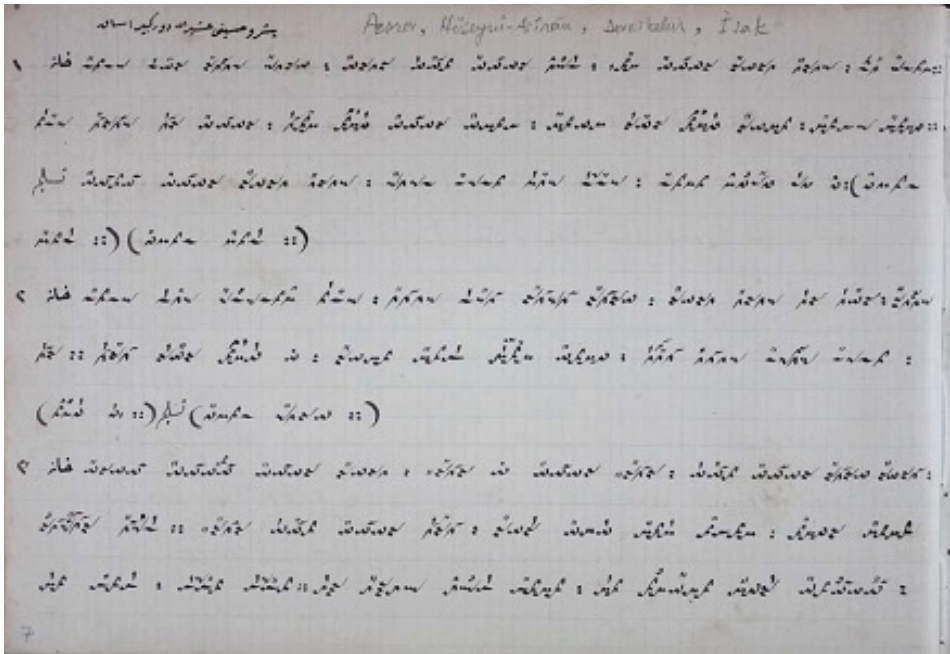
## İnternet Kaynakçası

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023. [http://www.sanatumuziginotalari.com/eser\\_detay.asp?esid=50589&esera=Pe%FErev](http://www.sanatumuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=50589&esera=Pe%FErev)

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023. [http://www.sanatumuziginotalari.com/eser\\_detay.asp?esid=50371&esera=Pe%FErev](http://www.sanatumuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=50371&esera=Pe%FErev)

## Ekler

Ek 1: Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu Defter Hüseyinâşîrân Peşrev.



Ek 2: Leon Hancıyan Koleksiyonu Dosya 5 Hüseyinâşîrân Peşrev.

Y R T  
Müzik Dairesi  
T S M

1- 2- 3- 4- 5- 6- 7- 8- 9- 10- 11-

18/4/05  
Leon Hancıyan koleksiyonu  
Hüseyinâşîrân Peşrev

İsmail Yörükçüoğlu  
2018

Şerh-i Hacıyan Hüseyinâşîrân Peşrevi

Y R T  
Müzik Dairesi  
T S M

1- 2- 3- 4- 5- 6- 7- 8- 9- 10- 11-



Ek 3: Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüsha.

*Hüseyinî Aşîrân Peşrevî*

Devr-i Lebîr

Bestekârı ve müstakî yazârı  
öğürümün su peşrevâsı  
Dr. Hamîd Hüsnü Şeyhî İstanbul  
Rahatgününde bulunan el yazması  
Şifâhî tahtasından aktarılan kopyası  
1997  
Cüneyd Kosal

نوشته: ج. کوسال



**Hüseyinâşîrân Peşrev**

2. Müllâzîme

11. Müllâzîme

12. İkinci Hâne

13. İkinci Hâne

14. İkinci Hâne

15. İkinci Hâne

16. İkinci Hâne

17. Müllâzîme

18. Müllâzîme

19. Üçüncü Hâne

20. Üçüncü Hâne

21. Üçüncü Hâne

22. Üçüncü Hâne

**Hüseyinâşîrân Peşrev**

Devrikibir Birinci Hâne

İsak?

1. Birinci Hâne

2. Birinci Hâne

3. Birinci Hâne

4. Birinci Hâne

5. Müllâzîme

6. Müllâzîme

7. Birinci Hâne (Tekrar)

8. Birinci Hâne

9. Birinci Hâne

10. Birinci Hâne

Beyhâşîrân Devlet Arşivleri, TRT Halkın Dances Baskınlığı, Muallım İsmail Hakkı Bey Koleksiyonunda yer alan  
200 nolu Hüseyinâşîrân defterinden çevrilmiştir.