



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

**GOMİDAS VARTABED'İN HALK EZGİLERİ REPERTUVARINDAN 14. CİLT 6.
KİTAPTAKİ EZGİLERİN ÇEKİRDEK ANALİZİ YÖNTEMİYLE MAKAMSAL
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Duygu GÜVENER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

GOMİDAS VARTABED'İN HALK EZGİLERİ REPERTUVARINDAN 14. CİLT 6.
KİTAPTA Kİ EZGİLERİN ÇEKİRDEK ANALİZİ YÖNTEMİYLE MAKAMSAL
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Duygu GÜVENER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

GOMİDAS VARTABED'İN HALK EZGİLERİ REPERTUVARINDAN 14. CİLT 6. KİTAPTAĞİ EZGİLERİN ÇEKİRDEK ANALİZİ YÖNTEMİYLE MAKAMSAL ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Dr. Cenk Güray

Yazar: Duygu Güvener

ÖZ

Halk şarkılarının derleme çalışmaları, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlıda ve Avrupa'da yükselen Ulusalçılık ve Batılılaşma hareketiyle yakından ilgilidir. Besteci, şarkıcı, derlemeci, öğretmen, koro şefi ve din adamı Gomidas Vartabed, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Anadolu'da halk ezgilerini derleyen ilk müzik araştırmacısıdır. Gomidas'ın müzik araştırmaları on dokuzuncu yüzyılda başlayan folklor hareketini ve müzik anlayışını yansıtmaları açısından önemlidir. Ermeni ulusal müziğinin kurucusu kabul edilen Gomidas'ın Ermeni müziğinin yanında Anadolu'da yaşayan farklı halkların kültürel mirasını ortaya çıkarmak için yaptığı çalışmaların büyük bir gayret sonucu ortaya konulduğu anlaşılmaktadır. Anadolu müzik tarihinde yapılmış bu en eski yazılı derleme çalışmasıyla Gomidas'ı etnomüzikoloji disiplini açısından bir öncü olarak görmek mümkündür.

Bu çalışmada, Gomidas Vartabed'in Türkçe, Kürtçe, Ermenice Derlemelerin yer aldığı derleme kitabından seçilmiş parçalar, makamsal özellikleri açısından incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde Anadolu Ermenilerine dair tarihsel süreç, Hıristiyanlıkla tanışmaları, Ermeni dini müziği ve Kilise müziğinde Batılılaşma etkileri, müzik gelenekleri, Âşıklık geleneği ile ilişkisi hakkında bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde Gomidas'ın hayatı, besteci ve derlemeci yönlerine bakış, müzik eğitimi, derleme çalışmaları, Ermeni geleneksel müziği ve milliyetçilikle ilişkisi, folklor hareketindeki yeri üzerinde durulmuştur.

Son bölümde Gomidas'ın 14. Cilt 6. Kitap olarak numaralandırılmış derleme çalışmasındaki eserler, "ezgi çekirdeği" temelli makam analizi ile incelenmiştir. Analiz edilecek eserler, ezgi hareketlerine uygun olarak tespit edilen makam ailesine uyumlu bir tercihle yeniden yazılmış, ezgi çekirdekleri ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Gomidas, Ezgi çekirdeği, analiz, makam, ritim

**ANALYSIS OF TUNES IN THE VOLUME 14, BOOK 6 OF THE FOLK SONGS
REPERTOIRE BY GOMIDAS VARTABED IN TERMS OF MAKAM
CHARACTERISTICS WITH THE METHOD OF MELODIC NUCLEI**

Supervisor: Prof. Dr. Cenk Güray

Author: Duygu Güvener

ABSTRACT

The folk songs compilation studies are closely related to the rising Nationalism and Westernization movement in the Ottoman and Europe during the nineteenth century. Gomidas Vartabed who is a composer, singer, compiler, teacher, choir conductor and a priest was the first music researcher who compiled folk songs in Anatolia, at the end of the nineteenth century. The music studies of Gomidas are important in terms of reflecting folklore movement and musical appreciation. It is observed that Gomidas who is accepted as a founder of Armenian national music, put great effort in conceiving the common of roots of the cultural heritages of different folks living in Anatolia besides Armenian music. It is possible to regard Gomidas as a pioneer in terms of ethnomusicology discipline with the earliest compilation study in Anatolian music history. In this study, selected tunes from Gomidas Vartabed's compilation book, which involves Turkish, Kurdish, Armenian compilations were analyzed in their makam characteristics.

In the first part of the study, it is informed about the historical process of Anatolian Armenians, their meeting with Christianity, Armenian liturgic music and the effects of Westernization in Armenian religious music and Church music, musical traditions and its relationship with the tradition of Minstrelsy.

In the second part, the life of Gomidas, the view to the way of his compiler and composer, his music education, compilation studies, Armenian traditional music and his relationship of nationalism, his place in folklore movements are emphasized.

In the last part, the works in compilation studies numbered as Volume 14, Book 6, were studied with makam analysis based on "melodic nuclei". The tunes to be analyzed were rewritten with a preference compatible with the makam family determined in accordance with the melodic movements and the melodic nuclei are revealed.

Keywords: Gomidas, melodic nuclei, analysis, makam, rhythm.

TEŞEKKÜR

Lisans dönemimden itibaren çalıőmalarımnda desteğini esirgemeyen, beni her zaman yreklendiren, bu tez konusunu çalışma fırsatı veren ve birlikte çalıőmaktan mutluluk duyduğum sevgili hocam Prof. Dr. Cenk Güray'a teőekkürlerimi sunuyorum.

Tez jürisinde bulunan ve değerli katkılarıyla yol gösterici olan Prof. Dr. Gülay Mirzaoğlu ve Doç Dr. Emrah Hatipoğlu'na, mezunu olmaktan onur duyduğum Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri bölümünün tüm hocalarına, arkadaőlarım Senem Hazal ve Refikcan Taőar'a müzikle ilgili çalıőmalarımnda beni her zaman destekleyen annem Hatice Goden'e sonsuz teőekkürler...

Halk şarkılarını yaratanlara...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ANADOLU'DA ERMENİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BİR	
BAKIŞ.....	5
1.1. Ermenilerin Tarihi.....	5
1.2. Hıristiyanlık	6
1.3. Ermeni Kilise Müziği.....	7
1.3.1. Ermeni Kilise Müziğinde 19-20. Yüzyıl ve Filoloji Hareketi	9
2. BÖLÜM: GOMİDAS: ERMENİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR ÖNEMLİ	
BİR SİMGE.....	11
2.1. Gomidas Vartabed'in Hayatı	11
2.1.1. Müzik Eğitimi	12
2.1.2. İstanbul Yılları	13
2.2. Gomidas Vartabed ve Folklor Hareketi	15
2.3. Derleme Çalışmaları	18
2.4. Gomidas'ın Robert Atayan Tarafından Yayınlanan Toplu Eserleri	21
3. BÖLÜM: GOMİDAS'IN 14. CİLT 6. DERLEME KİTABINDA YER	
ALAN SEÇİLMİŞ ESERLERİN MAKAM ANALİZİ	25
3.1. Gomidas'ın Türkçe Derlemeleri	31
3.2. Dans Ezgileri.....	74
4. BÖLÜM: BULGULAR.....	115
SONUÇ	124
KAYNAKLAR.....	126
ETİK BEYANI.....	132
YÜKSEK LİSANS ORJİNALLİK RAPORU	133
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT	134
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	135

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1.	Dikran Çituni'den Alınan Van Şarkıları (1909).....	25
Tablo 2.	Dikran Çituni'nin Derlediği Van şarkıları (1914).....	26
Tablo 3.	1910-1914'te Kaydedilen Shatakh (Çatak) Şarkıları	27
Tablo 4.	1910-1914 Yıllarında Kaydedilmiş Doğu Anadolu Köy ve Kent Şarkıları.....	27
Tablo 5.	Doğu Anadolu Kent Şarkılarının Örnekleri	28
Tablo 6.	İki Seküler Şarkı ve Ermeni Aşık Şarkıları.....	28
Tablo 7.	Dans Ezgileri.....	29
Tablo 8.	Türkçe Şarkılar.....	30
Tablo 9.	Kürtçe Şarkılar ve Enstrümental Ezgiler.....	30
Tablo 10.	Nevruz Makamı Ezgi Motifleri.....	115
Tablo 11.	Pencgâh-ı Asıl Makamı Ezgi Motifleri.....	116
Tablo 12.	Acem-Çargâh Ezgi Motifleri.....	117
Tablo 13.	Çargâh Hüseyini ve Çargâh ta Rast Motifleri	118
Tablo 14.	Hüseyini Makamı Ezgi Motifleri	119
Tablo 15.	Uşşak- Huzi Ezgi Motifleri	120
Tablo 16.	Kürdi Makamı Özellikleri Gösteren Ezgi Motifleri.....	120
Tablo 17.	Dans Ezgilerinin Ritmik Yapıları.....	121

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.	Kütahya'da Ermeni Mahallesi, Orlando Carlo Calumeno Arşivi.....	11
Görsel 2.	Gomidas Vartabed, öğrencileriyle, İstanbul 1914. Kurken Kasparyan/Y.Ç.M. Gomidas Arşiv	14
Görsel 3.	Gomidas Kusan Korosu ile, Petit-Champs Kışlık Tiyatro'sunun Bahçesinde. Kurken Kasparyan / Y.Ç.M.Gomidas Arşiv	14
Görsel 4.	Hüseyini Makamına Ait Ezgi Çekirdeği.....	32
Görsel 5.	Vuslatından Gayrı El Çekdim isimli eserin notası.....	33
Görsel 6.	Vuslatından Gayrı El Çekdim isimli eserin yeniden yapılandırılmış notası.....	34
Görsel 7.	Vuslatından Gayrı El Çekdim eserinin ezgi çekirdekleri	37
Görsel 8.	Vuslatından Gayrı El Çektim TRT Notası.....	38
Görsel 9.	Hicrin Oku Sinem Deler isimli eserin notası	39
Görsel 10.	Hicrin Oku Sinem Deler eserinin yeniden yapılandırılmış notası	39
Görsel 11.	Hicrin Oku Sinem Deler Ezgi Çekirdekleri	40
Görsel 12.	Hicran Oku Sinem Deler TRT Notası.....	42
Görsel 13.	Gel Beyim Notası.....	43
Görsel 14.	Gel Beyim Notası (Yeniden yapılandırma)	43
Görsel 15.	Gel Beyim eserinin ezgi çekirdekleri.....	43
Görsel 16.	Bahar Oldu Notası	45
Görsel 17.	Bahar Oldu eserinin yeniden yapılandırılmış notası)	46
Görsel 18.	Bahar Oldu Ezgi Çekirdekleri.....	47
Görsel 19.	Ah Su Yolu Notası.....	48
Görsel 20.	Ah Su Yolu Yeniden Yapılandırılmış Notası	49
Görsel 21.	Ah Su Yolu Türküsünün Ezgi Hareketleri.....	50
Görsel 22.	Uşak yöresinden derlenen Ey Su Yolu türküsü	51
Görsel 23.	Ay Doğar Bedir Allah türküsünü notası	52
Görsel 24.	Ay Doğar Bedir Allah türküsü yeniden yapılandırılmış notası	53
Görsel 25.	Ay Doğar Bedir Allah türküsünün ezgi çekirdekleri	53
Görsel 26.	Ruz-ı Şeb Ah Ederim notası	54
Görsel 27.	Ruz-ı Şeb Ah Ederim Ezgi Çekirdekleri.....	55
Görsel 28.	Kim demişdir eserinin notası	57
Görsel 29.	Kim demişdir eserinin yeniden yapılandırılmış notası	57
Görsel 30.	Kim demişdir Ezgi Çekirdekleri	58
Görsel 31.	Bir Zülfü Siyah Eser Notası.....	59
Görsel 32.	Bir Zülfü Siyah Eserinin notası (Yeniden yapılandırma)	60
Görsel 33.	Bir Zülfü Siyah Ezgi Çekirdekleri	61
Görsel 34.	Gökçimenin Yoluna eserinin notası.....	61
Görsel 35.	Gökçimenin Yoluna isimli eserin notası ve ezgi çekirdekleri	62
Görsel 36.	Deniz Kumsuz Olur mu eserinin notası.....	63
Görsel 37.	Deniz Kumsuz Olur mu eserinin yeniden yapılandırılmış notası.....	63

Görsel 38.	Deniz Kumsuz Olur mu Ezgi Çekirdekleri.....	64
Görsel 39.	Bir Tarafdan Sıkıyor isimli eserin notası	65
Görsel 40.	Bir Tarafdan Sıkıyor eserin notası ve ezgi çekirdekleri.....	66
Görsel 41.	Bir Tarafdan Üzüyor Gönüm TRT notası.....	67
Görsel 42.	Ay Açılrsa eserin notası	68
Görsel 43.	Ay Açılrsa eserin notası (Yeniden yapılandırılmış).....	69
Görsel 44.	Ay Açılrsa eserin ezgi çekirdekleri.....	70
Görsel 45.	İsimsiz eser notaları	70
Görsel 46.	İsimsiz eser ezgi çekirdekleri.....	71
Görsel 47.	İsimsiz eser notası.....	72
Görsel 48.	İsimsiz eserin ezgi çekirdekleri.....	72
Görsel 49.	İsimsiz ezgi notası.....	73
Görsel 50.	İsimsiz eserin ezgi çekirdekleri.....	73
Görsel 51.	Te He Zıncı Zıncı Notası.....	74
Görsel 52.	Te He ZıncıZıncı Ezgi Çekirdekleri.....	75
Görsel 53.	Nar Hoy.....	76
Görsel 54.	Lusnag Anuş Polor A.....	79
Görsel 55.	Yarımı Yar	79
Görsel 56.	Nar Hoy.....	80
Görsel 57.	Lorke Lorke Analizi.....	81
Görsel 58.	Min Dar Analizi	81
Görsel 59.	Kını yelav das gurus notası ve analizi	82
Görsel 60.	Hoy Nar notası ve analizi.....	83
Görsel 61.	Nıngı Khırtane notası ve analizi	84
Görsel 62.	İsimsiz notası ve analizi.....	85
Görsel 63.	Haydi Gidelim Notası	85
Görsel 64.	Ver Ver Notası	86
Görsel 65.	Ver ver notası Analizi	87
Görsel 66.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	88
Görsel 67.	İsimsiz Eserin Notası	89
Görsel 68.	İsimsiz Eserin Makam Analizi.....	89
Görsel 69.	İsimsiz Eser.....	90
Görsel 70.	İsimsiz Eser.....	91
Görsel 71.	İsimsiz Eserin Makam analizi.....	91
Görsel 72.	İsimsiz Eser Notası	92
Görsel 73.	İsimsiz Eser Analizi	92
Görsel 74.	İsimsiz Ezgi Notası ve Analizi.....	93
Görsel 75.	İsimsiz Notası ve Analizi.....	94
Görsel 76.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	95
Görsel 77.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	96
Görsel 78.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	97

Görsel 79.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	98
Görsel 80.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	99
Görsel 81.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	100
Görsel 82.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	101
Görsel 83.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	101
Görsel 84.	Mşo Koçari Notası	102
Görsel 85.	Mşo Koçari Analizi.....	103
Görsel 86.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	104
Görsel 87.	Yeranki Notası ve Analizi.....	106
Görsel 88.	İsimsiz Notası ve Analizi.....	106
Görsel 89.	Arnos Dağı.....	107
Görsel 90.	Arnos Dağı 9-16. ölçüler	108
Görsel 91.	Mirza Pakyul Notası ve Analizi.....	109
Görsel 92.	Mşo Şoror Notası ve Analizi	110
Görsel 93.	Erzurum Dansı Notası ve Analizi	112
Görsel 94.	İsimsiz Nota ve Analizi.....	112
Görsel 95.	Mirana Notası ve Analizi.....	113
Görsel 96.	Son Söz Analizi	114

GİRİŞ

Gomidas Vartabed çoğu kişiye göre çağdaş Ermeni klasik müziğinin öncüsü kabul edilir. Besteci, koro şefi, şarkıcı, din adamı Gomidas, Anadolu'da etnomüzikolojinin de öncüsü olarak görülebilir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Ermeni halk müziğinin yanısıra Türk, Kürt, Fars halk müziğinden derlemeler yapmış, yalnızca bir kısmı günümüze ulaşan binlerce şarkıyı notaya almıştır. Doğunun müzikal çeşitliliğini Batı formlarıyla buluşturmak ve geniş kitlelere tanıtmak için çalışmalar yapmıştır.

Gomidas'ın halk ezgileri derleme çalışmaları, Osmanlı coğrafyasında hızlanan milliyetçi hareketler ve Batılılaşma hareketi içinde önemli bir yerde görülebilir. Gomidas, on dokuzuncu yüzyılda başlamış olan folklor hareketinden etkilenerek halk ezgileri için çok sesli düzenlemeler yapmış, korolar kurmuş, müzikoloji alanında makaleler yayınlamıştır.

Gomidas Ermeni köylüsünün Ermeni ulusal müziğinin karakteristik dil özelliklerini taşıdığını ve her köylünün doğal olarak şarkı söyleme ve yaratma yeteneği olduğunu düşünmektedir. Ona göre beste yapmayı doğadan öğrenen Ermeni köylüsünün müzik yeteneği sınırsızdır. Gomidas'ın derlediği halk şarkıları, yurdundan ayrılmak zorunda kalmışların yaşadığı derin acıyı anlatır. Evsiz isimli anduni (gurbet şarkısı) ve Krunk (turna) bunlar arasında önemli bir yer edinmiştir. Köylünün günlük yaşamından, harovellerden, pulluğun tekerleğinin sesinden, dağlardan, ovalardan, göllerden, esen yelden haber verir. Bazen bir kayısı ağacına ağıt yakar. Bazen öküze güzelleme yapar. Kendisi gibi "köylü" müziğini öne çıkaran ve "Halk müziği doğanın sesidir" diyen Bela Bartok'la benzer düşüncüyü paylaşır. Şair Zahrad'ın (1924-2007) Gomidas için yazdığı şiir, onun sanat anlayışını yansıtır:

Güneş var
Şarkılarında-toprağı pişiren güneş var
Güneş var yürek ısıtan
Ve özlemle yürekleri yakan güneş var
Yaprak var
Şarkılarında-filizlenen yaprak var
Yaprak var kavurucu yazlara direnen
Ve güzle beraber altın kesilen yaprak var
Yağmur var
Şarkılarında-baharın billur yağmuru var

Yağmur var yürek ıslatan
Ve özlemleri temelli dindiren yağmur var
Selam var
Şarkılarında-Kainata selam var
Selam var hasatezgilerimizden düğünegilerimizden
Barışçıl insanlara selam var (Zahrad, 2020, s.97)

Halk şarkıları derlemeleri, besteleri, düzenlemeleri, konferansları, makaleleriyle bir öğretmen, müzikolog, derlemeci, müzisyen, besteci, koro şefi ve din adamı olan Gomidas Vartabed'i kültürel hafızanın aktarıcısı olarak görebilmek mümkündür.

Bu çalışmanın amacı, Anadolu müzik tarihinde müzikoloji alanında bir öncü sayılan ilk müzik araştırmacısı Gomidas Vartabed'in derlediği Ermenice, Türkçe, Kürtçe eserlerin yer aldığı halk müziği repertuarından seçilen eserleri makamsal ve ritimsel özellikleri yönüyle "ezgi çekirdeği analizi" yöntemiyle incelemek ve ait olduğu coğrafyanın ezgi kalıplarına uygun olarak yeniden düzenlemektir. Dolayısıyla söz konusu konu Gomidas'ın derlemelerinin derlendikleri yörenin kadim "müzik geleneklerini" temsil ediyor olup olmadığı bu tezin temel problemi olarak ortaya konmuş ve söz konusu temsil makamsal organizasyon noktasındaki tutarlılık ile devamlılık gibi unsurlar üzerinden keşfedilmeye çalışılmıştır. Bu yolla Anadolu'nun kültürel belleğine ait olup bu bellekten çeşitli sebeplerle uzaklaşmış seslerin tekrar toplumsal belleğe kazandırılması hedeflenmiştir.

Gomidas'ın çalışmalarıyla ilgili literatür oldukça sınırlıdır. Silvert Poladian'ın Gomidas'ın hayatını ve çalışmalarını anlattığı "Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology" isimli yayını bu alanda önemini sürdüren bir çalışmadır.

Melissa Bilal ve Burcu Yıldız'ın hazırladığı 2019 yılında yayınlanan "Kalbim O Viran Evlere Benzer" isimli derleme kitabı, Gomidas'ın yaşamı ve akademik çalışmalarına dair Türkçede yayınlanmamış kaynakları bir araya getirmiş, bu alanda çalışma yapacak kişiler için başvuru kaynağı olmuştur.

Uzman psikiyatrist Rita Kuyumjian tarafından yazılan "Deliliğin Arkeolojisi" kitabı Gomidas'ın yaşadığı travmayı onun biyografisiyle birlikte ayrıntılı şekilde anlatan bir eserdir.

Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz'ın kaleme aldığı "Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler" isimli kitap bu alana katkıda bulunan eserler arasındadır. Klasik Osmanlı müziği alanında yer almış Ermeni müzisyenlerin neredeyse tamamının Kilise Müziği alanında çalışma yaptığından söz eden eser, Ermeni dini müziği, nota sistemi, Ermeni muganniler ve müzikte batılılaşma hakkında bilgi edinebildiğimiz önemli bir çalışmadır.

Müzikolog Robert Atayan'ın yayınladığı Gomidas'ın derleme çalışmalarının bir bölümünü içeren "Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage" isimli derleme kitapları bu alandaki en önemli çalışmadır.

Söz konusu derlemelerin makam temelli bir müzik sistemini temsil ettiği kabulüyle, ilgili repertuarın makam temelli bir analiz ile gözden geçirilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu konu ile ilgili muhtelif yaklaşımlar mevcuttur.

Ertuğrul Bayraktarkatal ve Cenk Güray'ın birlikte yazdıkları "Makamın Yapıtışı" makalesinde yaşadığımız coğrafyaya özgü bir sanat yapma modeli olan makam müziğinin kültürel bellekteki kodları üzerinde durulmuş, makam kavramının tanımı ezgi çekirdekleri bağlamında tanıtılmıştır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 979-1014).

Bu çalışmadaki temel amaç, derlemeler ile ortaya çıkan temel müzik üretme modellerini ortaya koymak olduğu için makamları "kalıpsal motif" veya "tipik ezgiler" üzerinden araştırmayı önceleyen "makamsal ezgi çekirdekleri" bu çalışma için temel analiz yöntemi olarak kullanılmıştır.

Bu çalışma, Gomidas repertuarındaki notasyon üzerinden makam odaklı çekirdek analizi ve literatür taraması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki notasyon -kendi müzikal altyapısı gereği- Batı müziği ses sistemine göre tasarlandığından bölge halkının kullandığı ezgi karakterini yansıtmada noktasında eksiklik içerebilmektedir. Bu haliyle eserlerin makam yapısına ait bilgi edinmek zorlaşmıştır. Bu nedenle ezgilerin geleneksel hallerine ulaşmak için söz konusu ezgilerin temelindeki makamsal hareketlerin ortaya çıkarılması elzem bir durum olmuştur. Bu yüzden söz konusu ezgiler "ezgisel karakteri" temel olarak makamsal çözümleme için kullanılabilir makamlar ezgi çekirdeği analizi ile incelenmiştir. Gomidas derlemelerine ait notaların analizi Türk müziği nazariyat bilgilerine göre makamsal yapı, ritim özellikleri, bölgedeki geleneksel halk ezgileri karşılaştırılarak incelenmiş, derlemelere konu olan eserler

bu sonuçlar doğrultusunda “makamsal” özelliklerini yansıtacak bir biçimde yeniden yapılandırılmış ve notaya alınmıştır.

Eserlerin makamsal analizi için kullanılan yöntem, duyuşsal tecrübeye dayalı ezgi seyrini esas alan bir bakış açısıyla analiz yapmaya olanak veren “ezgi çekirdeği” yaklaşımıdır.

Bayraktarkatal ve Güray’a göre ezgi çekirdekleri, bir makama duyuşsal benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir algoritma gibidir. Ezgi çekirdekleri ve etrafını çevreleyen karakteristik ezgi, makamların birbirinden farklılaşmasını sağlayan en önemli etkidir. Makam, ezgi çekirdeklerinin eklememeli bir biçimindedir. Makamı ortaya çıkaran yapı, belirli bir merkez etrafındaki ses kümelerinin hiyerarşik ve işlevsel ilişkisi sonucu karakteristik ezgi üretebilme yetisine sahip ezgi çekirdeklerinin oluşturduğu bütündür (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 993-994).

Ezgi çekirdekleri içindeki perdeler, işlevlerine göre 4 farklı perde tipine ayrılır. Merkez tanımlayıcı perde (M) ezgi çekirdeğinin merkezinde yer alır. Çevresindeki perdeler bu perdeyi merkez alır ve merkez tanımlayıcı perde makamın tanınmasında en önemli görevi üstlenir. Ortak tanımlayıcı perde, merkez tanımlayıcı perde ile bir gerilim oluşturan ve makamı tanımlamaya yardımcı işlev üstlenen perdedir. Merkez tanımlayıcı ile eş tanımlayıcı perde arasındaki bütünleştirici his olmadan makamı tanımlamak mümkün değildir. Bu iki perde birbirinin tamamlayıcısı, “olmazsa olmazı” durumundadır. Pekiştirici perde, merkez tanımlayıcı perdeye destek olan ses olarak tanımlanabilir. Süsleyici perde (S) ise merkez tanımlayıcı (M), ortak tanımlayıcı (T) ve pekiştirici perdeler (P) arasındaki bağlantıyı, geçişleri ve çeşitlemeleri sağlayan perde olarak tanımlanabilir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 994). Bundan sonraki bölümlerde yapacağımız makamsal analizlerde bu perdelerin görev tanımları baş harfleriyle gösterilen kısaltmalarıyla yer alacaktır.

1. BÖLÜM: ANADOLU'DA ERMENİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Ermenilerin Tarihi

Ermeniler, binlerce yıldır sayısız uygarlığa ev sahipliği yapmış Anadolu topraklarının en kadim halklarından biridir. Dünya tarihinin 'Ermeni' adıyla ilk karşılaşması M.Ö.6. yüzyılda yazılan Pers kralı Darius'un kitabeleri vasıtasıyla olmuştur (Grousset, 2005, s.73).

Ekrem Memiş'e göre M.Ö. 3. Bin yıla ait yazılı belgeler Doğu Anadolu Bölgesine "Armanu" veya "Armenia" denildiğini göstermektedir. Kral Darius döneminde Perslerin egemenliğinde bulunan bölgeye muhtemelen batıdan göçmen olarak gelen bu yabancılara "Armenia Bölgesinde oturanlar" anlamına gelen "Ermeniler" ismi verilmiştir (Memiş, 2005, s. 4).

Ermenilerin bölgeye gelişleri ile ilgili çeşitli kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. Herodotos aslında Trakyalı olan Ermenilerin Frigya'ya göç ettiklerini sonra da Fırat nehrinin batısına doğru ilerlediklerini yazmıştır. Ermenilerin Anadolu'ya Hitit İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra Frig göçüyle M. Ö. 8. yüzyılda Kimmerlerin Urartu istilası sırasında gelmiş oldukları ve Urartuların zayıflamasıyla bölgede hâkimiyet kurdukları da söylenir (Bournoutian, 2011, s. 23).

M.Ö. 7. ve 6. yüzyılda Urartu Krallığı'nın yıkılmasından sonra Grek tarih yazıcıları, bu dönemde bölgede yükselmeye başlayan etnik - siyasi grubun adını "armenoi" olarak kayda geçirmiş ve Ermeniler ilk kez ayrı bir etnik grup olarak anılmışlardır. Ermeniler, Anadolu'ya en son Hint Avrupa göç dalgasıyla gelmişler ve Frigya Krallığı'nın yıkılmasından sonra Doğu Anadolu'ya olan göçlerini tamamlamışlardır (Grousset, 2005, s. 72).

Mitolojik Ermeni tarihine göre Nuh Tufanı sonrası dünyaya Nuh Peygamber'in oğulları Zırvan, Didan ve Habedoste hükmeder. Habedoste'nin soyundan gelen Hayg, Nemrut diye anılan ve Didan'ın soyundan gelen Pel'e isyan eder. Oğlu Armenag'ın doğumundan sonra ailesi, üç yüz adamı ve tüm soyuyla Van Gölü güneyindeki Ararad ülkesine göç eder ve bir yaylaya yerleşir. Bu alanı, babası Torkom'un soyundan gelenlerin yaşadığı yer olarak belirleyip "Hark" adını verir. Pel, krallığını herkese kabul ettirdikten sonra elçilerle Hayg'a haber gönderip dönmesini ister. Kabul edilmeyince savaş açar. Okçuluğuyla ün kazanmış Hayg, Pel'i bir okla öldürür ve soyunu kurtarır. Hayg savaş alanına kurduğu kente Hayk (Hay'lar-Ermeniler) der (Kerovpyan, 2012, s. 16-21).

Kerovpian'a göre mitolojik Ermeni tarihinde Hayg ve Pel savaşıyla taşınan efsanevi anlatılar, Asur ve Urartu arasında yüzyıllar süren savaşlarla kesişmektedir. Hayg, Hayalar'dan, Armenag, Armalar'dan, Pel de Asurlulardan isim almıştır. Tarihsel veriler, Ermeni halkının Urartu'nun doğrudan mirasçısı olduğunu göstermektedir (Kerovpian, 2012, s. 95-96).

Ermeni adıyla tanımlanan halkın, "Hay" ve "Armen" adlarıyla ifade edilen iki ögenin birleşmesiyle oluştuğu düşünülmektedir. Bu görüşe göre; Ermeni halkları tek bir ırka mensup değildir. Birlikte yaşayan küçük toplulukların birbirine karışması sonucu toplumsal ve ekonomik etkileşimle ortaya çıkmıştır (Şengüler, 2009, s.1). Özdoğan vd., Ermenilerin soy ve kan bağına dayalı saf bir ırktan geldiklerini söylemek yerine, Anadolu coğrafyasının kadim halklarından biri olduğunu kabul etmek gerektiğini belirtir (Özdoğan vd., 2009, s. 37).

1.2. Hıristiyanlık

Ermenilerin Hıristiyanlığı toplu halde kabul etmeleri 4. yüzyıl başlarında Aziz Krikor Lusavoriç'in öncülüğünde gerçekleşmiştir. Ermeni kilisesi tarihinde Krikor Lusavoriç'ten önce Ermeni coğrafyasında Hıristiyanlığın yayıldığına dair bir inanış söz konusudur. Havariler Tateos ve Bartolomaeus'un Ermeni coğrafyasında vaaz çalışmalarını sürdürürken öldürüldüklerine inanılmaktadır. Ermenilerin Hıristiyanlığa ilk geçişleri inanışa göre Edessa (Urfa) Kralı Abgar (Apar) döneminde gerçekleşir. Kral Abgar iyileştirilemeyen bir hastalığa yakalanır. İsa'nın bu hastalığı iyileştirdiği haberini alınca İsa'ya bir mektup yazar. Urfa'da vaaz ile görevli Taday (Tateos) Urfa'da kral Abgar ve pek çok hastanın ilaç ve bitki kullanılmadan iyileşmesini sağlar. Abgar ve etrafındakiler onu İsa'nın gönderdiğini anlarlar. Bunun üzerine Kral Abgar halkıyla birlikte Hıristiyanlığı kabul eder (Seyfeli, 2007, s. 30-34).

Ermenilerin kiliselerini Tateos ve Bartolomaeus isimli iki havariye dayandırma geleneği Ermeni kilisesinin Apostolik bir özellik taşımasını sağlamaktadır (Seyfeli, 2005, s. 27). Havariler (Apostolik) Kilisesi olarak bilinen Ermeni Kilisesi, Hıristiyanlığın Ermeniler tarafından toplu halde kabul edilmesinde öncülük eden peder Krikor (Gregor) Bartev'e "aydınlatıcı" anlamına gelen "Lusavoriç" adının verilmesiyle Lusavorçagan" adıyla anılmıştır. Apostolik Ermeni Kilisesi -yine Gregor'a atıfla- "Gregoryen Ermeni Kilisesi" olarak adlandırılmıştır. Ermeni Kilisesi, Apostolik, Katolik, Ortodoks ve Kutsal sıfatlarıyla da tanımlanır (Şengüler, 2009, s.70)

Apostolik Ermeni Kilisesi, monofizit anlayışı benimser. Monofizit görüş, İsa'nın insani ve ilahi olmak üzere iki farklı doğası bulunduğunu, insani doğanın ilahi doğa içinde kaybolduğu tek doğa fikrini kabul etmektedir. 451 yılında toplanan Kadıköy Konsilinde bu görüş kabul edilmemiştir. Konsil, İsa Mesih'in iki doğası olduğunu kabul etmiş, ancak ayrılmaz ve değişmez iki doğanın birbirine karışmadan birleştiği kararını almıştır. Ermeni Kilisesi bu konsilin kararını tanımamış ve bağımsızlığını ilan etmiştir (Seyfeli, 2007, 57-58).

Hıristiyanlığa geçildikten sonra paganizmi Ermeni kültüründen ayırmak için ciddi bir mücadele verilmiş olsa da önceki dine ait semboller Ermeni inanç sisteminde varlığını sürdürmektedir. Ermeniler için Hıristiyanlıktan önce doğayla ilgili en önemli varlıklar arasında olan güneş ve ay, Hıristiyanlık sonrasında da varlığını devam ettirmiştir. Sabah dualarında “güneş”in adı geçer. “Güneş”, adaletin güneşi olarak kabul edilerek İsa'yı temsil eder. Ermeni takvimindeki aylardan biri Güneş (Arek)tir. Van şehrinin eski adı “Şamirakert” (güneş şehri) dir (Seropyan, 2003, s. 33). Ermeni Kilisesi'nin mihrap merkezinde “güneş” simgesi görülür. Ay'a ulaşan Ata ruhlarını ifade eden mezar, Ermeni mezarlarına konulan güvercin sembolüyle kendini gösterir (Dabağyan, 2003, s. 63).

Hıristiyanlık, Ermeni kültürünün bir parçası olarak görülmüş, Ermeni Kilisesi Ermeni kimliğinin korunmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

1.3. Ermeni Kilise Müziği

5. yüzyılda Ermeni alfabesinin aynı zamanda bir besteci ve şair olan Aziz Mesrop Maşrots tarafından oluşturulmasıyla kutsal gelenek yazıya aktarılmaya başlanmıştır. Aziz Maşrots ve öğrencileri bu geleneği halka iletmek için çalışmalar yapmışlardır. Alfabenin bulunması tüm faaliyet alanlarında Ermeni Kilisesinin bağımsızlaşmasında ve kendi kimliğini oluşturmasında etkili olmuştur. Kutsal kitabın, ayin dilinin, Süryanice ve Grekçe yazılmış ilahilerin Ermeniceye çevrilmesi, kendine has bir dini müzik geleneğinin gelişimi için başlangıç noktası olmuştur (Seyfeli, 2007, s. 52-54). Apostolik Ermeni Kilisesi'nin ayin düzeni, Bizans ve Süryani kiliselerinin ayin düzeninden ayrılmaya başlamıştır. Ermeni Kilisesi'nin metin içeriği ve makamsal yapı bakımından bütünlük ihtiva eden, Ermenilere has diyebileceğimiz bir kutsal ilahi biçimi olan şaraganlar da bu dönemden itibaren oluşmaya başlamıştır. Bütün dini metinlerin Ermeni alfabesiyle yazıya geçirilmesi, Bizans İmparatorlukları arasında bölünmüş Ermeni toplulukları için birleştirici bir rol oynamıştır.

Bu metinlerin dili olan Klasik Ermenice (Krapar), 5. yüzyıldan beri Ermeni Kilisesi'nin ritüellerde bağlantı noktası olarak kullanılan dilidir (Kevorpyan ve Yılmaz, 2010, s. 55).

Ayrıca o dönem, milli müziğin ortaya çıktığı bir zaman aralığı olarak da Ermeni tarihçileri tarafından dikkate alınmıştır. Bu dönemden itibaren, litürjik müziğin el yazmaları, seküler müziğin şarkı kitapları, müzik teorisi, estetik, tarih, felsefe, edebiyat vb. üzerine denemelerle ilgili koleksiyonlar dâhil olmak üzere bu alana dair müzik materyali son derece çeşitlidir. Müzik aletleri, bazı epik şarkı metinleri, şarkı formları, performans açıklamaları ve pagan zamanlardan kalan müzik eşlikli ritüellere dair bilgiler, Movses Khorenatsi gibi eski dönem tarihçileri tarafından yazılan 5. yüzyıl vakayinamelerinde bulunabilir. Erivan'daki Mesrop Maştots Eski El Yazmaları Enstitüsü'nün koleksiyonlarında korunan 5. yüzyıla ait kaynaklar aracılığıyla Ermeni antik ve ortaçağ litürjik müzik mirasının yanında halk müziği ve âşıklık geleneğini de kapsayan seküler müzikle ilgili bilgiler teşhis edilebilir. Ermeni litürjik müziği, her dönem seküler müzikle yakından bağlantılıdır (Yıldız, 2012, s. 67).

İnançsal kültüre ait simgelerin seküler müzikte özellikle âşıklık geleneğinde kullanılma alışkanlığı, Ermeni âşıklık geleneğini Anadolu'daki diğer âşıklık gelenekleriyle irtibatlandırır.

Âşıklık geleneği, Osmanlı toplum düzeni içinde Ermeniler'in müzikal açıdan kendilerini en çok öne çıkardıkları alanların başında gelir. Kevork Pamukciyan, Ermeni harfli Türkçe şiirler yazan, ancak Ermeni olup olmadığı tespit edilemeyen şairlerden söz etmektedir. Ermeni âşıkların (aşuğ), âşık edebiyatının pek çok tür ve formlarını aynı isimlerle kullandıkları görülmektedir (Başer, 2018, s. 32-33). Aktar'ın çalışmasına göre Anadolu Ermenileri Türk âşıkları gibi yüzyıllardan beri destan formunda Türkçe eserler vermişlerdir. Ermeni aşuğları çoğunlukla köy ve kasaba kökenli insanlar olduğundan şehirli Ermeniler gibi Ermenice diline hakim değillerdir. Günlük konuşma dilleri Türkçedir (Aktar, 2020, s. 28-29).

Ermeni litürjisi, asırlar boyunca değişik formlarda çok sayıda kilise dışı eserin kilise müziği repertuarına eklenmesiyle zenginleşmiştir. 12. yüzyılda özellikle Gatağigos Nerses Şnorhali'nin girişimleri sayesinde dikkate değer ilerlemeler kaydedilmiştir. 12-14. yüzyıllarda Kilikya Krallığı Döneminde Ermeni Kilise Müziğinde önemli gelişmeler olmuştur. Ayin repertuarı 15. yüzyılda tamamlanmış, sonraki dönemlerde yapılan besteler, seçmeli eserler olarak repertuarda yer almışlardır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 56)

1.3.1. Ermeni Kilise Müziğinde 19-20. Yüzyıl ve Filoloji Hareketi

Ermenilerin 8-9. yüzyıldan başlayarak kullandıkları tahmin edilen Khaz notası başlangıçta belirli bir sesi göstermeyip sadece ezgisel seyri gösteren işaretler, vurgulamalar, hatırlatmalar olarak kullanılırken, zaman içinde çok sayıda şekil ve sembollerin eklenmesiyle karmaşıklaşmış, işaretlerin anlamı bilinmez hale gelince de terkedilmiştir. Gomidas'ın Khaz notası ile ilgili söyledikleri bunun bir göstergesidir: "...İpuçları keşfettiğim doğru, hatta temel yazı düzenini çözebildim....tek bir işaretin muammasını tam olarak anlamak aylarca sürebiliyor. Gerçekten de benim şimdiye kadar çözebildiğim adlandırılmamış sayısız semboller hariç, adlandırılmış 198 işaret var" (Tohumcu, 2006, Aktaran Başer, 2018, s. 37).

Khaz sistemi 19. yüzyılda hemen hemen kullanılmaz hale gelmiştir. 19. yüzyıl başlarında, Ermeni ve Rum Kiliseleri arasındaki yakınlaşma, Ermeni, Rum ve Yahudi müzisyenlerin Osmanlı Müziği'nde uzmanlaşması, melodi ve üslup karmaşalarına da yol açmıştır. Çeşitli kiliselerde bulunan muganniler, dini müzik eserlerini "hanende veya Bektaşî" üsluplarında seslendirerek farklılaşmaya da sebebiyet vermiştir (Özkomanova, 2014, s. 13).

Ermeni modernitesi ile müzikte batılılaşma süreci arasındaki ilişkinin tartışılmasında 19. ve 20. yüzyılın başları önemli bir eşik olarak karşımıza çıkmaktadır. 16. yüzyılda kilise müziği eğitiminde khaz notasının önemli rolü savaşlar, ayaklanmalar ve bölgedeki siyasi çatışmalardan kaynaklanan tahribat nedeniyle azalmaya başlamıştır. Daha sonra khaz sembollerinin anlamları neredeyse kaybolmuş ve 19. yüzyılda repertuar aktarımı, nota sisteminin yeniden inşasına kadar sözlü gelenek tarafından sağlanmıştır (Yıldız, 2012, s.71).

Hampartzum notası olarak adlandırılan yazım sistemi, Hampartzum Limonciyan, Venedik Mikhitaryan cemaatinden Minas Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan tarafından yazılmıştır. Bu dört kişi de Katolik Ermenidir ve Katolik Ermeniler arasında önemli bir yeri olan Mikhitaryanlar, Batılılaşmanın öncüsü olan filoloji hareketini başlatanlardır. Batı ile Ermeniler arasında arabuluculuk yapmışlardır. Bu notasyon, müzik tarihinde Ermenilik ve Osmanlılık arasında bir köprü olmuştur. Hampartzum notası sadece Ermeni Kilise müziği için değil, Osmanlı müziği için de geniş ve etkili bir kullanım alanı oluşturmak suretiyle bir müzik reformunu inşa etmiş olmasına rağmen, temel olarak, Ermeniler açısından kültürel başarının bir simgesi olmuştur. Müziği yazıya dökmek için kolay öğrenilebilen Hampartzum notasının kullanılmaya başlanması Ermeniler arasında

müzikal alanda Batılılaşma sürecinin de bir yansımasıdır. Müziğin yazılı bir belge olarak temsili, geleneğin aktarılması için en etkili bilimsel araçtır. Hatta bu notasyon Ermeni müzik tarihinde yapılacak reform hareketlerinin öncüsü sayılabilir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 123-125).

2. BÖLÜM: GOMİDAS: ERMENİ MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR ÖNEMLİ BİR SİMGE

2.1. Gomidas Vartabed'in Hayatı

Gomidas, Soğomon Soğomonyan adıyla 26 Eylül 1869'da Kütahya'da dünyaya gelmiştir. Bir Ermeni ozan olan "Gomidas"ın adını 1894'te Ruhban sınıfına katılınca alır. Annesi Takuhi Hovhannesyan ve babası Kevork Soğomonyan müzikle ilgilenen insanlardır. Bir yaşına gelmeden annesini, 11 yaşındayken babasını kaybeder (Kuyumjian, 2010, s. 24- 25).



Görsel 1. Kütahya'da Ermeni Mahallesi, Orlando Carlo Calumeno Arşivi

Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden Soğomon Soğomonyan Kütahya'da ve bir süre annesinin ailesinin yanında kaldığı Bursa'da (Yolyan, 1969, s. 14) eğitim almış, yoksulluk nedeniyle okula devam edememiştir. 1881 yılında, Ermeni kilisesinin başında bulunan Gatağigos IV. Kevork'un talebi üzerine, Bursa ruhani lideri Kevork Tertsagyan'la birlikte dini eğitim almak üzere Ermeni Kilisesinin Ruhani merkezi Eçmiadzin'e gönderilmiş ve orada Kevorkyan Cemaran Ruhban Okuluna devam etmiştir (Kuyumjian, 2010, s.33).

Eçmiadzin'de öğrenim gördüğü yıllarda Ermenice öğrenir ve müzik yeteneğini geliştirme konusunda destek görür. "Limonciyan nota yazım yöntemini" kullanmaya başlar. Aktif olarak müzikle uğraştığı yıllar boyunca duyduğu halk ezgilerini Hampartzum notası kullanarak kayıt altına alır (Poladian, 1972, s. 82-84).

2.1.1. Müzik Eğitimi

Muratyan'ın açıklamasına göre 1870'li yıllarda müzik eğitim yönteminde değişiklikler yapılmış, dini kurumların bünyesinde kurulan iki okulun müzik eğitiminde önemli gelişmeler olmuştur. Bunlardan biri Tiflis'teki Nersesyan Ruhban Okulu, diğeri ise Eçmiadzin'de 1874 yılında kurulan Kevorkyan Cemarandır. Ermeni notalarının öğrenimi zorunlu hale getirilir. Kiliseler dışında kalan okullarda temsiller düzenlenir, korolar kurulur. Bu iki okulda öğrenim görmüş öğrenciler, mezun olduktan sonra müzik eğitimi vermek üzere farklı köy ve şehirlere giderler. Nersesyan Ruhban Okuluna Yegmalyan, Kevorkyan Ruhban Okulu'na Krisdapor Gara Murza ve genç Gomidas'ın öğretmen olarak gelişiyile müzik eğitimi ileri bir düzeye yükselir (Muratyan 1970, Aktaran Berkman, 2012, s. 31-32).

Krisdapor Gara-Murza, Kevorkyan Ruhban Okulu'na 1892 yılında gelir ve bu okulda bir yıl öğretmenlik yapar. Gomidas'ın dini ve din dışı müzikteki gelişiminde Gara-Murza önemli bir etkiye sahiptir. Zira, Gomidas, sonraki müzik çalışmalarında ona başarı sağlayacak olan yenilikçi çok sesli koro yapılarını ve sahip olduğu müzik mirası hakkında halkı eğitmenin önemini Gara-Murza'dan öğrenir. Geleneksel ilahileri çok seslendirmesinden rahatsız olan muhafazakar kilise mensuplarının baskılarıyla, Gara-Murza'nın Kevorkyan Ruhban Okulu'ndan gönderilmesi öğrenciler arasında protestolara sebep olur. Yıllar sonra Gomidas'ın Kevorkyan Ruhban Okulu'ndaki görevi de benzer şekilde son bulacaktır (Kuyumjian, 2010, s.40).

1895 yılında Tiflis'te Magar Yegmalyanla (1856-1905) altı ay süren Batı müziği teorisinden sonra işadamı Alexander Mantaşyan'ın desteği ile Berlin'e gider. Prof. Richard Schmidt'in özel öğrencisi olarak bestecilik, orkestrasyon ve icra dersleri alır. Berlin Kraliyet Üniversitesinde (Kaiser Friedrich Wilhelm Üniversitesi) Oscar Gleischer, Henrich Bellermem ve Max Friedlander'le müzikoloji üzerine çalışmalar yapar (Poladian, 1972, s. 82).

Üç yıl Berlin'de kalan Gomidas Vartabed, 1899 senesinde "International Musical Society"nin (Uluslararası Müzik Topluluğu) kongresine davet edilir ve topluluğun üyesi olur. Ermeni müziği üzerine konferanslar verir. Makaleleri yayınlanır. Berlin'den Eçmiadzin'e döndükten sonra halk şarkılarını derleme çalışmalarına ağırlık verir. Eçmiadzin Kilise korosunu çalıştırır. Kevorkyan Cemaranda müzik öğretmenliğine devam eder ve Ortaçağ Ermeni Müziği üzerine araştırmalar yapar (Poladian, 1972, s. 72). Avrupa'nın ve Kafkasya'nın

Paris, Lozan, Cenevre, Venedik, Batum, Tiflis gibi çeşitli şehirlerinde konserler ve konferanslar verir. Müzik araştırmalarına yoğunlaşmak için Sevan Manastırında inzivaya çekilme talebi Gatağigos Mateos tarafından onaylanmayınca 1910 yılında Eçmiadzin'den ayrılarak İstanbul'a gelir (Kuyumjian, 2010, s. 77; Poladian, 1972, s. 83).

2.1.2. İstanbul Yılları

Gomidas'a Surp Badarak'ın (Kutsal Kurban Ayini) çok seslendirilmesi üzerine çalışması için Galata Kilisesi'nin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edilir. "Kurban/Badarak" şeklinde adlandırılan, Ermeni Kilisesinin en önemli ayininde okunan "Badarak" isimli çok sesli eseri, Ermeni Kilisesinde kabul edilen dokuz "badarak"tan biridir. Öğrencisi Vartan Sarkisyan 1933 yılında notaya alır ve eser ilk kez Paris'te seslendirilir (Kazerian, 1983, s.20).

İstanbul'daki yıllarında Ermeni okullarında çalışan öğretmenlerle ve öğrencileriyle Ermeni müziği, dansı ve öğretim yöntemleriyle ilgili çalışmalarda bulunur. Getronagan Lisesinde müzik öğretmenliği yapar. Memleketi Kütahya'ya, Eskişehir, Bursa ve Afyon'a ziyaretlerde bulunur. İstanbul, İzmir, Adapazarı, Tiflis, Paris, Londra, Berlin gibi Avrupa şehirlerinde konserler, konferanslar gerçekleştirir. Paris'te, içinde kendisinin ve Armenag Şahmuradyan'ın icracı olarak yer aldığı yirmi halk şarkısından oluşan bir kayıt yapar. Dönemin aydın ve sanatçılarıyla dostluklar kurar. Mehmet Emin Yurdakul, Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Halide Edip Adıvar yakın ilişki kurduğu kişiler arasındadır. Pangaltı'da (şimdi Elmadağ) ressam Panos Terlemezyan'la birlikte oturduğu ev, kısa zamanda dönemin entelektüellerinin bir araya geldiği mekân haline gelir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 11; Kuyumjian, 2010, s. 107).



Görsel 2: Gomidas Vartabed, öğrencileriyle, İstanbul 1914. Kurken Kasparyan/Y.Ç.M. Gomidas Arşiv

Ermeni halk ozanlarının anısına, kadın şarkıcılarını Esayan Lisesi, erkek şarkıcılarını Getronagan Lisesi ve Galata Kilisesinden seçtiği üç yüz kişilik *kusan* korosunu oluşturur. Korosuyla sahneye çıkmaya başladığında Gomidas'a ve çalışmalarına olan ilgi yoğunlaşır. Kutsal müziğin halka açık sahnelerde icra edilmesini kilisenin geleneksel uygulamalarına aykırı bulan muhafazakâr din adamlarının uyarılarıyla karşılaşır. İstanbul'da *kusan* korosuyla "Petit-Champ" tiyatrosunda verdiği konser, önemli çalışmalardan biri olur (Kuyumjian, 2010, s. 79).



Görsel 3: Gomidas Kusan Korosu ile, Petit-Champs Kışlık Tiyatro'sunun Bahçesinde. Kurken Kasparyan / Y.Ç.M.Gomidas Arşiv

İttihatçılar ve Türk Ocağı temsilcileri de Gomidas'ı ve kusan korosunu izleyenler arasındadır. Nisan 1915'te önde gelen ittihatçılarla Talat Paşa'nın katıldığı konserde Hamdullah Suphi şu sözleri söylemiştir:

Anadolu'nun çocuğu bu Ermeni Papaz, uzun çalışmaları sonucunda Ermeni müziğini kanatlandırmıştır. Rahatından vazgeçip zamanını köyleri tek tek gezerek eserleri toplamaya harcamıştır. Ermeni ulusunun mirasını sergilemiştir. Anadolu'nun hangi köşesine giderseniz gidin Ermeni yaratıcılığını ve aklını göreceksiniz. Eserleriyle, ürettikleriyle "Ben buradayım"ı size anlatacaklardır... (Kuyumjian, 2010, s.114-115).

Bu konuşmadan kısa bir süre sonra Gomidas, 24 Nisan 1915'te tutuklanıp Çankırı'ya sürgüne gönderilenler arasındadır. Dönemin ABD büyükelçisi Henry Morgenthau'nun araya girmesiyle sürgünden dönüş izni verilen sekiz kişiden biri olmuştur (Lokmagözyan, 2010, s. 39). İstanbul'a döndükten bir süre sonra ruh sağlığının ciddi şekilde bozulmuş olduğu görülür. İlk önce Şişli La Paix hastanesinde tedavi görür. 1919'da daha iyi bir tedavi göreceği umuduyla hiç istememesine rağmen Paris yakınlarındaki Ville Evrard Kliniğine gönderilir. Zamanla çevresiyle irtibatı azalan Gomidas'ın Kütahya'da başlayan hayatı 22 Ekim 1935'te Paris'te son bulur (Poladian, 1972, s. 83).

2.2. Gomidas Vartabed ve Folklor Hareketi

Öztürkmen'e göre, on dokuzuncu yüzyıl boyunca milli olanı keşfetme ve derleme ile başlayan folklor çalışmaları, derlemeler arttıkça bu millileştirme sürecinin en önemli kaynaklarından olmuşlardır. Folklorun bir araştırma alanı olmasıyla milliyetçilik akımlarının gelişmesi arasında yakın bir ilişki vardır. Folklor düşüncesinin öncüsü olarak görülen Johann Gottfried Herder (1744-1803)'in folklorla romantik milliyetçilik açısından bakan anlayışı, her şeyden önce "köylü" ve "halk" kavramlarını öne çıkarmaktadır. Ona göre köy, kültürünü doğayla iç içe olduğu için şehre göre daha "saf" ve "kirlenmemiş" şekilde muhafaza edebilir. Herder, aynı zamanda biri diğerinden daha üstün olan bir yerel kültürün olmadığını savunarak farklı milli gruplar arasındaki eşitliği vurgulamaktadır (Öztürkmen, 2010, s. 252).

Gomidas bu düşünceyle paralel olarak şehirlerde üretilen müziği halk müziği kapsamında değerlendirmemektedir. Çünkü şehirlerde icra edilen şarkılar "yabancı" müziklerin etkisinde kalmışlardır. Gomidas, kusan ya da aşuğ şarkılarını "halk müziği" olarak sınıflandırmamıştır. Aşuğ şarkıları Türkçe, Arapça, Farsça gibi farklı dil ve üsluplarda icra edildikleri için farklı müzikal etkilere açıktırlar. Halk müziğinin şehirlerde

popülerleşmesiyle âşıklar bu üslubu taklit eden şarkılar yazmaya başlamışlardır. Gomidas Vartabed'e göre köylü şarkıları eğlence kültürünün bir parçası haline gelmemelidir. Halk müziği ve kilise müziğinin kökeni köylülerin ürettikleri ezgilerde, bir ulusun kültürü ise yabancı etkilerden arınmış halk müziğinde saklıdır (Atayan, 2003, s. 81-82).

Gomidas, Ermenilerin Doğulu bir millet olduğunu ve makam sisteminin Doğulu makam sistemine dayandığını kabul etmekle birlikte Ermeni müziğinin kendine özgü karakterini tanımlamak üzere melodilerin bu makamsal karakterden arındırılmasını hedefler. Doğulu makamsal özellikleri açığa çıkaran icra biçiminin en önemli özelliği ezgilerin gırtlak nağmeleriyle ve nazal bir tınısal karakterde söylenmesidir. Kilise müziği gereksiz trillerden arındırılmalıdır. Gomidas, İstanbul'daki Ermeni kilise korolarının şeflerini ve mugannilerini Türk tarzında okudukları için eleştirir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 239). Ermeni Kilise Müziğinin Osmanlı müziği tavrıyla yani Türk gibi okunması "goygoyculuk" terimi ile ifade edilir. Okuyana göre değişiklik gösterse de bu terimden kastedilen genellikle, ezgileri yayarak, gırtlak nağmeleri yaparak, sesi dalgalandırarak okuma tarzıdır. Dönemin Batı yanlısı Ermenilerinin dilinde bu gönderme aşağılayıcı bir vurgu olarak kullanılmıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 114-115).

Gomidas, "Kutsal Ayin Şarkısını Söylemek" isimli makalesinde ayin besteleme ilkelerini şöyle sıralar: Gereksiz süslemelerden uzak durmak, muhtelif varyasyonları olan şarkıların en uygun düzenlemesini belirlemek, melodilere söz eklerken söz müzik uyumuna dikkat ederek kilise müziğinin ruhuna uygun hareket etmek, kutsal olana saygı göstermek ve kadim khaz notalarıyla yazılmış el yazması ilahileri rehber olarak kabul etmektir (Alajaji, 2019, s.43). Gomidas'ın besteci, icracı, öğretmen ve müzik araştırmacısı olarak yürüttüğü çalışmalar, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da ve Osmanlı toplumunda ortaya çıkan Batılılaşma hareketinin etkisiyle olmuştur. Rahip Gomidas, Ermeniler arasında 19. yüzyılın ortalarında doğan folklor hareketini halk müziği derleme çalışmaları yaparak geliştirmiş, derlediği şarkıları çok sesli hale getirmiştir. Öğrencilerini derleme yapmaları konusunda teşvik etmiş, müzikolojik makaleler yayımlamıştır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s.140).

Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz edebiyat tarihçisi Marc Nichanian'ın "Filolojinin Yası" (Nichanian, 2007) adlı eserinde Gomidas'ın çalışmalarının, Avrupa'daki filoloji hareketinin bir etkisi olarak değerlendirildiğini belirtirler.

Filoloji, tarihsel metinleri ve kaynaklarını dilbilim, tarih, edebiyat ve felsefe gibi alanlar aracılığıyla inceleyen bir disiplin olarak ifade edilebilir. Avrupa’da, 18. yüzyılın sonlarında Doğu dillerine, özellikle de Sanskritçe’ye dair çalışmalarla başlayan modern filoloji, 19. yüzyılda yayılmaya başlar. Avrupa’da antik kültürün tekrar keşfedilmesi, canlandırılması yoluyla bir Avrupalı kimliğinin keşfedilmesi sağlanır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 141). Avrupa kültürüne kaynaklık eden Helen ideali kırsal kesimde yaşayan Yunanlıların dil ve kültürünü Helen uygarlığının “öz kimliği” olarak kabul eder. Modern “ulus” kavramı da, filolojinin yayılmasıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkar. Ulus-devlet inşasında dil, modern beraberliği kurma ve kültürün dayanacağı kökleri tanımlamanın bir aracıdır (Yavuz vd., 2020, s. 22).

Filoloji, halkın geçmişe dair hafıza ve bilinçten yoksun olduğu anlayışıyla ona bilinç kazandırmayı ve kendi kimliğini sunmayı hedefler. Yerel gelenekler ve sözlü kültür öğeleri halkın bilincinde olmadığı geçmişinin mirasıdır. Sanat aracılığıyla kültürel unsurlar bir araya getirilir, halk da bu kültürel öğeler etrafında birleşerek “ulus”a dönüşür. Filoloji hareketi 18. yüzyılda Ermeniler arasında Mıkhitaryanlar vasıtasıyla yayılmaya başlar. Eski metinlerin çevirisini yapmış, Ermeni folkloru üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Gomidas’ın Ermeni müziğinin öncüsü olarak kabul edilmesi Batılılaşmanın ve “ulusal kültür” anlayışının benimsendiğinin belirtisidir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 141-143)

20. yüzyıl başında bazı Ermeni ve yabancı gazete yazarları tarafından Ermenilerin kendilerine özgü müziklerinin olamayacağı öne sürülmüştür. Zira Ermeniler, sürekli diğer halkların hâkimiyeti altında veya onlarla yakın ilişki içinde yaşamışlardır ve bu halkların kültürel etkisi Ermenilere has müzik kültürünü de etkileşim sebebiyle dönüştürmüştür. Akhverdyan’ın belirttiğine göre Türk, Acem ve Osmanlı unsurlardan etkilenme sebebiyle Ermenice söylenmiş şarkıların melodileri ile şiirleri bu halklardan alınmıştır. Bu teze Gomidas şiddetle karşı çıkar. Yaptığı derlemeler ve yazdığı makalelerle bunun aksini ispat etmeye çalışır (Akhverdyan 1832, Aktaran Berkman, 2012, s. 42).

Gomidas Ermenilerin kendilerine özgü bir müzikleri olmadığı, var olanın da Asur-Bizans ya da Hint-Fars etkisi altında olduğu tartışmalarına cevap olarak 1913 yılında İstanbul’da “Özgürlük Mücadelesi (sayı 1316)” isimli dergide “Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır” başlıklı makalesinde “kendine özgü bir dile ve yazına sahip bir milletin özgün bir müziğe de sahip olacağını” söyler. Ermeni dili kendine has bir ses sistemine sahipse buna uygun bir müziğe de sahiptir (Gomidas, 1913, Aktaran Bilal ve Yıldız, 2019, s. 82-83).

Ragıp Mahmut Gazimihal ise yine dönemin “milliyetçilik” geleneğine kendi açısından bakmış ve “Anadolu Türküleri ve Musıki İstikbalimiz” isimli eserinde Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenilerin müzikal pratiklerinin Türk müziği etkisi altında şekillenmiş olduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda Gazimihal şarkıların sözlerinin de Türkçe olduğunu ve Ermeni müziği denen şeyin aslında Türk müziği olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Elde mevcut vesikalar üzerinde yaptığımız tetkik ve mukayeselerden sonra kanaat getirdik ki, Anadolu’da hususi bir “Ermeni Lâhni” numunesi yoktur. Anadolu Ermenileri, Türkçe’den başka bir dil bilmedikleri gibi, Türkçe şarkılardan başka bir musıkî de kullanmazlar. Kafkasya Ermenileri’nin lâhinlerinde ise bazı hususi vasıflar mahfuz bulunmakla beraber, onlarda da Türk lâhinlerinin tesirleri galiptir. Hatta ekseriyetle güfteleri de yarı yarıya Türkçe’dir. (Gazimihal, 2006, s. 76).

Gomidas, Avrupa’daki folklor hareketine paralel olarak özgün bir “Ermeni müziği” tanımlamak için çaba harcamıştır. Ona göre Ermeni dilinin kendine özgü bir ses sistemi varsa buna göre bir müziği de vardır. O dönem için milliyetçilik hareketlerinin Osmanlı kimliği içinde ve bu kimliği tanımlayan özel unsurların “hususiyetlerinin korunması” titizliği içinde yürütüldüğü düşünülürse bu düşüncesinin çağın ruhuna uygun bir davranış olduğu söylenebilir.

2.3. Derleme Çalışmaları

Gomidas Vartabed, derleme yapmaya öğrencilik yıllarında başlar. 1891’de sunduğu 37 halk şarkısı ve dansı derleme çalışmalarının ilk eserleridir (Poladian, 1972, s. 85)

Gomidas, Eçmiadzin’deki ruhban okulunda kilise müziği notasyonu, teorisi, repertuarı ve icrasına dair dersler aldığı gibi zengin bir el yazmaları kütüphanesinde çalışma şansı bulur. Kilise repertuarından olan ilk derlemelerini 1893’te *Ruhani Ezgiler* adı altında bir araya getirmiştir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 189).

Gomidas, el yazması dini repertuar kitaplarını farklı coğrafyalardan gelen mugannilerden ve din adamlarından aldığı ezgileri toplayıp el yazması dini kaynaklarla karşılaştırmalı olarak inceler. Kullanımdan düşen eski notaların anlamını çözmeye çalışarak ve saklı ezgileri yeniden düzenleyerek kilise müziğini canlandırmayı hedefler. Çünkü kilise dışı müzik, Ermeni köylüsü sayesinde ayakta kalmayı başarmıştır. Gomidas’a göre bir bütün olarak “Ermeni milli müziği”ne dair net bir fikir ancak kilise müziği ve köy müziği birlikte ele alındığında ortaya çıkar (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 80-83). Dini şarkılardan süslemelerin

ayrıştırılmasıyla ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları vereceğine inanmaktadır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 189).

1892’de memleketi Kütahya’ya giderek dini şarkılar ve çoğunu akrabalarının söylediği Türkçe şarkıları kayıt altına alır (Poladian, 1972, s. 87).

1895’te Tiflis’te kusan ezgilerinin izlerini taşıyan Eğin halk şarkılarını notaya alır. Van yöresine ait 36 parçadan oluşan el yazması koleksiyonunda derlemeci Dikran Çituni’den aldığı şarkılar bulunmaktadır (Poladian, 1972, s. 85-86). 1913 yılında Eçmiadzin yakınlarındaki köylerde derleme çalışmaları yapar (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 258).

Gomidas’ın derleme çalışmaları, 19. yüzyıl Avrupası’nda halk şarkılarını kültürel geçmişin kalıntıları olarak görüp, bu eserleri kolektif ulusal kimliğin bir ifadesi olarak gören anlayış ile irtibatlıdır. Miili bir Ermeni “müziği tanımlama çabası, Alman ekolünün halk müziği çalışmalarında her milletin diğerlerinden farklı özgün bir müzikal kültürü olduğu düşüncesine sahip çıkma hedefi bağlamında değerlendirilebilir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 225).

Hampartzum notasının bulunuşu, Modernleşme ve Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki ilk yansımasıdır. Çünkü bu notasyon aracılığıyla müzik artık yazılı bir belge üstünden araştırılabilen, müzik geleneğini ise aktarım fikri takip edilebilen bilimsel bir kaynak haline getirmiştir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 124).

Gomidas, yaklaşık dört bin kadar Kürtçe, Türkçe, Ermeni halk ezgisi derlemiştir. Ancak bunun bin iki yüz tanesinin kayıtlı olduğu bir koleksiyon oluşturmuştur (Poladian, 1972, s.84).

Gomidas Ermeni halk müziğinin yanında Kürtçe, Türkçe, Farsça ve Arapça şarkılar da derlemiştir. Konferanslarında karşılaştırma yapmak adına Ermeni müziğinin farklı niteliklerini gösterirken bu toplumların kendilerine özgü şarkı örneklerini, şarkı söyleme performanslarındaki ulusal tavrı da göstererek belirtir (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 32)

Gomidas, Ermeni halk ezgilerini Doğu ve Batı ezgileri olmak üzere iki bölümde inceler. Bu iki bölüm içinde ezgiler bölgelere göre sınıflandırılmıştır. Ezgi ve üslup coğrafya ve iklime göre şekillenmektedir ve her bölgenin kendine has bir üslubu vardır. Aynı coğrafyanın halkları aynı ezgileri kullanarak farklı dillerde şarkılar söylemektedirler. Gomidas, Ermenilerin ürettikleri şarkılarda kullandıkları temaları, motifleri, ezgi seyirlerini, derlediği

Kürtçe ve Türkçe şarkılarla karşılaştırarak Ermeni müziğini diğerlerinden ayıran özellikleri tespit etmeye çalışır. Bu şarkıların sınıflandırılması ezginin ayırt edici özelliğine, özellikle de icra farklılıklarına dayanmaktadır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 194-195).

Teorik çalışmalarda Gomidas'ın sözsüz eserleri köylünün günlük yaşamıyla yakından ilgili çok katmanlı ve zengin bir kültür olarak görülür. Bu ezgiler zamanla hızlı bir değişim geçirirler (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 32).

Gomidas Vartabed Ermeni halk şarkılarını köylülerin gündelik hayatıyla ilgili şarkılar, köylü şarkıları, ritüel şarkıları, khağlar (eğlenceli, hicivli, mizahi şarkılar, çoban şarkıları,...) ve anduniler (gurbet şarkıları) olarak sınıflandırır. Kolektif şarkı yaratmada köylülerin bestecilik maharetlerini işaret eder. Gomidas, Ermeni şarkı bestelemenin yer ve zaman şartlarına bağlı bir durum olduğunu, köylünün şarkıyı kimin yaptığıyla ilgilenmediğinden bahseder. Köylerdeki Ermeni halkı koşullar gerektirdikçe şarkı yapmakta, yeni koşullar ortaya çıkınca bu şarkıları değiştirmektedirler (Poladian, 1972, s. 72).

Gomidas'ın en çok ilgi uyandıran makalelerinden "Lori'nin Saban Şarkısı", Lori köyünde saban imecesi sırasında söylenen bir şarkının icra edilmesini ve yapısını detaylı şekilde inceler. Gomidas bu makalede her bir köylünün şarkının icrasında oynadığı rolü yaptığı işle ilişkilendirir. Şarkıdaki bütün ifadeleri titizlikle inceler. Kolektif şarkı yaratma sürecinden ve köylünün şarkıların kim tarafından, nerede ve ne zaman söylendiğiyle ilgilenmediğinden söz eder. Halk şarkılarını önce coğrafi açıdan, sonra bölgelerine ve türlerine göre ayrıştırır (Alajaji, 2019, s. 41).

Kuyumjian'ın ifadesine göre geleneksel ezgileri çok seslendirmesine halkın verdiği tepki ilk dönemlerde değişiklik gösterir. Yaptığı değişikliklerin çoğu Richard Wagner'in çalışmalarına hayranlığını yansıtmaktadır. Gomidas'a göre Wagner yaşamı süresince kişisel yaşamının acılarına rağmen üretkenlik göstermeyi başarmış, "Almanya'ya ulusal bir müzik örneği verirken yabancılara da bir ders vermiştir". Daha sonra kendine özgü Ermeni formlarıyla ilgisi olmadığı gerekçesiyle Wagner'in etkisinden kurtulmaya çalışmıştır (Kuyumjian, 2010, s. 60).

Gomidas'ın derleme yaptığı bölgelerde görüştüğü kaynak kişiler, genellikle ziyaret ettiği bölgelerde görüşme olanağı bulduğu kişiler arasından seçilmiştir. Notalama, Batı müziği ses sistemine göre tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu notasyonlar ezgilerin makamsal karakterini yeterince yansıtmada noktasında problemler içerir (Güvener ve Güray, 2020, s.247).

Gomidas, Almanya’da aldığı eğitim sayesinde Berlin/Alman ekolü müzikologları arasına girmiştir. Ama Gomidas, masabaşı etnomüzikologları (Merriam, 1964, s. 113) olarak tanımlanan bu kişilerden araştırmalarını alan çalışması ile birleştirmesiyle farklılaşır. Derleme çalışmalarındaki notlar, dâhil olduğu Alman müzikoloji ekolünün ulus millet merkezli anlayışı (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 259-262) etkisiyle oluşturulmuştur.

2.4. Gomidas’ın Robert Atayan Tarafından Yayınlanan Toplu Eserleri

Gomidas çalışmalarını sistematik bir sınıflandırma sürecine tabi tutmuştur (Poladian, 1972, s. 85).

Gomidas hakkında en kapsamlı araştırmayı yapan müzikolog Robert Atayan, Gomidas’ın 1901’de derlenmiş el yazması koleksiyonuna bakarak Ermeni halk şarkısı türlerini henüz kariyerinin başında sınıflandırdığından bahseder. İş şarkıları, aşk şarkıları, hacıların şarkıları, kutsal tapınaklar, ağıtlar gibi pek çok halk müziği örneği, değişik tür özellikleri veya konularına göre ayrı ayrı dosyalandırılmıştır. Atayan bu dosyaların birçoğunu boş bulmuş, çoğu dosyanın koleksiyondan kaybolmuş olabileceği kanısına varmıştır. El yazması eserlerin pek çoğu eksik ya da kayıptır (Poladian, 1972, s. 82-87).

Robert Atayan, Gomidas’ın bulduğu eserlerini toplayıp *Yergeri(Yerkeri) Joğovadzu* (Toplu Eserler) olarak yayımlamıştır.

Kırk solo şarkıdan oluşan birinci ciltteki şarkılar, Gomidas’ın *Hay Knar* ve *Hay Keğçug Yerker* derlemelerinde yayınlamıştır. Bu bölüm Gomidas’ın arkadaşlarının yayınladığı *Hay Joğovirtagan Yerazheşdutyun* adlı yedi kitapçıkta yer alan şarkıları da kapsar. Atayan’a göre çalışmalarının daha fazlasını yayınlamamasının sebebi o yılların maddi sorunlarından kaynaklı olabileceği gibi Gomidas’ın eserleri konusundaki aşırı titiz ve mükemmeliyetçi bakış açısıyla da bağlantılı olabilir (Atayan, 1960, s. 8).

Atayan’ın topladığı eserlerin ikinci cildi (Atayan, 1965) koro parçalarından meydana gelir. Bu eserler, Gomidas’ın eserlerinin en geniş bölümünü oluşturur. Gomidas enerjisinin çoğunu koro için düzenleme yapmaya harcamıştır. Atayan’a göre çalgısız icra edilen koro müziği, Gomidas’ın sanat görüşünü öne çıkarmasına ve dünya çapında bir koro şefi olmasına yol açmıştır. Koro müziğini, Ermeni kilisesinin kadim müziğini modernize etmek ve halk ezgilerine dayanan eserlerinin yenilikçi yorumlarını ortaya çıkarmak gibi farklı sanatsal

amaçları için kullanır. Gomidas Vartabed'in koroları için düzenlediği şarkılar Ermeni müziğinin klasikleri haline gelmiştir (Kuyumjian, 2010, s. 206).

Gomidas derlemelerinin üçüncü cildinde düğün, halk şarkıları ve dans ezgilerinin yer aldığı yetmiş koro parçası bulunmaktadır. Bu parçaların tamamı Margaret Babayan'ın 1955 yılında bağısladığı defterler, el yazmaları ve çeşitli kağıtlardan oluşan derlemelerden oluşmaktadır (Atayan, 1969, s. 3).

Dördüncü cilt (Atayan, 1976), 1890-1914 tarihleri arasında bestelenen yirmi altı koro şarkısından oluşur. Bu şarkıların on dokuz tanesi bu ciltte değişik varyantlarıyla birlikte yer alır. Beşinci cilt, Gomidas'ın Eçmiyadzin ve İstanbul'daki öğretmenlik yıllarıyla bağlantılı yüz solo şarkı ve koro parçasından oluşur (Atayan, 1979, s. 7-9).

Altıncı cilt, piyano için yazılan dans şarkılarını içerir (Atayan, 1982).

Yedinci ve sekizinci ciltler, dini eserlere ayrılmıştır. *Liturji* isimindeki yedinci cilt, Badarak ayini eserine ayrılmıştır (Atayan, 1997). *Spiritual Music* adındaki sekizinci cilt Profesör Atayan'ın 1994'te ölümüyle Geodakyan ve Deroyan tarafından tamamlanmıştır (Atayan v.d., 1998, s. 9).

Dokuz – On üçüncü ciltler, Gomidas'ın Robert Atayan tarafından yayına hazırlanan Ermeni halk şarkılarından oluşur.

Çeşitli zamanlarda yayınlanmış derleme kitaplarının on dördüncü cildinin altıncı kitabı bu tez çalışması kapsamında incelenmiştir.

Gomidas'ın müzikal etnografik mirasının on dördüncü cildi, Türkçe, Kürtçe ve Ermenice derlemeleri içerir. Bu cilt, ezgilerin tür çeşitliliği bakımından diğer derleme kitaplarından farklılık gösterir. İlk bölüm Ermeni köy şarkılarına ayrılırken ikinci bölüm din dışı âşık şarkılarına, Gomidas tarafından derlenen Kürt ve Türk halk şarkılarıyla enstrümantal ezgilere ayrılmıştır. Konu çeşitliliği geniştir. İş şarkıları, düğün şarkıları, Noel şarkıları gibi dini içerikli şarkılar, hiciv niteliğindeki komik şarkılar, çocuk şarkıları, dans ezgileri, lirik şarkılar da bu eserde mevcuttur. Bu cilt, Gomidas'ın kitaplarının, defter kopyalarının, çoğunlukla gelişigüzel yazılmış çok sayıda münferit nota kâğıdının, alan çalışması arşivinden toplanmış müzikal etnografik malzemenin yansıdığı özel bir kaynaktır. Gomidas'ın diğer derleme kitaplarında olduğu gibi burada da şarkılar ve varyasyonları, ayrı etnografik birimler olarak sıralanır ve toplanan materyalin sanatsal ve bilimsel önemi de

vurgulanır. Bu miras, Ermeni halk müziği kültüründe sıradışı bir yer işgal eder. Bu kitaptaki kayıtların önemli bir bölümü Van’lı bir halk ozanı olan Dikran Çituni’nin (1881-1960) Van şehrinin yerlileri, etnologlar ve halk şarkıları derleyicilerinden alıp kağıda döktüğü köy halk şarkılarını içerir. Bu şarkılar, Gomidas’ın en değerli kayıtları arasındadır (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 29).

Gomidas, bu ciltte yer alan bazı şarkıların notalarının üzerine notlar yazmıştır. *Firuza* (no. 8) adındaki güzel kıza yazılmış komik şarkı bunun bir örneğidir. Burada Gomidas, şarkının icrasının nasıl olması gerektiği hakkında okuyucuya bilgi vermiştir (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 44).

Sadece Ermeni halk müziği değil, aynı zamanda Kürtçe, Türkçe, Farsça ve Arapça şarkılar da Gomidas’ın araştırma alanına girer. İlk konferanslarından (Berlin, 1899) sonrakilere kadar (örneğin 1914’teki Paris Ulusal Müzik Topluluğu Forumu) karşılaştırma yapmak adına Ermeni müziğinin ayırdedici niteliklerini gösterirken sözü edilen diğer toplumların şarkı örneklerini, şarkı söyleme performanslarındaki ulusal tavırları da göstererek bu kültürlerin kendilerine has özelliklerini vurgulamaya özel bir önem atfeder (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 32).

19. yüzyıl sonları ve 20. Yüzyıl başlarının Ermenice süreli yayımlarında Kürtçe aşk ve kahramanlık masalları ile destanları önemli bir yer tutmaktadır. Eminyan Etnoloji Antolojisi 1904 yılında yayımlanan beşinci sayısının tamamını Sarkis Hayguni’nin derlediği Kürtçe destanlara ayırmıştır. Kürtçe “Haso ve Zalihe” şiirinin uyarlaması olan “Lur da Lur” da bu tür çalışmalar arasındadır (Seropyan, 2017, s. 15).

Sarkis Hayguni’nin Ermeni-Kürt destanları derlemesinden parçaların transkripsiyonlarının Gomidas tarafından yazıldığı kitapçık ilk defa 1903’te Moskova’da *Krtagan Yeğanager (Kürt Ezgileri)* adıyla yayınlanmıştır. Gomidas’ın notaya aktarılan ilk Kürtçe derlemeler olarak tanımlanır. Bu eserlerden 13 adedi Atayan’ın derlemelerinin tez konusu 14. cildinde yer almaktadır. Gomidas halk şarkılarının yanı sıra, Osmanlı ve Rus Ermenilerinin şehirlerde ürettikleri şarkıları ve aşuğ (aşık) şarkılarını da derlemiştir. Ancak şehir müziğinden etkilendiğini düşündüğü bu ezgileri, sadece köylülerin şarkılarından oluşması gerektiğini düşündüğü “halk müziği” kategorisinden ayrı değerlendirmiştir (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 10).

Gomidas'ın derlediği Kürtçe Şarkılardan çok azı günümüze gelebilmiŐtir. Gomidas'ın kayıtları "Eminyan Etnografik Koleksiyon'un 5. Sayısında yer alan ve Hayguni tarafından kaydedilen Kürt halk hikyelerine de katkı olmuştur. Kürt aşk hikyelerinde Şarkı söylemek önemli bir yer tutar. Bu bağlamda "Lur da Lur" ezgisi de Nisan 1901'de Eçmiadzin'de Gomidas tarafından kaydedilmiştir (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 34).

AŞk Şarkıları ve epik hikyeler, Kürt sözlü müzikal kültürünün çok ilgi çekici ve kıymetli bir bölümünü kapsar. Bununla bağlantılı olarak Gomidas'ın bu hikyelerin seçilmiş Şarkı kısımlarını içeren küçük ama zengin koleksiyonu, özellikle değerlidir. Gomidas'ın kayıtları, aşk ve epik hikyelerin araŐtırılmasına verdiği önemli katkıların yanında Kürt halk müziğinin bilimsel nitelikleri hakkında bir fikir vererek, böyle ezgilerin kaydedilmesini içeren sonraki çalışmalar için de esaslı bir rehber olurlar. Gomidas'ın ne kadar Şarkı kaydettiğini söylemek pek de mümkün değildir. Sadece bir kısmının günümüze ulaŐtıđını söyleyebiliriz (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 34).

3. BÖLÜM: GOMİDAS'IN 14. CİLT 6. DERLEME KİTABINDA YER ALAN SEÇİLMİŞ ESERLERİN MAKAM ANALİZİ

Gomidas'ın bu kitapta yer alan derlemeleri aşağıda tablo halinde İngilizce isimlendirilmiş halleriyle verilmiştir. Bu çalışmada Türkçe şarkılar ve dans ezgilerinden seçilen eserler analiz edilmiştir.

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
1	A young Armenian lived in the cloister	Çocuk şarkısı	21	Naner, Naner	Satirik-Komik
2	Hoy, nare	Tekerleme	22	Nar, hoy	Dans şarkısı
3	Who came to the wedding	Düğün	23	Father, mother, marry me off	Satirik-Komik
4	Our groom with a cross?	Düğün	24	On the night of Ascension	Kehanet, falcılık, mistik şarkılar
5	Groom, what shall I bring to equal you?	Düğün	25	On the night of Ascension	Kehanet, falcılık, mistik şarkılar
6	Who needs to be beside the groom	Düğün	26	Mary entered the grotto	Noel şarkısı
7	Who needs to be beside the groom	Düğün	27	The song of swings	Ritüel
8	Today I saw Firuza	Aşk-lirik	28	The bride is taken out of her father's house	Düğün
9	The brook runs babbling down the mountain	Aşk-lirik	29	The bee flew to the mountains	İş şarkısı
10	I came from the gorge of Kakızman	Aşk-lirik	30	Both a flower and a rose	Satirik-komik
11	The good light of morning	Aşk-lirik-dans	31	Once we got together	İş şarkısı
12	Today's Friday, a fast	Dans	32	Komik şarkı	Satirik-Komik

Tablo 1. Dikran Çituni'den Alınan Van Şarkıları (1909)

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
13	I have a five goats	Komik	33	Oh, you are a wicked mother	Satirik-Komik
14	Distil vodka from water	Komik-satirik	34	Get up and dance	Satirik-Komik
15	Bring sherbet to the one who gave birth to a son	Komik-satirik	35	I am beating wheat and rye in the mortar	Satirik-Komik
16	Give a necklace to the one who gave birth to a son	Komik-satirik	36	Oh, little fool Ako	Satirik-Komik
17	My lord, my son	Çocuk şarkısı	37	Today a priest told me	Satirik-Komik
18	I pray at dawn and at midnight (song of a barren woman)	Komik-satirik	38	I have a handful of millet	Çocuk şarkısı
19	Fleas came in a swarm	Komik-satirik	39	Armenian girl, come out of me	Satirik-komik
20	The flea and the fly	Komik-satirik	40	Today I had a dream	Epik

Tablo 1. (Devamı) Dikran Çituni'den Alınan Van Şarkıları (1909)

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
41	Mary entered the grotto	Noel şarkısı	55	My beloved	Dans şarkısı
42	Mary entered the grotto	Noel şarkısı	56	Our groom with a cross	Düğün şarkısı
43	The song of swings	Ritüel	57	Nabiko, nabiko	Dans şarkısı
44	Sun, sunny, rise	Çocuk şarkısı	58	I asked=beauty, why are standing amidst the yard	Aşk-lirik
45	Sun, sunny, rise	Çocuk şarkısı	59	Nar, hoy	Dans şarkısı
46	The bride is taken out of her father's house	Düğün şarkısı	60	tari lila	Aşk-lirik
47	The bee flew to the mountains	Tekerleme	61	Oh, you are a wicked mother	Satirik-Komik
48	Good morning, dawn	Düğün şarkısı	62	Hey, my bullock, rise	İş şarkısı
49	Groom, what shall I bring to equal you	Düğün şarkısı	63	Fairy tale, fairy tale	Çocuk şarkısı
50	Both a flower and a rose	Komik şarkı	64	Lorke, lorke	Dans şarkısı

Tablo 2. Dikran Çituni'nin Derlediği Van şarkıları (1914)

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
51	Hoy,nar a lad lived in the cloister	Komik şarkı	65	The price is two coins	Dans şarkısı
52	The Moon is a tender, the Moon is round	Dans şarkısı			
53	Dinner, get cold	Komik şarkı			
54	I sowed basil	Dans şarkısı			

Tablo 2. (Devamı) Dikran Çituni'nin Derlediği Van şarkıları (1914)

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
66	Hoy, nar	Dans şarkısı	72	A fortune-telling song	Kehanet, falcılık, mistik şarkılar
67	The white jug	Ritüel	73	Sweet flower	Kehanet, falcılık, mistik şarkılar
68	Mount Arnos	Dans şarkısı	74	Sweet flower	Kehanet, falcılık, mistik şarkılar
69	Drizzling rain	Dans şarkısı	75	This year	Günah çıkarma
70	Let's go to the mountains	Dans şarkısı	76	Let's go, mother	Aşk-lirik
71	Mortar song	İş şarkısı			

Tablo 3. 1910-1914'te Kaydedilen Shatakh (Çatak) Şarkıları

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
77	Call Mariam, let her come out	Satirik-komik	84	Coming from the gorge of Keshkilisi	Aşk-lirik
78	I'll come, I'll come	Aşk-lirik	85	Come and sea	Ayin şarkısı
79	If I were a bird	Aşk-lirik	86	Tulipi blossomed in the garden	Aşk-lirik
80	A rose blossomed in the city of Van	Aşk-lirik	87	It is cold in the bath-house	Aşk-lirik-dans
81	There is a bird on the sea	Göçmen	89	Father, sell your goats	Satirik-komik
82	Maralo, I come from this village	Dans şarkısı	90	Oh, Shakaro	Satirik-komik
83	There is a field by the village	Aşk-lirik-dans			

Tablo 4. 1910-1914 Yıllarında Kaydedilmiş Doğu Anadolu Köy ve Kent Şarkıları

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
91	First East, Then West	Satirik-komik	100	Along the banks of the Arax river	Lirik-hüzünlü
92	The Road to İznimit is stony	Satirik	101	I heard a sweet voice	Aşk-lirik
93	Simavon's house	Komik	102	Let the nightingale not sing	Lirik-hüzünlü
94	A cherry ripened in the garden	Komik	103	The swallow	Göçebe
95	Sözsüz		104	Mourn over my grief, mountain feather grass	Lirik, hüzünlü
96	Sözsüz		105	Night was nice and clear	Aşk-lirik
97	The rose blossomed	Aşk-lirik	106	Lake, respond	Lirik-hüzünlü
98	The sun set behind the mountain	Aşk-lirik	107	Sleep, sonny	Ninni
99	Vardan, the soul of my native land	Sosyal-tarihsel	108	Sleep, sonny	Ninni

Tablo 5. Doğu Anadolu Kent Şarkılarının Örnekleri

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
109	The light bearing morning of the Armenian land	Aşk-lirik	115	Gardener, what are you doing	Aşk-lirik
110	Wake up of your regal sleep	Aşk-lirik	116	Woe to the nation	Sosyal-tarihsel
111	Divine Liturgy		117	Young Armenian	Sosyal-tarihsel
112	Sözsüz		118	You are careless, you don't know	Aşk-lirik
113	Sözsüz		119	Fragment from "Kyoroghlu" tale	
114	Respond beloved				

Tablo 6. İki Seküler Şarkı ve Ermeni Aşk Şarkıları

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
120-130	Başlıksız	Dans	147	Pastoral	Dans ezgisi
131	Başlıksız	Köy dansları	148	Mirza Bagyul	Dans ezgisi
132	The rope-walker	Köy dansları	149	Mush shoror	Zurna eşlikli dans
133	Başlıksız	Köy dansları	150	Mush Kochari	Zurna eşlikli dans
134	What shall I do	Köy dansları	151	Arzrum style dance	Zurna eşlikli dans
135	Nareh	Köy dansları	152	Concluding Fragment	Zurna eşlikli dans
136	Berzeri(Shoulder to shoulder)	Köy dansları	153	Wedding melody	Zurna eşlikli dans
137	Başlıksız	Köy dansları	154	Mush Shoror	Piyanoya uyarlanmış dans ezgisi
138	Başlıksız	Köy dansları	155	Melody accompaying the "Kokh" wrestling	Piyanoya uyarlanmış dans ezgisi
139	Yerangi-1	Dans ezgisi	156	Kochari	Piyanoya uyarlanmış dans ezgisi
140	Yerangi-2	Dans ezgisi	157	Başlıksız	Piyanoya uyarlanmış dans ezgisi
141	Tamzara	Dans ezgisi	158	Başlıksız	Piyanoya uyarlanmış dans ezgisi
142	Ver-Ver	Dans ezgisi			
143-146	Enstrümental Ezgiler	Dans ezgisi			

Tablo 7. Dans Ezgileri

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
159	I lost all hope to see you	Aşk-lirik	167	You struck my heart with an arrow of love	
160	Seperation broke my heart	Aşk-lirik	168	Beauty, I planted a poplar in your honour	
161	Come my lord, come		169	There is no love without pain	
162	Spring came, but I am in despair		170	Save me other people's reproaches	
163	Long is the way to the spring		171	Clicia my love and pain	
164	Lord, let me hear from my beloved		172	Believe in my love	
165	Bitter is my fate		173-175	Sözsüz	
166	Who said	Komik aşk şarkısı	176	Azan	

Tablo 8. Türkçe Şarkılar

No	Adı	Türü	No	Adı	Türü
177	Maid Siapush from Ghandili		188	Hame Muse	Epik
178	Leili and Medjnum	Aşk-lirik	189	Sairan	Aşk-lirik
179	Djambelie	Epik	190	Le, le cruel girl	
180	Hasam Agha	Epik	191	Başlıksız	
181	Mirza Agha	Epik	192	A flower blossomed in Van	
182	Khulleg Giaro	Epik	193	Oy, le yaman	Aşk-lirik
183	Khulleg Giaro	Epik	194	Let the chosen step forward	Düğün, dans
184	Memzin	Aşk-destan	195	Let us dance together	Dans
185	Davrishi Audy	Epik	196	Water rushed into the gorge	Dans
186	Sewahadje	Aşk-lirik	197	Enstrümental ezgi	
187	Hamede Schange		198-199	Instrumental melodies for reed people	

Tablo 9. Kürtçe Şarkılar ve Enstrümental Ezgiler

3.1. Gomidas'ın Türkçe Derlemeleri

Gomidas Vartabed, derlediği Türkçe şarkıları daha çok Kütahya, İstanbul ve Eçmiadzin'de dinleyip notaya almıştır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 10).

Gomidas'ın derlediği Türkçe şarkıların önemli bir bölümü 352 nolu arşiv numarasıyla kaydedilmiş el yazması koleksiyonda yer almaktadır. Bu şarkıların çoğu 1892'de ziyaret ettiği memleketi Kütahya'da kaydedilmişti. Gomidas, otobiyografisinde anne ve babasının ailelerinin seslerinin çok güzel olduğunu, anne ve babasının bestelediği şarkıları büyük bir hayranlıkla söylediklerinden söz etmiştir. Bu derleme kitabındaki Türkçe şarkıları söyleyen 22 kişiden 20'si Ermenidir. Bunların çoğunu Gomidas'ın akrabaları oluşturmaktadır. Büyük amcası Harutyun Ağa Soğomonyan, halası Gülüne Soğomonyan, Zümrüt ve Zaruhi Soğomonyan bunlar arasındadır (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 32-33).

Gomidas'a göre Türkçe sözlü eserler iki tiptedir: Şarkı ve türkü. Şarkı, profesyonel besteciler ve şarkı yazarları tarafından bestelenir. Çoğu durumda yazarı bellidir. Bunlar, diğer örneklerle nazaran form bakımından daha geniş çaplı eserlerdir. Şarkının tersine türkü, profesyonel olmayan yazarlar tarafından yazılan ya da anonim olan halk ezgileridir. "Fars tasnifine (Fars halk şarkısı formlarına)" az ya da çok yakınlık gösterir. Bu el yazması eserlerde, tipik ezgisel kalıpların kullanımıyla oluşan ezgisel genişleme/varyantlaşma sürecinin "okuyucuya (icracıya) özgü" olduğu düşünülebilir. 69 şarkının ezgisi, Gomidas tarafından belirtilen 12 makamı yansıtır. Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Şehnaz, Saba, Bestenigar, Rast, Hüzzam, Suzinak, Nihavend, Segah, Eviç ve birleşik makamlar: Uşşak-Hicaz, Hicaz-Şehnaz, Hüzzam-Segah, Nihavend-Saba ve iki ya da üç unsurun birleşiminden oluşan diğer makamlar: Aşiran, Irak, Buselik, Hisar ve diğerleri (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 32-33).

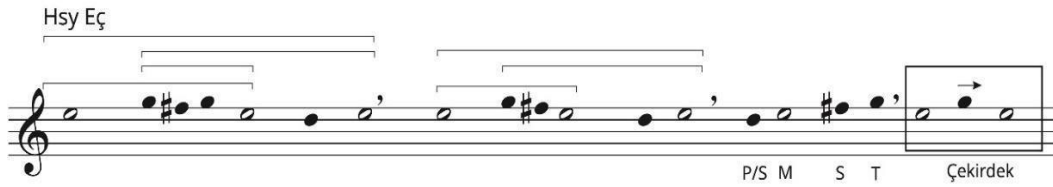
Gomidas tarafından kaydedilen Türkçe şarkı derlemelerinin bilimsel olarak yayınlanması geleceğe bırakılmış bir görevdir. Bu derlemelerin Türk müziği araştırmaları için değerli bir kaynak olduğu söylenebilir.

Vuslatından Gayrı El Çektim

Gomidas derleme yaparken duyduğu ezgiyi piyanodaki ses aralıklarına göre yazmayı tercih etmiştir. Gomidas'ın nota yazısından eserlerin makamı anlaşılamamakta, ezgiler ancak işitildiğinde makamın tınlarına ulaşmak mümkün olabilmektedir. Bu nedenle eserler yeniden yapılandırılarak ve Gomidas'ın ilkelerindeki temel ezgisel hareketler teşhis edilmeye çalışılarak analiz edilmiştir. Bu yönüyle ezgiler öncelikli olarak makamsal kalıpların nazari temsil adına daha belirgin bir biçimde ortaya çıkabileceği karar seslerine taşınmış, notasyonlar da ilgili makamsal motifleri ortaya çıkarabilecek bir biçimde “ritmik ve ezgisel gruplara” göre tekrar tasarlanmıştır.

Gomidas Vartabed'in Ermenice, Türkçe, Kürtçe derlemelerini içeren bu derleme kitabındaki makam temelli analizler, karakteristik ezgi yapılarının temelini oluşturduğu düşünülen ve hiyerarşik ezgi ilişkileri içinde makamsal yapıları oluşturduğu fikriyle tespit edilen “ ezgi çekirdekleri” yaklaşımı ile ortaya konmuştur (Güray, 2017, s. 116).

Ezgi çekirdeği içindeki perdeler işlevleri dolayısıyla, bir makamı özgün kılan merkez tanımlayıcı perde/kutb (M), ortak tanımlayıcı (T), süsleyici (S) ve pekiştirici (P) perdeler olmak üzere dört bileşenle tanımlanabilir (Bayraktarkatal ve Güray, 2020, s. 13-14).



Görsel 4. Hüseyni Makamına Ait Ezgi Çekirdeği (Bayraktarkatal ve Güray, 2020, s. 995)

ԱՅԼԱԶԳԻ ԵՐԳԵՐ ԵՎ ՆՎԱԳՆԵՐ
ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԹՈՒՐԵԱԿԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐ

159(1). ՎՈՒՍԼԱԹԸՆՏԱՆ

Cappo piano

Միջակ-չափավոր [Moderato]

Վուս - լա - քըն - տանն ղայ - ղու էլ չէք -
տիմ ե - քեր էյ պի - վե - ֆա.
Պէն պու ճա - ցի սա - նա իք - մեզ -
սեն ֆե - տա եա - զոք պա - նա.
պա - նա: Պիլ - միշտ օլ - սուն
սա - նա ճիւճ - լէ ա - շի - նա ա -
շի - նա. Ա - շո - քըն ղայ -
րու հայ - եքք օլ - մազ պա - նա մաս -
ղուք սա - նա: սա - նա:

Երգեց Կոյիկ Էֆենտի Պալանտեան

Görsel 5. Vuslatından Gayri El Çekdim isimli eserin notası

Vuslatından

Vus la tın dan gay ru el çek
dim ye ter ey bi ve fa
Ben bu ca nı sa na et mez
sen fe da ya zık ba na
ba na bil miş ol sun
sa na cüm le a şı na a
şı na a şı kım gay
ru ha yat ol maz ba na mas
ğuk sa na
sa na

Görsel 6. Vuslatından Gayrı El Çekdim¹ isimli eserin yeniden yapılandırılmış notası

¹ Eserlerin sözleri Gomidas'ın yazdığı halleriyle ve Batı Ermenice okunuşlarına göre yazılmıştır.

Eserin analizi eser kesitinin altında görülmektedir.

Vus la tın dan gay ru el çek
dim ye ter ey bi ve fa

ö.1-2

t/s s t s m

Rast ezgi çekirdeği

ö. 3-4

s t t m p/s m

Nevada Hicaz ezgi çekirdeği

Ben bu ca nı sa na et mez

ö.5-6

s m p m

Segâh Ezgi çekirdeği

1.

sen fe da ya zık ba na

2.

ba na bil miş ol sun

sa na cüm le a şı na a

şı na a şı kım gay

ö. 7

t s s/t m p m

Uşşak ezgi çekirdeği

ö.8-9

t/s s t p/s m

Rast ezgi çekirdeği

ö.11

s t s m

Nevada Rast ezgi çekirdeği

ö.12-13

s t s m p m

Nevada Hicaz ezgi çekirdeği

ru ha yat ol maz ba na mas

1.
ğuk sa na

2.
sa na

ö. 17

t s m p m

Segâh ezgi çekirdeği

ö. 19-20

t/s s t p/s m

Rast ezgi çekirdeği

Görsel 7. Vuslatından Gayrı El Çekdim eserinin ezgi çekirdekleri

Türkçe derlemeleri içinde yer alan “Vuslatından gayru el çekdim, yeter ey bi vefa” isimdeki şarkıyı Gomidas, Hacik Efendi Balansyan’ın icrasından kaydetmiştir.

Eser, segâh perdesinden başlayarak rasta gelir. Süsleyici perde olan çargâha kadar çıkıcı seyirde devam ettikten sonra nevedan rast perdesine doğru hareket eder ve Rast ezgi çekirdeği yapısını oluşturur.

Üçüncü ve dördüncü ölçülerde Nevada Hicaz ezgi çekirdeği, beşinci ve altıncı ölçülerde Segâh ezgi çekirdeği yapısı karşımıza çıkar. Eserde Rast, nevada Hicaz, Segâh, Uşşak, nevada Rast ezgi çekirdekleri görülmektedir.

Eser, Sazkâr makamı özellikleri de gösterir. Kantemiroğlu, Sazkâr’ı döneminde kullanılmayan bir terki olarak açıklamış, kendinden öncekilerin tarifini vermiştir. Buna

göre Sazkâr, mayeyi de içine alarak rasttan başlayan bir terkidir (Popescu-Judetz, 2002, s.111).

18. yüzyıl musikicilerinden Tanburi Küçük Artin Sazkâr ve Sazkâr-ı Rumi olarak iki tanım vermiştir. Sazkâr, segâh perdesinden başlar, buselik, segâh ve zirgüle perdesinden beyati, eviç ve mahur perdesine çıkar, zirgüle ve rast perdesinde karar verir. Sazkâr-ı Rumi segâh la başlayıp neva perdesine çıktıktan sonra segâh perdesini kullanarak dügâhta kalış yapar, aşiran ve irak perdesine kadar inip rast perdesinde sonlanır (Popescu-Judetz, 2002, s. 31-32).

Ekrem Karadeniz'e göre Sazkâr makamı, Neva, Segâh ve Rast makamlarının birleşimiyle oluşmuştur. Neva perdesiyle başlayıp bu makamın seyrini gösterdikten sonra Segâh makamının seyrine geçer ve dügâh perdesine indikten sonra rast perdesinde karar verir (Karadeniz, 1983, s. 131).

Bu eser, Hacı Arif Bey'in Rast makamı ve müsemmen usulündeki "Vuslatından gayrı el çektim yeter ey bi vefa" isimli parçanın farklı bir yorumudur.

11000

RAST SARKI

VUSLATINDAN GAYRI EL ÇEKTİM

KATAROFTI (♩=112) HACI ARIF. B.



VUS LA - TIN - DAN GAY - RI EL ÇEK - TIM YE - TER EY
BI - VE - FA (SAZ - BI - VE - FA (SAZ - DİL Fİ - GÂR 1 ET -
TİN BE - Nİ 2 ŞİM - DEN GE - RÜ EY - LE SA - FA (SAZ -
LE SA - FA (SAZ - HİCRİ SU - ZÂ - NİN - LA NER AN 2
ET - LE - DİN GEY - RÜ LE FA (SAZ - RÜ LE FA (SAZ -
LE SA - FA
KODAYA -
NAKARAT

VUSLATINDAN GAYRI EL ÇEKTİM YETER EY BİVEFA
DİL Fİ GÂR ETTİN BENİ ŞİMDEN GERÜ EYLE SAFÂ
HİCRİ SU ZÂNİNLA NER AN EYLEDİN CEVRÜ CEPÂ
NAKARAT

Görsel 8. Vuslatından Gayrı El Çektim TRT Notası

(devlet korosu arşivinden alınmıştır)

Hicrin Oku Sinem Deler

160(4) ՀԻՃՐԻՆ ՕՔՈՒ ՄԻՆԷՄ ՏԵԼԷՐ.

Չափաւոր [Andantino] *Շարքը մեծավեց*

Հիճ - ըին օ - քու սի - նեմ տե - լեր,
հիճ - ըին օ - քու սի - նեմ տե - լեր.

Օլ - մաք - տա - տըր հա - լիմ պե - րեր,
Օլ - մաք - տա - տըր հա - լիմ պե - րեր:

Պու իֆթիթաք ճանա եթեր
իմասֆա կել էյ շիվէթաւր
Պիր կիւն օլտր շաղղն կէչեր:
Երգեց Խաչիկ Էֆենտի
Պալանտեան

Görsel 9. Hicrin Oku Sinem Deler isimli eserin notası

Hicrin Oku Sinem Deler

5

9

13

Görsel 10. Hicrin Oku Sinem Deler eserinin yeniden yapılandırılmış notası

Eseri oluşturan ezgi çekirdekleri aşağıdaki gibidir.

ö. 1-2

ö.3-5.1

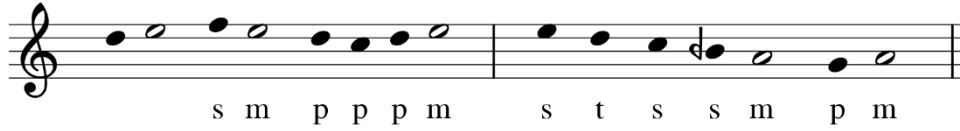


Necid(Necd-i) Hüseyini EÇ

Nevruz ezgi çekirdeği

ö. 5.2-8.

ö.9-16



Necid Hüseyini ezgi çekirdeği

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 11. Hicrin Oku Sinem Deler Ezgi Çekirdekleri

Eser, düğâh perdesinden hüseyini perdesine kadar kadar çıkıcı bir seyir izlemiş, hüseyiniden düğâh perdesine kadar olan ezgi hareketini “Nevruz ezgi çekirdeği” ile bitirmiştir.

Haçik Efendi Balansyan’ın icrasından kaydedilen “Hicrin Oku Sinem Deler”² adlı eser, Gomidas’ın notaya aldığı şekliyle Nihavend makamı olarak görülse de Hüseyini makamı olarak duyulmaktadır. Bu eseri Hüseyini makamının ses ve aralıklarına göre yazdığımızda duyulduğu şekliyle uyumlu olmuştur.

Kantemiroğlu’na göre Hüseyini makamı düğâhtan başlar, segâh, çargâh ve neva perdelerinden sonra hüseyiniye çıkar ve düğâhta karar verir. Yegahtan tiz hüseyiniye kadar genişler. Bütün makamları ve terkibleri kendine bağlayan yapısı, Hüseyiniden diğer bütün makamlara ve o makamlardan da Hüseyiniye geçiş yapılabilmesini sağlar (Popescu-Judet, 2000, s. 54-55).

Eser, Necid (Necd-i) Hüseyini makamı özelliği göstermektedir.

² Eserin başlığı Gomidas’ın yazdığı şekilde “Hicrin Oku Sinem Deler” olarak yazılmıştır.

Karadeniz'e göre, Necid Hüseyininin Hüseyini makamı gibi neva ve hüseyini perdelerinden başlayıp düğâhta karar verdiğini, Hüseyini'den farklı olarak çıkıcı ve inici seyirde evç yerine yerine acem perdesi kullandığını belirtir (Karadeniz, 1983, s. 99).

Eser, güftesi Mehmet Sadi Bey'e bestesi Şevki Bey'e ait "Hicran Oku Sinem Deler" isimli eserin farklı bir yorumudur. TRT repertuarına 6402 no ile kayıtlıdır.

HÜSEYİNİ ŞARKI
HİCRÂN OKU SİNEM DELER

USÛLÜ : TÜRK AKSAĞI

MÜZİK : Şevki Bey
SÖZ : Mehmet Sâdi Bey

♩ = 140

HİC BEN RÂN Â O Şİ KU Sİ NEM DE LER BAH (SAZ)
Bİ İŞ TI BÂH
OL AŞ MAK TA DIR HÂ LIM BE TER VÂH (SAZ)
KİM O NA HÂ OL DU GU VÂH
BU RAHM İF Tİ RÂK AR TIK YE TER (SAZ)
ME ET ME MEK GÂ YET YET NÂH
İN SÂ FA GEL EY Şİ VE GER (SAZ)
BİR GÜN O LUR ARANAĞME ÇA GİN GE ÇER
ÇA GİN GE ÇER (SON)

HİCRÂN OKU SİNEM DELER
OLMAKTADIR HÂLİM BETER
BU İFTİRÂK ARTIK YETER

NAKARAT :
İNSÂFA GEL EY ŞİVEGER
BİR GÜN OLUR ÇAĞIN GEÇER

BEN ÂŞIKIM Bİ-İŞTİBÂH
ÂŞIKIM ONA OLDU GÜVÂH
RAHM ETMEMEK GÂYET GÜNÂH

D.C

GENOTHEZ

Görsel 12. Hicran Oku Sinem Deler TRT Notası

(Devlet korusu nota arşivinden alınmıştır).

Gel Beyim

Չափավոր-միջակ [Andante] 161(11) ԿԷԼ ՊԷՅԻՄ: Թիքրի Հիճազ

ԿԷԼ ւտ - յիմ կԷԼ փեք նազ իք - մե բա-րայ-րամ.
բե - ռեմ էյ - լե, բե - ռեմ էյ - լե մե - ֆա - յո
ախ նա-նըմ սըք - մա, նա - նըմ սըք - մա օֆ ին - ճիք - մե:
Երգեց Հակոբ Մնիքստեղեկեան

Görsel 13. Gel Beyim Notası

Gel Beyim

Gel be yim gel pek naz it me ta ray ram
Ke rem ey le Ke rem ey le ce fa yı
ah ca nım sık ma ca nım sık ma of.. in cit me

Görsel 14. Gel Beyim Notası (Yeniden yapılandırma)

ö.1-2

ö. 3-4

s t t m t s m p m

Hicaz ezgi çekirdeği

Neva'da Nihavend ezgi çekirdeği

ö.11-12

s t t m

Hicaz ezgi çekirdeği

Görsel 15. Gel Beyim eserinin ezgi çekirdekleri

Hagop Melikseğegyan'dan alınan "Gel Beyim" türküsü Hicaz makamı özellikleri göstermektedir.

Hicaz makamı tariflerine 15. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır.

Hızır Bin Abdullah Kitab'ül Edvar isimli eserinde Hicaz makamının ilk tariflerden birini sunmuştur: "dügâh hemân, segâh hemân, dügâh hüseyni hemân, segâh hisar evi serâgaz, dügâh hüseyni evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdâniyye evi, dügâh muhayyer evi hemân" (Çelik, 2001, s. 34).

Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifine göre Hicaz makamı:

Nevâ perdesinden âgâz idüp, Hicaz ve Segâh perdesi, ba'dehu Dügâh perdesine gelipanda karar ider. Amma Nevâ perdesinden yukarı Hüseyni ve Eviç ve Gerdaniyye ve Muhayyer perdesine dek su'udü ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübûtu vardır. Bu makamda dahî daire ihtilafından Sabâ perdesiile isti'mal idüb bu kûdema-i müteahhirinin ihtirâ'idır" (Aksu, 1988, s. 162).

Nâsır Dede, bu makamda daire ihtilafı olduğundan, bazı müzisyenlerin saba perdesi kullandıklarından söz etmektedir. Yakup Fikret Kutluğ, Nâsır Dede'den önceki dönemlerde segâh perdesi yerine dik kürdi kullanıldığını, Hicaz içinde kullanılan segâh sesinin de bazen segâh bazen dik kürdi olarak icra edildiğini belirtmektedir (Kutluğ, 2000, s. 178).

Karadeniz'e göre Hicaz makamının rast, dügah, hicaz veya neva perdelerinden başlayıp hüseyni, eviç, hüseyni, gerdaniye, muhayyer perdelerine çıktıktan sonra neva, hicaz, kürdi perdeleriyle dügâh perdesine indiğini ve rast perdesine uğrayarak dügâhta karar verdiğini yazmaktadır (Karadeniz, 1983, s. 104-105).

Bahar Oldu

162(16) ՊԱՀԱՐՐՈՒՄՈՒՄ.

Միջակ-չափավոր [Moderato] *Թիդորի Էվեն Արար*

2. Պիր պրցակ վարտու պոյնունա,
 Քարարան տօլտու կոյնունա,
 Սէլան սեյլեն էօզ կայնընա:

3. Ույանսէնա ույանսէնա,
 Կիւ եաստըկա տայանսէնա,
 Էօլիւյօրում ույանսէնա:

Երգեց աիկին Թագուհի Խարեան

Görsel 16. Bahar Oldu Notası

Bahar Oldu

The image shows a musical score for the piece 'Bahar Oldu'. It consists of six staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The final staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a repeat sign.

Görsel 17. Bahar Oldu eserinin yeniden yapılandırılmış notası)

ö.1-2

The notation shows a five-note interval on a treble clef staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), and D5 (quarter). Below the notes are the solfège letters: t, m, p, m, s.

Eviçte Segâh ezgi çekirdeği

ö.2

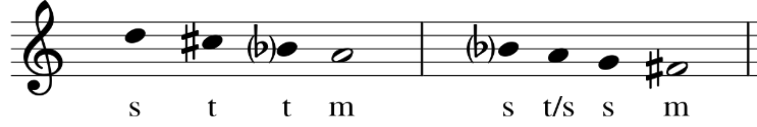
The notation shows a four-note interval on a treble clef staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). Below the notes are the solfège letters: s/t, s/t, s, m.

Dügâhta Rast (Peçgâh-ı Asıl)

ö. 5



Rahatü'lervah

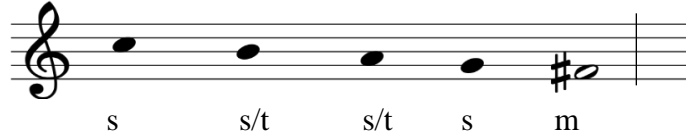


Hicaz ezgi çekirdeği

Irak ezgi çekirdeği

Rahatü'lervah

ö. 6-7



Irakta Segâh

Görsel 18. Bahar Oldu Ezgi Çekirdekleri

“Bahar Oldu” isimli türkü, Eviçte segâh ezgi çekirdeği ile başlar, dügâh perdesinde Rast (Pencgâh-ı asıl) yapar. Hicaz makamı rengini vererek Irak ve Irakta Segâh ezgi çekirdeği ile son bulur. Rahatü'lervah makamına benzer olduğu söylenebilir. Rahatü'lervah makamı eski zamanlarda Hicazi Irak olarak da adlandırılırdı.

Eser, Ferahnak makamı özellikleri gösterir. Ekrem Karadeniz'in tarifine göre Ferahnak makamı şöyledir:

Çoğunlukla neva, acem ve eviç perdelerinden terennüme başlar, nağmelerin icabına göre gerdaniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı şekilde eviç perdesine kadar iner; burada kısa duruşlar yaptıktan sonra peste doğru iniş te acem yerine hüseyini perdesi kullanarak neva, nim hicaz ve segâh perdeleri ile dügâh perdesine iner. Burada fazla kalmayıp çargâh ve segâh perdelerini kullanıp, dügâh ve rast perdeleriyle irak perdesine indikten sonra ve hüseyini aşırın ile yegâh perdesini de gösterdikten sonra irak perdesinde karar verir (Karadeniz, 1983, s. 83-84).

Ferahnak makamı halk türkülerinde, özellikle Tuna bölgesine ait türkülerde sıklıkla kullanılır (Bozkurt, 2016, s. 64-65; Güvener ve Güray, 2021, s. 113).

Ah Su Yolu

163(23). ԱՆՆԱՆԻ ԵՕԼՈՒԻ

Միջակ-չափավոր [Moderato] *Թիորրի Միկեան*

Ախ, սու եօ - լու սու եօ - լու էյ
տա - լիմ էլ պօշ կի - տր կէ - լիր սօ -
լու. Տու - տի կուլ - փուճ կը - ռըլ -
սըն էյ տա - լիմ էյ եօ - ռուլ տու եա -
ռիմ քօ - լու: Լա լա լա լա լա լա լա լա լա լաճ.
Լա լա լա լա լա լա լա լա լա լա լաճ:

Görsel 19. Ah Su Yolu Notası

Ah Su Yolu

Ah su yo lu su yo lu ey
da lim el boş gi der ge lir do
lu Des di gul pun gi ril
sın ey da lim ey yo rul du ya
rin ko lu.
1.
2.

Görsel 20. Ah Su Yolu Yeniden Yapılandırılmış Notası

Gomidas bu türküyü 1892’de gittiği Kütahya’da, halası Gülüne Soğomonyan’dan kaydetmiştir. Muzaffer Sarısözen’in derlediği Uşak yöresine ait “Ey Su Yolu” isimli Segâh türkü 1005 numara ile repertuvara kayıtlıdır.

ö.1-3



Segâh Ezgi hareketi

ö.4-5



Neva



Hüzam- Hicaz

Görsel 21. Ah Su Yolu Türküsünün Ezgi Hareketleri

Eser Segâh makamı hareketleri göstermektedir. Makamın tanımına göre eser, segâh perdesinden başlar.

Tanburi Hızır Ağa'nın tanımına göre: “*Segâh ol subedir ki, evic kopup, tamam perdelerle inip, çargâh gostere ve perde-i segâhta karar ide.*” (Kutluğ, 2000, s. 409).

Abdülbaki Nâsır Dede, Segâh makamının segâh perdesinden başlayıp düğâh ve rast perdelerine gelip nevanın çargâh ve segâha indiğini, segâh perdesini gösterip segâhta karar verdiğini söyler. Makam, neva perdesinden hüseyini, eviç, gerdaniye ve muhayyer, tiz segâh perdesine kadar çıkabilir, pest tarafta ise rast ve yegah arasında seyredebilir. Nâsır Dede bu makama dair “kendinden öncekiler” arasında söz konusu makamın segâh, düğâh ve rast perdelerinin asıl makamı mı yoksa şubesi mi olduğu konusunda anlaşmazlık olduğunu da söyler (Tura, 2006, s. 36).

Rauf Yekta Bey, Segâh makamının kullandığı perdeleri şöyle sıralar: “Kürdi, dik kürdi, segâh, çargâh, neva, dik hisar, eviç, gerdaniye, nim sümbüle, tiz segâh ve tiz çargâh” (Yekta, 1986, s. 72).

Ekrem Karadeniz'in tanımına göre Segâh makamı "segâh veya ıskalının uygun başka bir perdesinden başlayarak Çargâh, neva, hisarek, eviç gerdaniye, muhayyer tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar seyrederek. Dönüşte segâh perdesinde karar verir. Donanıma eviç perdesine mahsus diyez işareti ile hisarek perdesine mahsus bemol işareti konulur" (Karadeniz, 1983, s. 111-112).

Ekrem Karadeniz'in tanımına uygun olarak ezgi hareketleri görselinde makam seyrini örnek olarak verdiğimiz ö.4-5 için bir "varyant" alternatifini işaret edebilmek adına "hüseyini" perdesinin "hisar" ile yer değiştirmesi "bir komalık" bemol işareti ile örneklenmiştir.

TRT repertuarındaki aynı isimli Uşak yöresi türküsü aşağıda görülmektedir. İki derleme arasındaki benzerlikler görülebilmektedir.

YÖRESİ
UŞAK

DERLEME TARİHİ
9/5/1952

KİMDEN ALINDIĞI
MUSIKI YURDU
ÜYELERİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

EY SU YOLU

(SAZ.....)

(1) (2) (3)

EY SU YOLU SU YOLU (Edalım hey) GÜYER BOSTANIM GÜYER (Edalım hey)
BOŞ GİDER GELİR DOLU SU GELİR BENDİ DÖĞER
DEŞTİDE KULPUN KIRILSIN (Edalım hey) HEM ÖKSÜZÜM HEM YETİM (Edalım hey)
YORULDU YARIN KOLU HER GELEN BENİ DÖĞER

(3)
DEĞİRMENİN BENDİNE (Edalım hey)
DÖNER KENDİ KENDİNE
DEĞİRMENDE ÜÇ KIZ VAR (Edalım hey)
EN GÜZELİ KENDİME

Görsel 22. Uşak yöresinden derlenen Ey Su Yolu türküsü

(devletkorosu arşivinden alınmıştır)

Ay Doğar Bedir Allah

164(27) ԱՅ ՏՕՂԱՐ ՊԷՏԻՐ ԱԼԼԱՀ .

Միջակ. Moderato Շարքը Հիճազ

Այ տօ - դար պէ - տիր Ալ - լահ,
պու սել - տա նէ - տիր Ալ - լահ,
եա եա - ղիմ - տն պիր խա - պար
եա պա - նա սա - պուր Ալ - լահ.
Շի - նա - նա, մի - նա - նա, շէ - վաւ - լն,
օր - քա պօյ - լու իւլ - վան - լն,
ախ, քա - շո կեօ - զի սիր - մէ - լի,
կեօյ - սի չափ - լազ տիւյ - մէ - լի:

Գորսել 23. Ay Doğar Bedir Allah türküsünü notası

Ay Doğar Bedir Allah

Ay do ğar be dir Al lah Bu sev da ne dir Al lah

3 Ya ya rim den bir ha bar Ya ba na sa bir Al lah

5 Şi na na Şi na na Őey val lı or ta boy lu hil van lı

7 ah ka Şı gö zü sür... me li göç sü çap raz düy me li

Görsel 24. Ay Doğar Bedir Allah türküsü yeniden yapılandırılmış notası

ö.7

s t t m

Hicaz ezgi çekirdeği

ö.8

s t t s m p m

Nikriz ezgi çekirdeği

Görsel 25. Ay Doğar Bedir Allah türküsünün ezgi çekirdekleri

Gölüne Soğomonyan'ın icrasından kaydedilen türkü, Hicaz ve Nikriz makamı özelliklerini göstermektedir.

Abdülbaki Nasır Dede'nin tanımına göre Nikriz (Neyriz) makamı, "Evç perdesini Acem perdesine tahsis ile Hicaz agaze idüp Rast perdesinde karar ider. Bunda müteahhirinin Evç perdesi yerine Acem perdesi ahzından gayrı ihtilaf yoktur" (Aksu, 1988, s. 173).

Abdülbaki Nasır Dede, Nikrizi, eviç perdesi yerine acem perdesi kullanarak Hicaz seyriyle başlayıp rast perdesinde karar veren bir makam olarak tanımlamıştır.

Eser, neva perdesi civarından başlamış, ilk iki ölçüde nevada kısa bir duruş yapmış, Hicaz ezgi çekirdeği kullanarak Nikriz ezgi çekirdeği ile sonlanmıştır.

Ruz-ı Şeb Ah Ederim

165(33), ԲՈՒՉԻՇԷՊ ԱԽ ԷՏԵՐԻՄ

Չափաւոր [Andantino] *Cappo*

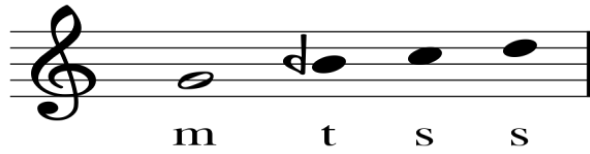
Բու - զի - շեպ ախ Է - տե - ռիմ աղ - լե - ռիմ պէն
քն - տի - մէ. Թիմ - սե - տե եօք - տուր քա - պա - հաք
քն - տիմ եք - տիմ քն - տի - մէ,
եար քն - տի - մէ.
Ա - ճապ պիլ - սեմ չա - ռե վար մը
չիմ - տի պէ - միմ տր - տի - մէ,
եար տր - տի - մէ:

Görsel 26. Ruz-ı Şeb Ah Ederim notası

Ruz-1 Şeb Ah Ederim adlı eser, Gomidas'ın yazdığı şekilde makam seyrini yansıttığından yeniden notaya alınmamıştır.

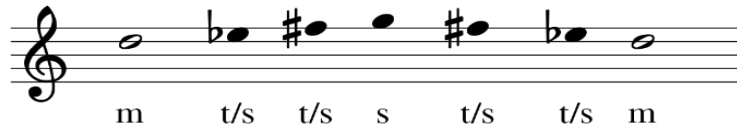
Eser, rast perdesinden seyre başlar, segâh ve çargâh perdelerini gösterdikten sonra neva perdesi üzerinde bir Hicaz ezgi çekirdeğini örnekler. 5 ve 6. ölçüdeki yapı örnek olarak verilmiştir.

ö.1



Rast başlangıç ezgi çekirdeği

ö. 5-6



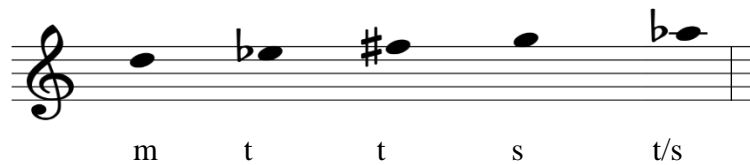
Neva'da hicaz ezgi çekirdeği

ö.7-9



Rast'ta Hicaz (Hicaz-1 Rumî) ezgi çekirdeği

Son ölçü



Neva'da Araban ezgi çekirdeği

Görsel 27. Ruz-1 Şeb Ah Ederim Ezgi Çekirdekleri



Görsel 28. Kim Demişdir eserinin notası

Kim Demişdir

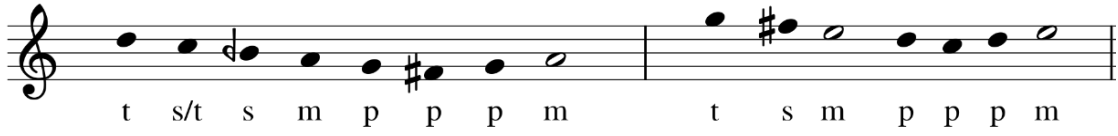


Görsel 29. Kim Demişdir eserinin yeniden yapılandırılmış notası

Ezgi Çekirdekleri

ö.2-3

ö. 6-7.

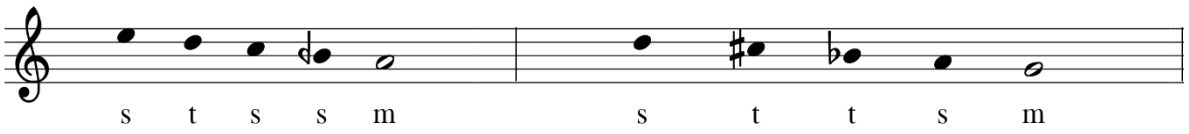


Uşşak EÇ

Hüseyni EÇ

ö. 8-9

ö. 10

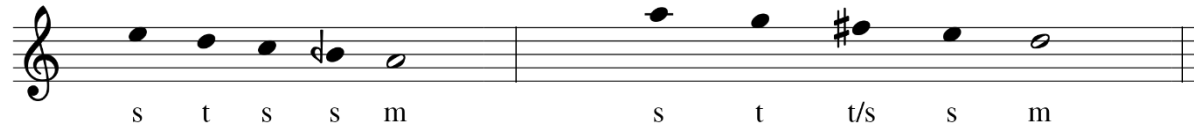


Nevruz-Hüseyni EÇ

Nikriz EÇ

ö. 11-12

ö. 13-15

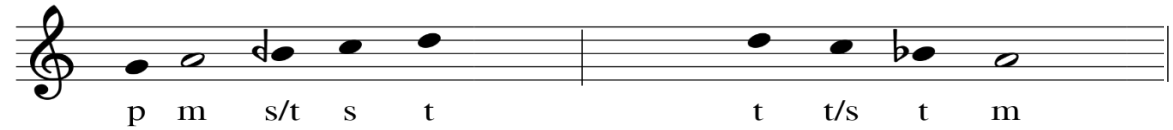


Nevruz EÇ

Neva EÇ

ö. 26-28

ö. 29



Uşşak EÇ

Uşşak EÇ (pestleşmiş segâh)

Görsel 30. Kim Demişdir Ezgi Çekirdekleri

Eser genel anlamıyla Hicaz (Nikriz) geçkili bir Uşşak makamı yapıyı ortaya koymaktadır.

Abdülbâki Nâsır Dede Uşşak makamını şöyle tanımlar :

Nevâ perdesinden âgâz idüb Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hübût ve anda karar ider. Ammâ Neva perdesinden yukarı Hüseyini ve Acem ve Gerdaniyye ve Muhayyer perdesine dek suud ider. Bu makam aslı kudemâ-i müteahhirinin Neva dediği makam ve kudemanın Nevruz-ı asl dediği âvâzedir. Ve ihtilaf-ı dairenin bunda dahi cereyanı vardır. (Aksu, 1988, s. 163).

Nâsır Dede makamın neva perdesinden başlayıp dügâhta karar verdiğini, bu makama eskilerin Neva, onların da eskilerinin Dügâh ismini verdiklerinden bahsetmektedir.

Kantemiroğlu'na göre Uşşak ve Dügâh seyirleri arasında fark yoktur. Haşim Bey, Uşşak makamının rast perdesinden başlayıp dügâhta karar veren bir makam olduğunu, Tanburi Cemil Bey, seyre rast ve dügâh perdelerinden başladığını, dügâhta karar verdiğini, segâh perdesinin biraz daha pest basılması gerektiğini belirtir. Kazım Uz'a göre Uşşak, nevanın başlar, dügâhta karar verir (Hatipoğlu, 2022, s. 116-117).

“Kim Demiştir” isimli eser, rast ve dügâh sesleriyle başlayıp neyaya kadar yükselir. Rast ve irak perdelerini pekiştirici olarak kullanarak dügâhta karar verir.

Bir Zülfü Siyah

Uşşaklı Moderato 167(41) ՊԻՐ ԳԻՒԼ ՖԻՒ ՍԻՒԽԱՆ. Cappo Andante

Պիր գիւլ - ֆիւ սի - եախա ալ ի - լէ պու կոյ - ցի միւ ալ - տը, ֆիւ - ռան օ - քու - ցու սոց - ռա մի - կեր - կեա - հի - մէ սալ - տը. ցէ կիւ - յի - տի - լի - ալ - բոբ ի - շի չա - ռէ մի քալ - տը. Սի - ցե - տ սլ եալի շալ - տը. ալ - մա - տը - ղոց եա - ռէ մի քալ - տը.

Görsel 31. Bir Zülfü Siyah Eser Notası

Bir Zülfü Siyah

The image displays a musical score for the piece 'Bir Zülfü Siyah'. The score is written in a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is organized into seven systems, each starting with a measure number: 1, 4, 7, 11, 15, 18, and 24. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' below the notes in the 15th measure. The piece concludes with a double bar line at the end of the 24th measure.

Görsel 32. Bir Zülfü Siyah Eserinin notası (Yeniden yapılandırma)

Ezgi Çekirdekleri

ö.3. ö.4-7.

t s s/t m p m m s t s m p

Uşşak ezgi çekirdeği Hüseyini ezgi çekirdeği

ö.8-9.1. ö. 9.2-14.

p p m s t m t s t m

Hüseyini ezgi çekirdeği Nevruz ezgi çekirdeği

ö.15-21. ö. 22. ö.23-26.

s t s m p p p m s t s t s t m

Hüseyini ezgi çekirdeği Hüseyini EÇ Hüseyini-Nevruz EÇ

Görsel 33. Bir Zülfü Siyah Ezgi Çekirdekleri

Eser Uşşak makamının özelliklerini taşımaktadır.

Gökçimenin Yoluna

168(45). ԿԷՕԿՉԻՍԵՆԻՆ ԵՕԼՈՒՆԱ

Չափադիր-միջակ [Andante] Թիքթի [Ուշակ]

Կեօկ - չի - մե - նիմ եօ - լու - նա,

Սէլ - վի տե տիք - տիմ պօ - յու - նա.

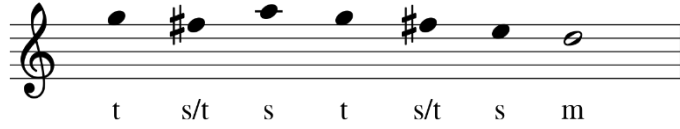
Իզ - միր-տեմ թիք - ճար չքք - մըք. Պեմ - յի տե հա-մը-մըն ուղ - թու - նա:

Görsel 34. Gökçimenin Yoluna eserinin notası

Gökçimenin Yoluna



ö.1-2



Nevada Rast ezgi çekirdeği

ö. 4



Uşşak ezgi çekirdeği

Görsel 35. Gökçimenin Yoluna isimli eserin notası ve ezgi çekirdekleri

Eser Gerdâniye makamının özelliklerini taşımaktadır.

15. yüzyıl nazariyatçılarından Nizameddin Kırşehrî, Gerdâniye avazesini şöyle tanımlamıştır: “serâgâz evvel gerdâniyye rast, segâh evi hisar, dügâh evi hüseyini, yegâh evi pençgâh, çargâh hemen, segâh hemen, dügâh hemen, yegâh evi rast, hisar nerm segâh, bu dahi tîzînden kopar nermde karâr verir” (Doğrusöz, 2007, s. 92)

Doğrusöz, Hızır, Seydi ve Tirevî'nin de aynı tarifi verdiğini, “tizinden kopar, nermde karar verir” ifadesiyle seyrin rast kararlı olduğunu ve Rast makamıyla benzerlik gösterdiğini belirtmiştir (Doğrusöz, 2007, s. 92).

Abdülbâki Nâsır Dede Gerdâniye'yi "Perde-i Gerdâniyye'den Rast âgâze idüb Uşşak karar ider" diye tanımlamıştır (Aksu, 1988, s. 173).

Eser, gerdaniye perdesinden başlar. Neva'da Rast ve Uşşak ezgi çekirdeklerinden meydana gelir.

Deniz Kumsuz Olur mu?

169(53). ՏԷՆԻՉ ԶՈՒՄՍՈՒՉ ՕԼՈՒՐ ՄՈՒ

Միջակ-չափավոր [Moderato] *Թիքրի Մուզիկա*

St - նիզ քում - սուզ օ -
լու՞ր մու, վայ, պա - լոր փուլ - սուզ
օ - լու՞ր մու.

St - նիզ քում - սուզ օ - լու՞ր մու,
վայ, ա - դե՛ կտօլ - կտ - սիզ օ - լուր մու:

Երգեց Նազարեթ Է.Ֆ. Զարանյան

Görsel 36. Deniz Kumsuz Olur mu eserinin notası

Deniz Kumsuz Olur mu?

Görsel 37. Deniz Kumsuz Olur mu eserinin yeniden yapılandırılmış notası

Ezgi Çekirdekleri

ö.5-7

ö.13-14



Nevada hicaz ezgi çekirdeği

Rast ezgi çekirdeği

Görsel 38. Deniz Kumsuz Olur mu Ezgi Çekirdekleri

Nazapet Efendi Kapayan'ın icra ettiği türkü, neva perdesi civarından başlamış, neva perdesi üzerinde yapılanan Hicaz ezgi çekirdeği ile devam etmiş, Rast ezgi çekirdeği ile son bulmuştur. Eserde iki ezgi çekirdeği görülmektedir. Bu iki ezgi yapısını oluşturan makam, “Suzinak” makamıdır.

Suzinak makamının on sekizinci yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir (Kutluğ, 2000, s. 189).

Abdülbâki Nâsır Dede Suzinak makamını “Hüzzam âgâze idüb karargâhı olan Segâh perdesine geldikde Çargâh perdesinden Rast perdesine kadar Hicaz âgâze idüb karar ider” diye tanımlar (Aksu, 1988, s. 194).

Ekrem Karadeniz, iki tür Suzinak makamı olduğunu, Suzinak'tan çok Hicazkâr makamına benzeyenin karar perdesine giderken dügâh yerine zengüle perdesini kullandığını belirtmiştir. Suzinak makamının diğer kullanımında çargâh ve neva perdelerinde kısa duruşlar yapılır. Hisar ve eviç perdeleri kullanılarak muhayyere kadar çıkılır, sünbüle perdesi kullanılarak neva perdesine gelinip burada kısa duruşlar yapıldıktan sonra rast perdesinde karar verilir (Karadeniz, 1983, s. 87).

Bir Taraftan Sıkayor

170. ՊԻՐ ԹԱՐԱՖՏԱՆ ՍԵՋԱՅՕՐ

Միջակ. Moderato Շարքը Ուշար և Հիճազ

Պիր թա-րաֆ - տան սը - քա - յօր
ճա - մը - մը հե՛յ, էլ
էլ սի - քե - մի քուր - բար ալ - լահ
ի - չիւն օլ - սուն չե - քե - մեմ
պոյ պոյ - լե դա - մի
ահ ա - տեմ ալ - լահ
ի - չիւն օլ - սուն չե - քե - մեմ
պոյ - - - լե դա - մի:

Երգեց պ. Հակոբ Թովմեան աշակերտ ճեմ. Գ.

Görsel 39. Bir Taraftan Sıkayor isimli eserin notası

Bir Tarafdan Sıkıyor



ö. 1-2

ö. 3

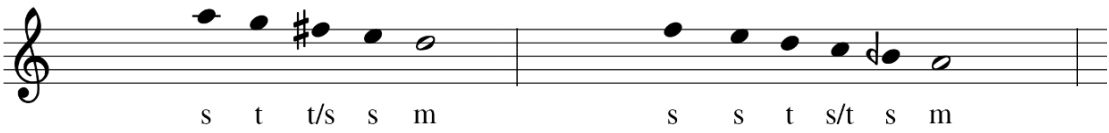


Neva ezgi çekirdeği

Uşşak ezgi çekirdeği

ö. 4-9

ö. 10-14



Neva ezgi çekirdeği

Bayati-Uşşak ezgi çekirdeği

ö.15-16



Hicaz ezgi çekirdeği

Görsel 40. Bir Tarafdan Sıkıyor eserinin notası ve ezgi çekirdekleri

Eser, Neva ezgi hareketiyle başlamış, Uşşak ezgi çekirdeği ile karara gidip tekrar Neva ezgi çekirdeği ile ezgi üretip Hicaz ezgi hareketiyle nihai biçimde sonlanmıştır. Eseri oluşturan

ezi çekirdekleri yukarıda görülmektedir. Eser sonunda Hicaz geçki taşıyan Neva makamına ait bir beste olarak görülebilir. Bu eser, Şevki Bey'in 2284 no ile repertuara kayıtlı, aşağıda notası bulunan "Bir Taraftan Üzüyor Gönlümü Hicrin Elemi" isimli Hicaz şarkısıyla benzerlik gösterir. Söz konusu etkileşim, Osmanlı kültürünün 20. Yüzyıl sonlarındaki kentli müzik gelenekleri ve kültürleri arasındaki güçlü iletişim ve geçişkenlik açısından önemli bir örnek olarak görülebilir.

TRT MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 2284

HİCÂZ ŞARKI
BİR TARAFTAN ÜZÜYOR GÖNLÜMÜ HICRİN ELEMI

USÛLÜ : Aksak

MÜZİK : Şevki Bey
SÖZ : Mehmet Hafid Bey

BİR TA RAF DAN Ü ZÜ YOR GÖN LÜ MÜ HIC RİN E LE Mİ OF BİR TA RAF DAN LAH SI KI YOR OL CÂ Nİ Mİ DEH MEM RİN BOY SI TE Mİ OF OF BİR TARA F DAN LAH SI KI YOR I ÇİN OL CÂ SUN Nİ Mİ DEH MEM RİN BOY SI LE TE Mİ (SAZ ---) BİR TA RAF DAN YA KI YOR NÂ Aranağmesine İ RE İ DEM Aranağme BE DE Mİ OF LE GÂ MI (SAZ ---)

BİR TARAFTAN ÜZÜYOR GÖNLÜMÜ HICRİN ELEMI
BİR TARAFTAN SIKIYOR ÇANIMI DEHRİN SİTEMİ
BİR TARAFTAN YAKIYOR NÂİRE İ DEM-BE-DEMİ
KURTAR ALLAH İÇİN OLSUN ÇEKEMEM BOYLE GÂMI

80

Görsel 41. Bir Taraftan Üzüyor Gönlümü TRT notası

(devlet korusu arşivinden alınmıştır)

Ay Açılrsa

171. ԱՅ ԱՉԸԼՍԱ

Միջակ [Moderato] Թիսրքի Էվեն-Արաք և Պետրեհիկար

Այ ա - չը - սա եազ քա - փու - լար
 պիր է - ռի - սե քառ - լար պուզ - լար,
 պուզ - լար: Պիր կել - սին - լեր շու պիւլ -
 պիւլ - լեր, գիւլ տա - լըմ - տա պիր եաք -
 սըն - լար էյ, պիր կել -
 սին - լեր շու պյուլ - պյուլ - լեր,
 գիւլ տա - լըմ տա - պիր եաք - սըն - լար:

Görsel 42. Ay Açılsa eserinin notası

Ay Açılsa

Ay a çıl sa yaz ka pu lar

Bir e ri se kar lar buz lar

lar Bir gel sin ler şu bül bül ler

gül da lım da bir yat sın lar

ey Bir gel sin ler şu bül bül ler

Gül da lım da bir yat sın lar

Görsel 43. Ay Açılsa eserinin notası (Yeniden yapılandırılmış)

Eser, Eviç ve Ferahnak makamı özellikleri gösterir. Eseri oluşturan ezgi çekirdekleri Eviçte Segâh ve Irak'tır.

Ekrem Karadeniz Eviç makamını şöyle tarif eder:

Çoğunlukla Acem ve Eviç perdelerinden terennüme başlanıp yerine göre erdâniye, Muhayyer, tiz Segâh ve Tiz Çargâh perdeleri üzerinde dolaşıldıktan sonra aynı şekilde Eviç perdesine kadarinilir ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yapıldıktan sonra Hüseyini, Neva, Çargâh Segâh, Dügâh ve Rast perdeleriyle Arak perdesine gelinip burada karar verilir (Karadeniz, 2013, s. 83).

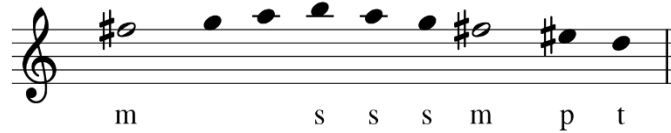
Eserde eviç perdesinde Segâh seyri ile açış yapılmış, eviç ve neva perdelerinde vurgulamalar ortaya konmuştur. Nişaburek ve Irak ezgi çekirdekleri kullanılarak karara varılmıştır. Eviç

seyrinde düğâh ile neva arasına hicaz perdesinin girmesiyle Ferahnak rengi elde edilmektedir.

Ferahnak Makamı, Irak ve/veya Eviç ezgi çekirdeği ile başlayıp Irak ve Ferahnak ezgi çekirdeği ile karar verebilir. Irak, Eviç ve Ferahnak ezgi hareketleri, halk müziği eserlerinde çoğunlukla bir arada kullanılır.

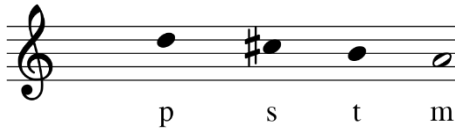
Gomidas, 1909'daki Kilikya olaylarına dair bu ezgiyi Eçmiadzin'deki Kevorkyan Cemaran Ruhban Okulunda geçen yıllarında kaydetmiştir (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 144).

ö.1-4



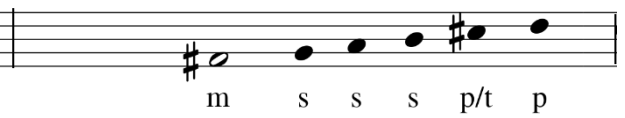
Eviçte Segâh ezgi çekirdeği

ö.15-16



Nişaburek

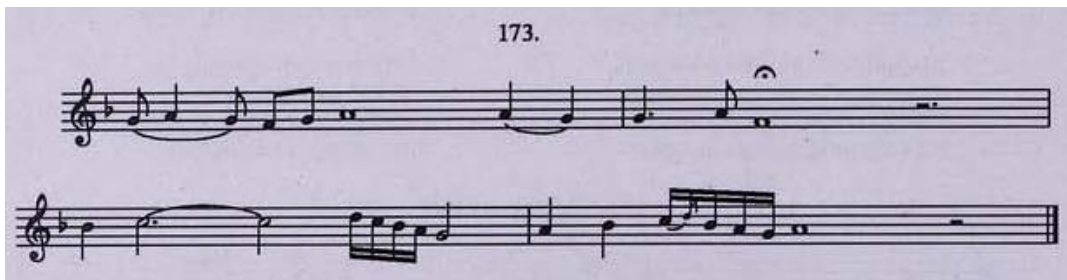
ö.17-18



Nişaburek+Irak (Ferahnak)

Görsel 44. Ay Açılsa eserinin ezgi çekirdekleri

İsimsiz



İsimsiz



Görsel 45. İsimsiz eser notaları



Rast ezgi çekirdeği

Segâh maye ezgi çekirdeği

Görsel 46. İsimsiz eser ezgi çekirdekleri

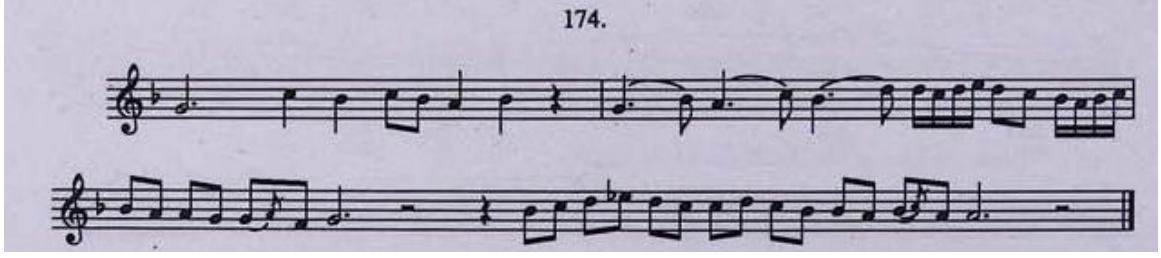
Eser, Segâh maye özelliği göstermektedir. Tanburi Küçük Artin ‘in “Maye” olarak verdiği ezgi yürüyüşüne göre makamın seyri, segâh perdesinden başlar. Nihavend, segâh, çargâh, neva, hüseyni ve acem perdelerine çıktıktan sonra bayati perdesini de gösterip neva ve çargâh perdelerine uğrayarak segâhta nihai karara varır (Popescu-Judetz, 2002, s. 39).

Abdülbâki Nâsır Dede, bu makamın tanımını “Maye” ismiyle vermektedir. Nâsır Dede’ye göre Maye “Segâh âgâze idüb, Dügâh perdesinde karar ider” (Aksu, 1988, s. 190).

Karadeniz’e göre Maye makamı “Çoğunlukla neva perdesinden terennüme başlar ve burada Neva makamının seyrini gösterip Çargâh, Segâh, Nim Kürdî perdelerini kullanarak hafifçe Segâh makamının çeşnisini de gösterdikten sonra iniş ıskalasındaki perdelerle Uşşak makamı gibi Dügâh perdesinde karar verir” (Karadeniz, 1983, s. 97).

“Maye Segâh ” adını daha uygun gördüğü Segâh Maye makamı için de neva ve segâh perdesinden başlayıp düğah perdesinde durakladıktan sonra Segâh makamını icra edip nim kürdi perdesi kullanarak segâh perdesinde karar verdiğini yazmıştır (Karadeniz, 1983, s. 153). Yani neva ve segâh perdeleri civarından başlayan seyir, düğah perdesinde karar verdiğinde Dügâh Maye, segâh perdesinde karar verdiğinde Segâh Maye oluşmaktadır.

İsimsiz



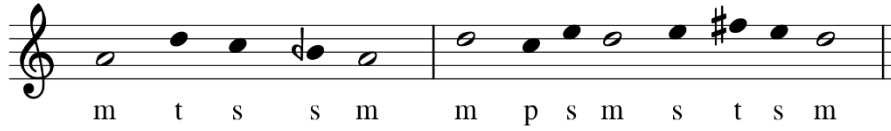
İsimsiz



Görsel 47. İsimsiz eser notası

ö.1-2.1

ö.2.2



Nevruz EÇ

Neva EÇ

ö.3

ö.4



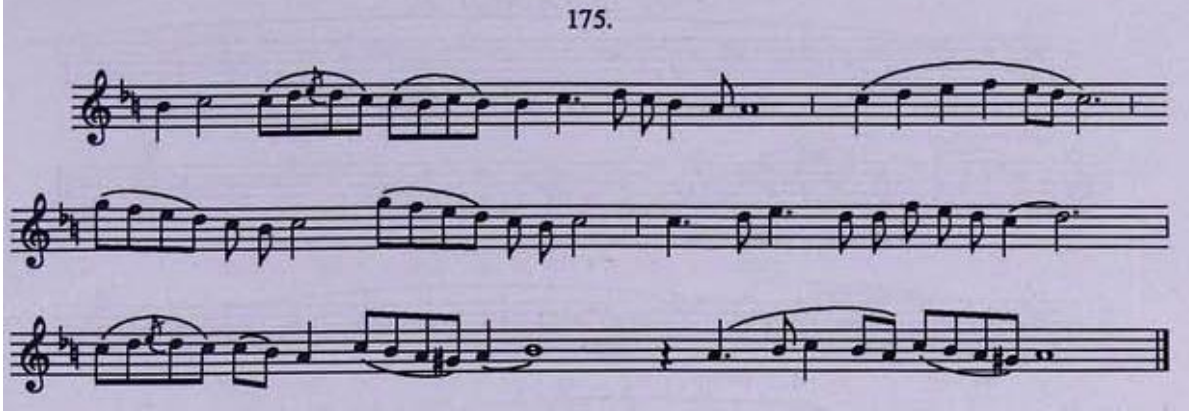
Uşşak EÇ

Segâh Maye EÇ

Görsel 48. İsimsiz eserin ezgi çekirdekleri

İlk ölçü Nevruz ezgi çekirdeği ile başlar. Neva ezgi çekirdeği ile devam eder. Uşşak ve Segâh Maye ezgi çekirdeği ile sona erer. Söz konusu eserin, Segâh Mâye makamı içinde sınıflandırılabilmesi mümkündür.

İsimsiz



Görsel 49. İsimsiz ezgi notası

Ezgi Çekirdekleri

ö.1

ö.2

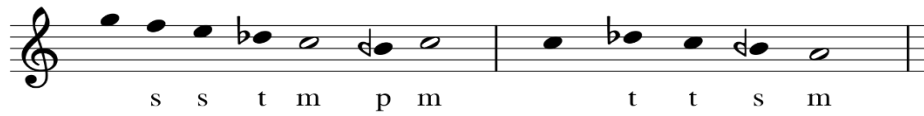


Saba Ezgi çekirdeği

Çargâhta Saba-Hicaz

ö.3

ö.5.1



Çargâhta Saba-Hicaz

Saba ezgi çekirdeği

ö.6



Nihavend ezgi çekirdeği

Görsel 50. İsimsiz eserin ezgi çekirdekleri

Sabâ makamı, “Çoğunlukla Segâh ve Çargâh perdelerinden seyrine başlar, Saba perdesiyle sıklıkla çargâh perdesinde duruş yapar. Dügâh perdesinde karara varır. Makamın asıl özelliği çargâh üzerinde ısrarlı duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir” (Karadeniz, 1983, s. 108).

Eser Sabâ- Buselik makamı olarak tanımlanabilir.

Karadeniz’e göre Sabâ-Buselik, “Saba ve Buselik makamlarının birleşmesinden meydana gelir. Sabâ makamı icra edildikten sonra Buselik makamına geçilir. Bu makamın karar kısmının seyrini kısaca icra ettikten sonra zengüle perdesiyle düğah perdesinde karar verilir (Karadeniz, 1983, s. 150).

3.2. Dans Ezgileri

12[12]. ԴԵ, ՀԵ, ՋՐՆԳՐ, ՋՐՆԳՐ

[Չափավոր. Moderato]

ԴԵ, հե, զըն-զը, զըն-զը, դե, հե, ջան,
եւ օր ուր - բա - քու պաս ե:

դե հե զընզը զընզը

Görsel 51. Te He Zinkı Zinkı Notası



Hicaz-ı Rumi Ezgi Çekirdeği

Görsel 52. Te He ZıncıZıncı Ezgi Çekirdekleri

“Te he zıncı, zıncı“ başlıklı ezgi, çocuk şarkısını çağrıştıran dans şarkısıdır.

Eserin Hicaz-ı Rumî makamının özelliklerini gösterdiği söylenebilir. Karadeniz’e göre Hicaz-ı Rumî,

Hicaz makamı gibi Rast, Dügah veya Hicaz, Neva perdelerinden terennüme başlayıp Hicaz makamı gibi seyrettikten sonra karara yakın Hüseyini yerine Hisar perdesini kullanarak Neva, Hicaz ve Kürdi perdeleriyle Hicaz makamı gibi seyretmek ve yalnız karar esnasında Hicaz’dan farklı olarak Hüseyini yerine Hisar perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, s. 105).

Kutluğ’a göre Hicaz-ı Rumî makamının, hisar perdesi kullanılması ve neva üzerinde Zırgüleli Hicaz (araban) makamına geçki yapılması dışında Hicaz Humayun makamından farklı bir yönü bulunmamaktadır (Kutluğ, 2000, s. 329).

Hatipoğlu’na göre Hicaz-ı Rumi makamı, Hicaz makamı seyriyle aynıdır. Hicazdan farklı olarak bayati ya da nim hisar perdesini kullanılır. Bayati perdesi kullanıldığında neva perdesi üzerinde Hicaz sesleri gösterilmemelidir (Hatipoğlu, 2022, s. 539).

Bu kısımdan sonraki ezgiler ait oldukları genel makam yapılarının altında sınıflandırılmışlardır.

segâh kûçek evi, düğâh irak evi, segâh, çârgâh gerdaniyye evi, düğâh muhayyer evi, rast evi, segâh hisar evi tizye giden bunlardır nerm dahı bununla malum olur” (Çelik, 2001, s. 40).

Kırşehrî, Nevruz âvâzesini “evvel düğâh hemen, segâh hemen, segâh kûçek evi, düğâh evi irak, segâh evi karcığar, çârgâh evi gerdaniyye, düğâh evi muhayyer, tize giden bunlardır” diye tanımlamıştır. Seydî’nin tarifi de bu şekildedir (Doğrusöz, 2007, s. 90). Bu tanımın Hızır Bin Abdullah’ın tanımından tek farkı “segâh evi karcığar”ın bulunmasıdır.

Kadıze Tirevi Nevruz tarifi “pençgâh hanesinden âgâz idüb çârgâh ve segâh hanelerine seyridüb inüb düğâh hanesinde karar ider” (Doğrusöz, 2007, s. 90) şeklindedir.

15. yüzyılın “ilim erbabı” ekolünü temsil eden nazariyatçılarından Ladikli Mehmed Çelebi “kebir” ve “sağır” olmak üzere iki tür Nevruz tanımlamaktadır. “Nevruz-u Asl-ı Sağır” nevâ perdesinden başlayarak çârgâh, segâh ve düğâh perdelerini kullanarak ezgi üretmekte, “Nevruz-i Kebir” ise aynı ezgisel hattı hüseyinî perdesinden başlayarak devam etmektedir (Tekin, 1999, s. 158).

15. yüzyılda Nevruz-ı Arab, Nevruz-ı Hârâ, Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Rûmi, Nevruz-ı Hüseyinî, Nevruz-ı Bayatî, Nevruz-ı Uşşak, Nevruz-ı Rast, Nevruz-ı Kûçek, Nevruz-ı Zengûle, Nevruz-ı Irak, Nevruz-ı Neva, Nevruz-ı Büzürk, Nevruz-ı Buselik gibi çok sayıda Nevruz terkibi bulunmaktadır (Levendoğlu-Yılmaz, 2002, s. 228-229).

17. yüzyıldan itibaren bu terkiplerden pek azı kullanılır olmuştur.

Dimitri Kantemir, Nevruz’u şöyle açıklar: “Rehavi ve Hicaz makamlarının birleşmesinden doğar. Hicaz gibi hareket edip Rehavi gibi düğâh perdesinde karar kılar” (Kantemir, 2001, I, s.146).

18. yüzyıl nazariyatçılarından Kemani Hızır Ağa’ya göre “Nevruz, şol âgâzedir ki, Segâh kopup Çârgâh ve Nevâ ile Nim Hisar gösterüb, bâde Neva ile Çârgâh gösterüb, Çârgâhtan Hisar Nimin gösterüb bâde yine Nevâ ile Çârgâh ve Segâh göstere ve perde-i Düğâhda karar ede” (Kutluğ, 2000, s. 388).

Tanburi Küçük Artin “Nevruz-ı Acem” ve “Nevruz-ı Rumi” tariflerini vermektedir. Artin’in Nevruz-ı Acem tarifi şu şekildedir: “Bir mızrap acem, gerdaniye, acem, gerdaniye, acem, hüseyinî, neva, çârgâh, neva, beyatî, neva, çârgâh, segâh, düğâh, segâh, saba, çârgâh, segâh, düğâh.” (Popescu-Judetz, 2002, s. 44)

“Nevruz-i Rûmi” ise “Bir mızrab hüseyni, hisar, hicaz, hicaz, beyati, hüseyni, hisar, hicaz, segâh, dügâh, dügâh, segâh, hicaz, dügâh, segâh, zirgüle, dügâh” perdelerinde yol alır (Popescu-Judet, 2002, s.48).

Yine 18. yüzyıl müzisyen ve teorisyenlerinden Marmarinos, Nevruz-i Acem’i şöyle tanımlar: Dügâhta başlayıp gerdaniyeye yükselir, acem kullanarak çargâha iner. Neva yoluyla bayatiye dek yükselir ve dügâhta son bulur (Popescu-Judet ve Sirli, 2000, s. 112).

Abdülbâki Nâsır Dede, “Tedkîk u Tahkîk” isimli eserinde Nevruz ve Nevruz-ı Acem olarak iki tarif verir. Nâsır Dede’ye göre Nevruz tanımı şöyledir:

Nevâ perdesine dek su’udan ve hübûtan Nihavend âgâze idüb badehû bir Hüseyni ve Acem perdesi gösterübAcem perdesinde karâr ider. Nevâ perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden nra Sünbüle perdesi dahi bazı mahalde zammolunsa münasibdir. Bu terkiib müteahhirin telifinden edvarda terkiib arasından müstefâddir (Aksu, 1988, s. 173).

Nevruz başlayıp acem perdesinde karar eden yapıyı “Nevruz-ı Acem” olarak adlandırmıştır (Aksu, 1988, s. 173).

Ekrem Karadeniz, Nevruz’u Acem ve Hüseyni makamlarının birleşmesinden meydana gelen bir makam olarak tanımlar (Karadeniz, 1983, s. 136).

52. ԼՈՒՍՆԱԿ ԱՆՈՒՇ ԲՈԼՈՐ Ա

[Չափավոր. Commodo]

Լուս - նակ ա - նուշ բո - լոր ա, մեջ բուխ ամ - պին մո - լոր ա,
 Ե - լանք սա - ռեր՝ քաղ - ցող մուշ, բո - բիկ ոտ - ներ կել - ներ փուշ:

Lusnag Anuş Polor A

t s s m p m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 54. Lusnag Anuş Polor A

Eser, neva perdesinden başlayarak düğâh perdesinde karar veren Nevruz ezgi çekirdeği örneği gösterir. Rast perdesi pekiştirici görevini üstlenmiştir. Ezgi çekirdeğini oluşturan motifler görülmektedir. Bu Nevruz türünü “Nevruz-ı sagîr” olarak tanımlayabiliriz.

55. ՅԱՐԸՄԸ, ՅԱՐ

[Աշխույժ. Veloce]

Յա - րը-մը, յար, մեկ յար կու - զեր վա - նայ խտտ,
 յա - րը-մը, յար, ոտն ա կոտ - ռեր, չի գյա խտտ:

Հարընր, Հար

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 55. Yarı Yar

59. ՆԱՐ, ՀՈՅ

[Արագավուն. Con vivacità]

Նար, հոյ, նար, հոյ, նար, հոյ, ջան, Սո, տը-ղա, տը - ղա,
 Մա - թոյ, Մա - թոյ, Մա - թոյ ջան, խե - թիք յաշ - կես

ջան տը - ղա,
 մեթ պա - տով, նար, հոյ, նար, հոյ, նար, հոյ, ջան,
 Մա - թոյ, Մա - թոյ, Մա - թոյ ջան:

Nar,Hoy

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 56. Nar Hoy

Nar, Hoy isimli dans ezgisi yöredeki pek çok örneği gibi Nevruz karakteri göstermektedir. Nevadan başlayıp çargâh ve segâhı kullanarak düğâhta son bulan yapı Nevruz ezgi çekirdeği olarak tanımlanır.

64. ԼՈՐԿԵ, ԼՈՐԿԵ

[Աշխույժ. Allegretto]

Լոր-կե, Լոր - կե, Լոր - կե, Լոր - կե, Խա - թու - նե Լոր - կե:

LORKE LORKE

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 57. Lorke Lorke Analizi

Esere düğâhtan neyaya dörtlü atlayışla başlanmışdır. Üçlü aralıklarla ilerleyerek düğâhta karar verilmiştir. Diğer eserlerde de sık kullanılan sesler işaretlenmiştir.

137. Մին Դար

[Արագալուրի. Allegro ma non troppo]

Min Dar

s t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 58. Min Dar Analizi

65. [ԳԻՆԸ] ԵՆԱՎ ՏԱՍ ԿՈՒՐՈՒՑ

[Հուճարով. Con spirito]

[Գի-նը] ե-լավ տաս կու-րուշ, տո տը - նա-վեր Ա - վան-ցի,
քյար - ջը - ցի:

Kını Yelav Das Gurus

t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 59. Kını yelav das gurus notası ve analizi

Hoy-Nar dans ezgisinin varyantıdır. Yine düğâhtan nevaya atlayışla ezgi başlangıç yapmış, yine aynı aralıkla düğâhta karar vermiştir. Nevruz ezgi çekirdeğine dair motifler, eser boyunca görülmektedir.

66. ՀՈՅՆԱՐ

[Ա] [Աշխույժ. Allegretto]

Հոյ - նար, հոյ-նար, մը - շե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար,
Պուտ-կով փը-լավ ե - փե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար:

[Բ]

Պուտ-կով փը-լավ ի-փի - ցի, հոյ-նար, նար, Ա-վան-ցի,
Քյո - մու - ըի կիդր ուփկու - րուշ, հո տը - նավեր քյար-ջը-ցի...

[Գ]

Հոյ - նար, հոյ - նար, մը - շե - ցի, հո - յը նա - ռե-նար,
ջան նա - ռե - նար, պուտ - կով փը - լավ ե - փե - ցի,
հոյ նա - ռե - նար, ջան նա - ռե - նար:

Hoy Nar

The image displays four staves of musical notation for the piece 'Hoy Nar'. The first staff is in 2/4 time and features four red boxes highlighting the following rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by two eighth notes, and a quarter note followed by two eighth notes. The second staff is in 6/8 time and features three red boxes highlighting the following rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by two eighth notes, and a quarter note followed by two eighth notes. The third staff is in 2/4 time and features three red boxes highlighting the following rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by a quarter rest, and a quarter note followed by two eighth notes. The fourth staff is in 2/4 time and features four red boxes highlighting the following rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, a quarter note followed by a quarter rest, a quarter note followed by two eighth notes, and a quarter note followed by two eighth notes.

ö.6-7

The image shows a single staff of musical notation for the 'Nevruz ezgi çekirdeği' (Nevruz melody core). The staff contains four notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Below the notes are the letters 't', 's', 's', and 'm' respectively.

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 60. Hoy Nar notası ve analizi

Eser, Gomidas'ın çok sayıda Hoy, Nar çeşitlemelerinden biridir. Nevruz makamı özellikleri göstermektedir. Dügâh perdesinden nevaya gitmiş, inici bir seyir takip ederek dügâhta karar vermiştir.

Van Çatak bölgesinden derlenmiş, çok sayıda varyantı olan sözlü dans ezgilerinden biridir. Gomidas, Ermeni çember danslarını anlattığı makalesinde bütün çember dansların (halayların) kendilerine has şarkıları olduğunu, bar başının şarkıya giriş yaptıktan sonra diğer dansçılardan oluşan koronun sonraki dönüşte bunu tekrar ettiğini, dansçıların saatler boyu yorulmadan dans ettiklerini anlatır. Dans şarkılarının sözlerini her söyleyen farklı sözler ekleyip değiştirdiğinden zaman içinde varyantları ortaya çıkar (Gomidas 2001, Aktaran: Bilal ve Yıldız, 2019, s.154-155).

Bu dans şarkısının en önemli özelliklerinden biri ritim değişikliklerine sahne olmasıdır. Şarkı, 4/4'lük ölçüden bir anda 6/8'lik ölçüye dönüşür, sonra yeniden 4/4'lük ölçüyle söylenmeye devam eder. Sözlerin farklılaşması da bu bölgenin folklorunda oldukça sık karşımıza çıkar (Atayan ve Geodokyan, 2006, s. 135).

Çalgı eşliği olmadan halay türküsü söyleme geleneği Bingöl ve Ağrı gibi yörelerde, özellikle kırsal kesimde varlığını sürdürmektedir (Haşhaş, 2017, s. 119).

195. ՆԸՍԿԸ ԽԵՐԹԱՆԵ

Նըմ - կը խըր-թա - նե, խըր-թա-նե, նըմ - կը նազ-դա հո - ռա:

Nımgı Khırtane

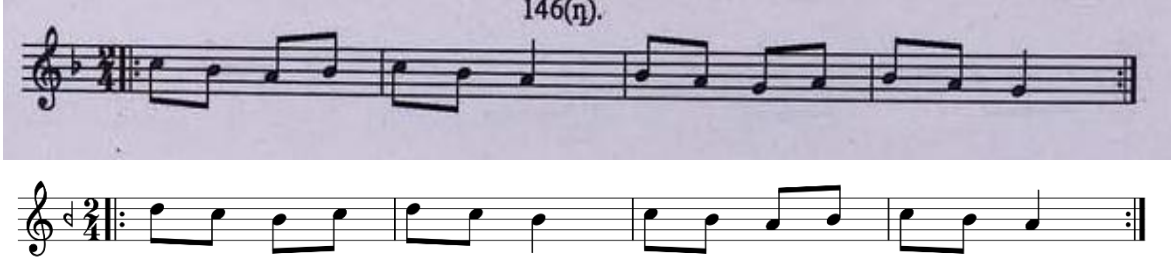
Musical notation for Nımgı Khırtane, showing a melody in 6/8 time signature.

ö.8

Musical notation for Nımgı Khırtane, showing a melody in 6/8 time signature with lyrics 't s s m'.

Nevruz EÇ

Görsel 61. Nımgı Khırtane notası ve analizi



Nevruz Ezgi Çekirdeği
Görsel 62. İsimli notası ve analizi

Acem-Çargah, Çargah-Hüseyni ve Çargahta Rast Ezgi Yapılarını Taşıyan Eserler



Haydi Gidelim



ö. 1-2

ö. 3-4



Hüseyni Ezgi Çekirdeği

Çargah-Hüseyni EÇ

Görsel 63. Haydi Gidelim Notası

Çargâh ve hüseyni perdelerinden başlayan dört ölçümlük ezgi, çargâh perdesinde karar verir. İlk iki ölçü Hüseyni ezgi çekirdeği özellikleri gösterirken, son iki ölçü hüseyni ezgi çekirdeği özellikleri ile başlayıp çargâhta son bulur. Anadolu’da kullanımı çok yaygın olan bu yapı Çargâh-Hüseyni ezgi çekirdeği olarak adlandırılmıştır.

Ver ver

142. ۷۲۳-۷۲۳

[Uruq. Veloce]

۷۲۳

Görsel 64. Ver Ver Notası

Ver-Ver

5

9

13

17

21

25

29

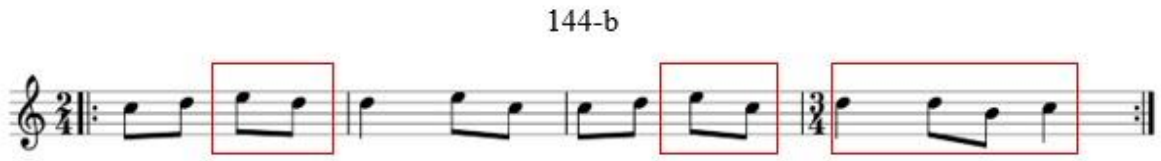
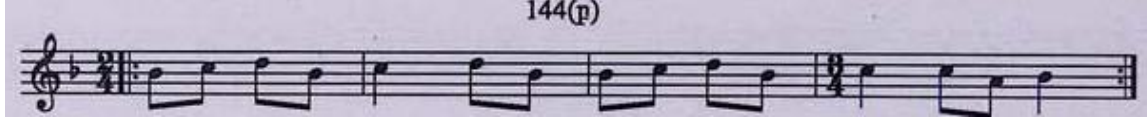
t t m p m

Çargâh-hüseyni ezgi çekirdeği

Görsel 65. Ver ver notası Analizi

Eser, hüseyni perdesinden başlayarak çargâh perdesinde son bulan yapıyla Çargâh-Hüseyni ezgi çekirdeği örneği göstermektedir. Kullanılan kalıplar ikili ve üçlü sıralı ve simetrik yapılardan oluşur.

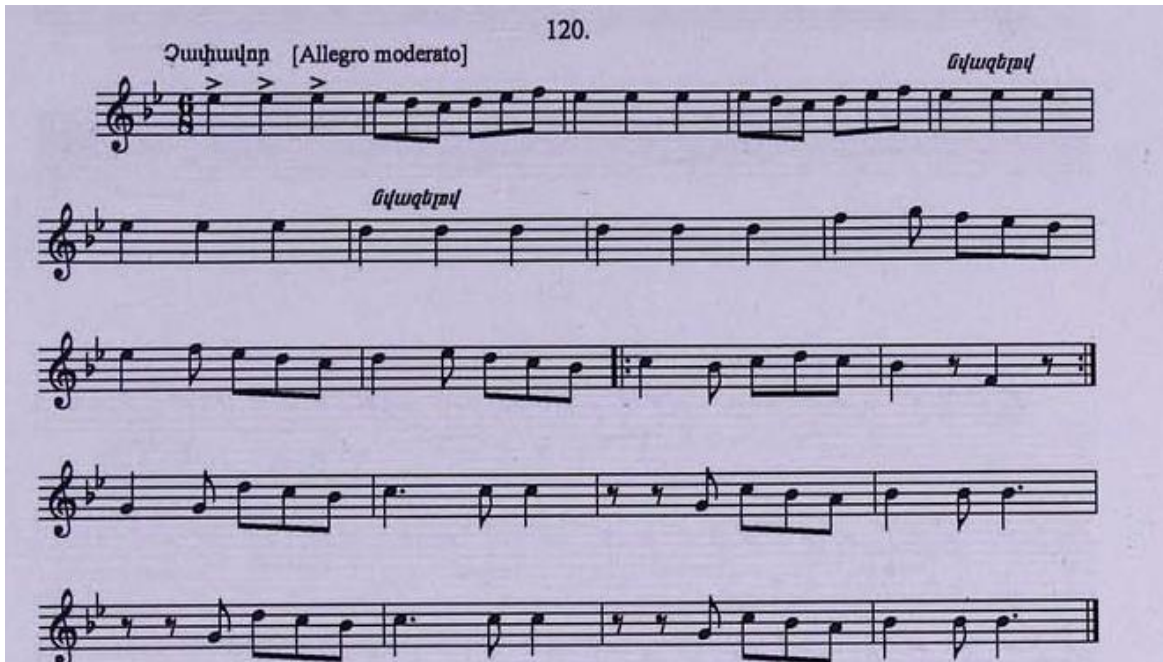
İsimsiz



Çargâh-Hüseyni ezgi çekirdeği

Görsel 66. İsimsiz Nota ve Analizi

İsimsiz



İsimsiz

The image shows five staves of musical notation for the piece 'İsimsiz'. The first staff starts with a treble clef and an 8/8 time signature. The music consists of eighth and quarter notes. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 10 and includes a repeat sign. The fourth staff starts at measure 14. The fifth staff starts at measure 18 and ends with a double bar line.

Görsel 67. İsimsiz Eserin Notası

Eser, şehir dansları ve eşli danslar kategorisinde yer alır. Acem perdesinden başlar. Muhayyer perdesine kadar çıktuktan sonra tekrar acem perdesine gelir ve hüseyini, çargâh ve neva perdelerini kullanarak çargâhta karar verir. Eserin temel yapısını oluşturmakta olan, acem perdesinden başlayan ve çargâh perdesinde merkezleşen ve “Acem-Çargâh” olarak değerlendirilebilecek ezgi yapısının bir örneği 10. ve 11. ölçülerde görülmektedir.

ö.10-11

The image shows a single staff of musical notation for measures 10-11. The notes are quarter notes on a treble clef staff. Below the staff, the letters 't s t s s m' are written under each note.

Acem- Çargâh EÇ

ö.12-13

The image shows a single staff of musical notation for measures 12-13. The notes are quarter notes on a treble clef staff. Below the staff, the letters 's m s t s m p' are written under each note.

Acem- Çargâh EÇ

Görsel 68. İsimsiz Eserin Makam Analizi

12. ve 13. ölçülerde görülebilecek olan, nevanın başlayarak hüseyiniye giden ve rast perdesini pekiştirici olarak kullanarak çargâhta duran ezgi hareketi yine “Acem- Çargah” ezgi çekirdeğinin bir örneğidir.



İsimsiz



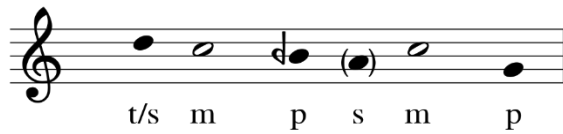
ö. 1-2



s s t s m s m

Neva ezgi çekirdeği

ö. 5-6



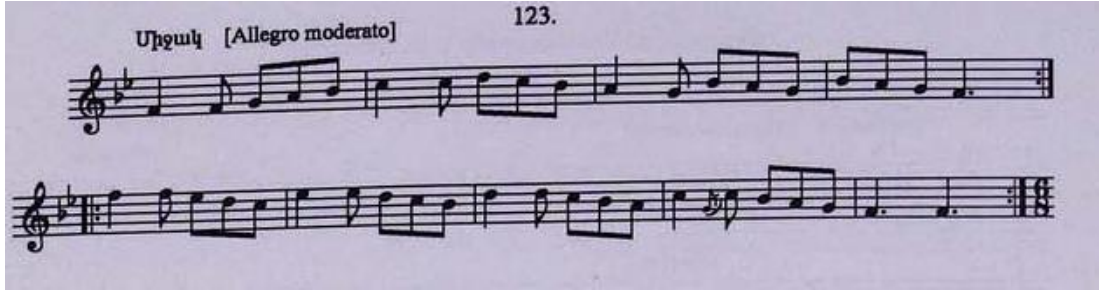
t/s m p s m p

Çargâhta Rast ezgi çekirdeği

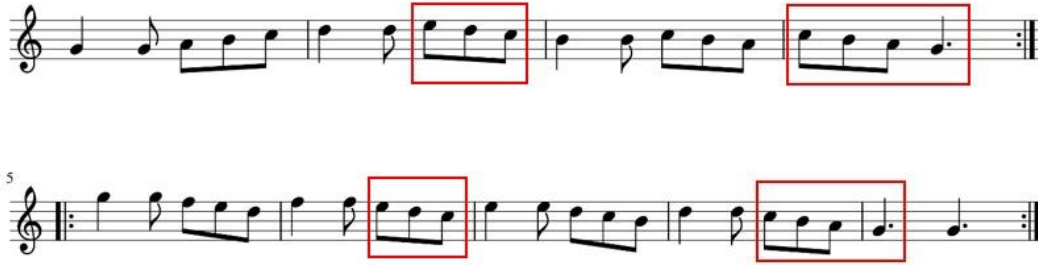
Görsel 69. İsimsiz Eser

Başlık konulmamış bu dans ezgisi, ezgi üretimine muhayyer perdesinden başlar. Neva ezgi çekirdeği içerisinde hareket eder. Sonraki ölçüler çargâhtan başlayıp neva perdesine hareket eder ve segâh ile rast perdelerini pekiştirici olarak kullanıp çargâhta karar veren bir yapı sergiler. Eser, 5. ve 6. ölçüler Çargâhta rast ezgi çekirdeği ile ezgi hareketini tamamlar.

Pencgâh-1 Asıl ve Rast Özelliği Taşıyan Ezgiler



İsimsiz

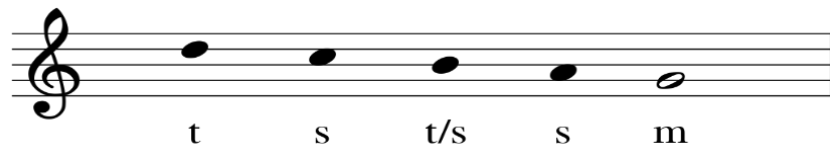


Görsel 70. İsimsiz Eser

Eser, hüseyni perdesine kadar çıkıcı bir seyir takip ettikten sonra rast perdesinde karar verir. Son iki ölçüde görülebileceği gibi ezgi, nevanadan rast perdesine inen bir yapı sergilenmektedir. Bu yapılar “Pencgâh-1 Asıl” denilmektedir. 8-9. Ölçülerde Pencgâh-1 Asıl ezgi çekirdeği görülmektedir. 5-6-7. Ölçüler geçit (koşu) olarak değerlendirilmiştir (Görsel 60). Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkîk-u Tahkîk isimli eserinde belirttiği üzere Pencgâh-1 Asıl Uşşak başlayıp rast perdesinde karar veren bir yapıdır. Kutluğ'a göre Pencgâh-1 Asıl, Bayati ve Rast karışımı bir seyirden sonra rast karar veren bir pencgâh türüdür (Kutluğ, 2000, s. 295). Ekrem Karadeniz'e göre ise Hüseyni ve Rast makamlarının birleşmesinden oluşmuştur (Karadeniz, 1983, s. 130).

Eserin notasında ikili aralıklarla sıralı ilerleyen inici yapılar görülmektedir.

ö. 8-9



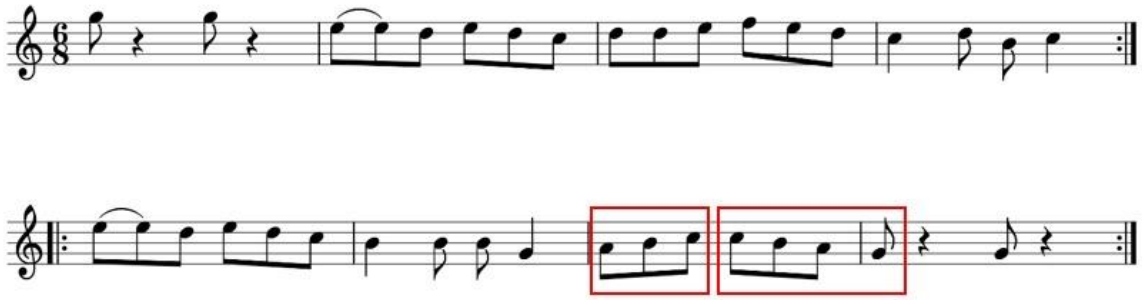
Pencgâh-1 Asıl ezgi çekirdeği

Görsel 71. İsimsiz Eserin Makam analizi

125.

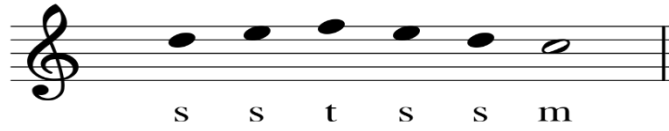


İsimsiz



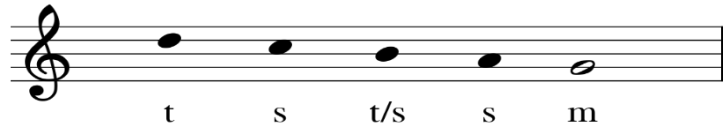
Görsel 72. İsimsiz Eser Notası

ö. 3-4



Acem-Çargah EÇ

ö. 5-8



Pencgâh-1 Asıl EÇ

Görsel 73. İsimsiz Eser Analizi

Eser, Acem-Çargâh ezgi çekirdeği ile başlamış, İkili aralıklarla iniş ve çıkış hareketleriyle Pencgâh-1 Asıl ezgi çekirdeği ile karar vermiştir.

126.

Урмуқ [Vivo]

Sözsüz Dans Ezgisi

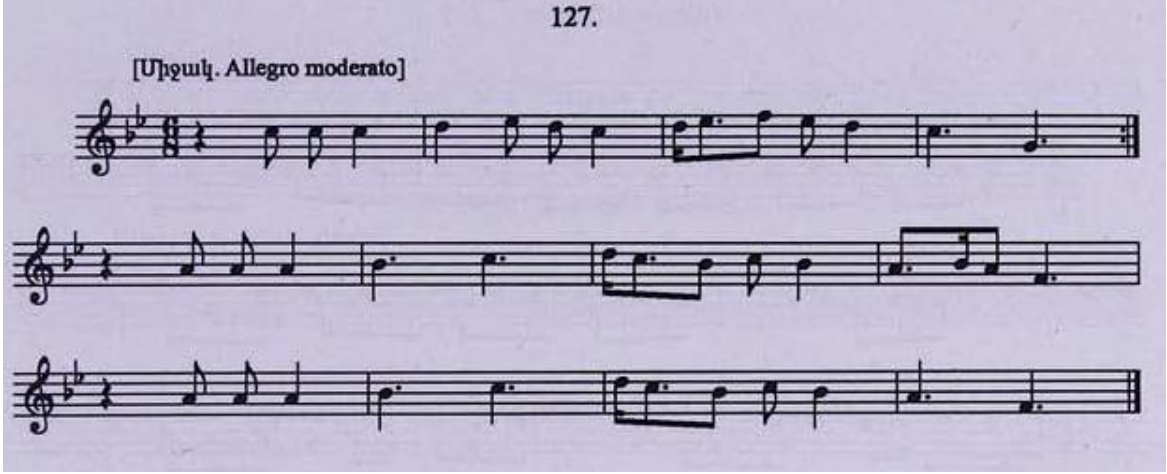
ö. 14-15

m t/s t/st s m p/t m

Rast ezgi çekirdeği

Görsel 74. İsimli Ezgi Notası ve Analizi

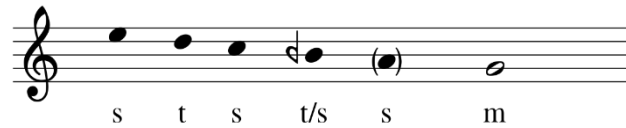
Bu dans ezgisi, simetrik ve sıralı bir şekilde ve sekvens oluşturarak hareket etmektedir. Irak perdesini pekiştirici olarak kullanarak rast perdesinde karar verir.



İsimsiz



ö. 7-8



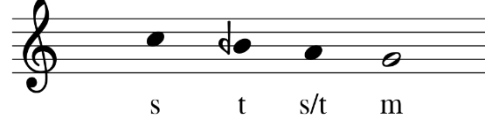
Pencgâh-1 Asıl EÇ

Görsel 75. İsimsiz Notası ve Analizi

Ezgi, neva perdesi üzerinden acem perdesini kullanarak hareketine başlar. Sonra rasta doğru ilerler ve rast perdesinde karara varır.



ö.3-4



Rast Ezgi çekirdeği

Görsel 76. İsimsiz Nota ve Analizi

Çargâh ve Dügâh Eksenini Bir Arada Kullanan Ezgiler



İsimsiz



ö.4-5

ö. 12



Bayati ezgi çekirdeği

Uşak-Bayati ezgi çekirdeği

ö. 6-7



Çargâh ta Rast

Görsel 77. İsimsiz Nota ve Analizi

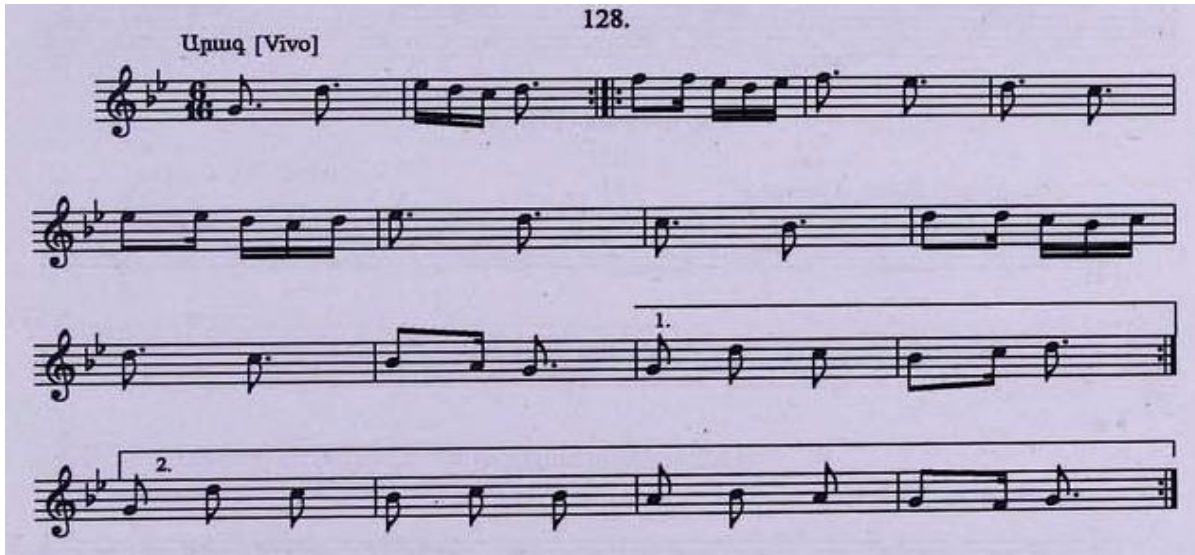
Eser, Bayati ve Uşşak özellikleri göstermektedir. Bayati makamı ile Uşşak makamı benzerlik göstermektedir. Eserin başlangıcında görüleceği gibi Bayati makamı, neva perdesini merkez alarak ilerler. Bitiş çizgisi, Uşşak makamı ile aynıdır. Bayati makamı, dügâh perdesinden daha pest olan perdeleri nadiren kullanmasıyla Uşşak makamından ayrılır (Kutluğ, 2000, s. 193-196).

Eser, neva perdesinden başlayıp acem perdesine dokunarak tekrar neva perdesine ulaşan hareketiyle tipik bir bayati ezgi çekirdeği özelliği gösterir. Çargâh ta Rast ezgi çekirdeği diyebileceğimiz ikinci bölüm (6-10. Ölçüler) ilk 5 ölçünün sekvensi durumundadır.

Acem perdesinden başlayan ve dügâhta karar veren son bölüm, Uşşak- Bayati ezgi çekirdeği özelliği gösterir.

Hüseyni Ailesi Ezgi Hareketlerini İçeren Eserler

Uşşak [Vivo] 128.

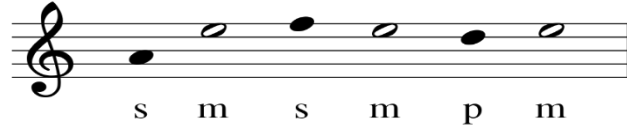


The image shows a musical score for a piece titled "Uşşak [Vivo] 128." The score is written in 9/8 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/8 time signature. The music is in a 9/8 time signature. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with "1." and "2." respectively. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

İsimsiz




ö.1-2



s m s m p m

Necid Hüseyini ezgi çekirdeği

ö. 10-11



s t s t/s m

Hüseyini-Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 78. İsimsiz Nota ve Analizi

Eser, ilk iki ölçüde Necid Hüseyini özelliği gösterir. Üçüncü ölçü gerdaniye perdesinden başlar, düğâha kadar iner. Yani Hüseyini seyriyle başlayıp Nevruz devam eder.

129.

Uğurlu [Allegro moderato]

İsimsiz

ö.1

p/s t s t m

Hüseyini ezgi çekirdeği

ö.6-7

ö. 9-11

t/s s t/s t s m s t s s m

Hüseyini-Çargah

Nevruz

Görsel 79. İsimsiz Nota ve Analizi

6/8'lik ölçüdeki ezgi, karakteristik bir Hüseyni ezgi çekirdeği ile başlar. Gerdaniye perdesi bütünleştirici işleviyle öne çıkmakta, eviç perdesi merkez perdeye giden yolda bağlantıyı sağlayan süsleyici bir işlev üstlenmektedir. Neva perdesi ise hem pekiştirici, hem de güçlendirici bir etki oluşturur.

Hüseyniyi merkez alan ezgi, ilk ölçüden sonra çargâha yönelir. Hüseyniden başlayıp çargâhta karar veren yapısıyla Hüseyni-Çargâh ezgi çekirdeği özelliğini gösterir. Ezgi, Nevruz ezgi çekirdeği ile nihai karara varmıştır.



Nare



ö.1-2

ö.3-4



Hüseyni EÇ

Nevruz EÇ

Görsel 80. İsimsiz Nota ve Analizi

Nare isimli dans ezgisi, ilk iki ölçüde Hüseyni ezgi çekirdeği, son iki ölçüde nevruz ezgi çekirdeği özelliğini gösterir.



İsimsiz



ö. 3-4

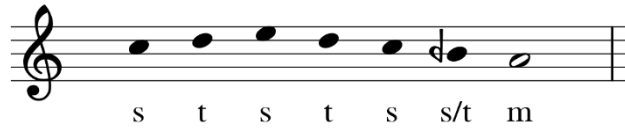
ö. 7-8



Nevruz-Hüseyini ezgi çekirdeği

Hüseyini ezgi çekirdeği

ö. 9-10

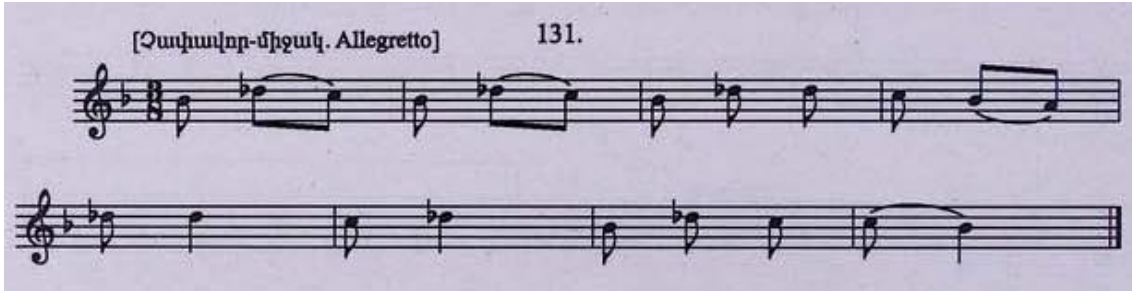


Nevruz-Hüseyini ezgi çekirdeği

Görsel 81. İsimsiz Nota ve Analizi

Hüseyini makamındaki eser, dügâh perdesiyle başlar, hüseyini perdesine yükselir. Nevruz-Hüseyini ezgi çekirdeği ile sona erer. 3. ve 4. ölçülerdeki ezgi çekirdeği Hüseyini-Nevruz ezgi çekirdeği olarak adlandırılmıştır. 7. ve 8. Ölçülerde Hüseyini ezgi çekirdeği görülmekte, bitiş ezgisi Hüseyini makamının bitiş seçeneklerinden birini oluşturan Nevruz ezgi çekirdeği ile oluşmaktadır.

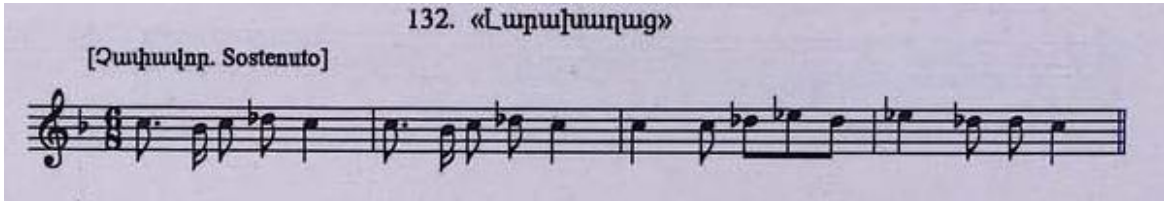
Nihavend Makam Yapısını Kullanan Ezgiler



Nihavend ezgi çekirdeği

Görsel 82. İsimsiz Nota ve Analizi

Kürdi Makam Yapısını Kullanan Eserler



İp Cambazı



Nevada Kürdi ezgi çekirdeği

Görsel 83. İsimsiz Nota ve Analizi

Eser neva perdesinden başlar, çargâh, acem ve hisar perdesini kullanarak nevada karar verir.

Söz konusu ezgisel hareket, nevada kürdi ezgi çekirdeği olarak ifade edilebilir.

Ekrem Karadeniz'e göre Kürdi makamı

Çoğunlukla neva ve hüseyini perdelerinden başlar. Acem, gerdaniye, hüseyini, neva, çargâh ve kürdi perdeleriyle devam edip düğâh perdesinde karar eder. Hüseyini perdesi yerine hisar perdesini kullanan bestekârlar olduğu gibi söz konusu perdeler kullanılmadan karara giden

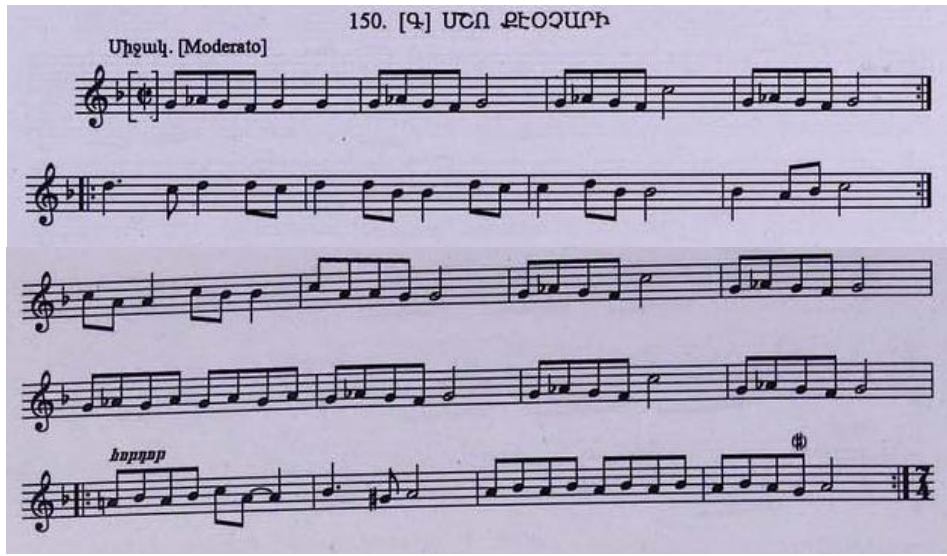
eserler de vardır. Zaman zaman makama ait eserlerde hisar perdesiyle birlikte eviç perdesi kullanılmışsa da bu makamın esas şartlarından biri değildir. Bu makam, hüseyini ve çarğâh perdelerinde kısa duruşlar yaparak ve karara doğru kürdi perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir” (Karadeniz, 1983, s. 104).

15.yüzyıldan sonra Kürdi makamı güfte mecmualarında ve teori kaynaklarında yer almaktadır. Kantemir ve Kevseri’ye ait nota koleksiyonlarında da Kürdi makamından söz edilmektedir. 18. yüzyıl itibariyle “Kürdi” eki alan makamların sayısının çoğaldığı görülmektedir. Ancak günümüzde Kürdi makamındaki eserlerin sayısı çok azdır (Budak, 2021, s. 82).

Mşo Koçari

150. [Գ] ՄՇՈ ԿՈՇԱՐԻ

Միջակ. [Moderato]



Mşo Koçari




Görsel 84. Mşo Koçari Notası

Koçari, 4/4'lük ya da 2/4'lük çember dansıdır. Ayak vuruşları koç hareketlerini yansıtır. Bu dansa amaç güç ve erkeklik göstermektir (Kezelian, 2021, s. 149).

Muş Koçari dans ezgisinin Kürdi ile başlayan ve son olarak Segâh ile biten ezgi çekirdekleri aşağıda yer almaktadır.

ö.1-4 ö.5-8



m t m p m m p p p m p

Kürdi EÇ

Hüseyini nevrüz EÇ

ö. 9-10



t s s m

Nevruz ezgi çekirdeği


ö.11-16



m t m p m

Kürdi ezgi çekirdeği

ö.17-20



m s t/s s m p m

Segâh ezgi çekirdeği

Görsel 85. Mşo Koçari Analizi

Bu ezgi, kürdi özellikleri taşıyan derlemelerden biridir.

Hicaz-Irak (Rehatülervah) Özelliklerini Taşıyan Eserler

Yeranki


[Uz]unıŕ. Allegro moderato 139. Երանկի (ա)



Yeranki



ö. 6-7

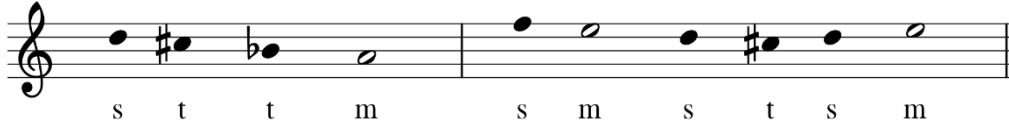


m s s/t s m p m s s/t

Irakta segâh

ö. 9-10

ö. 11-12

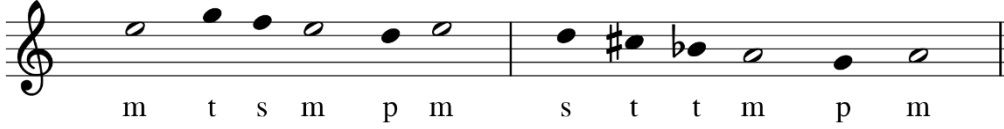


Hicaz ezgi çekirdeği

Uzzal ezgi çekirdeği

ö. 15

ö.16-17



Necid hüseyini

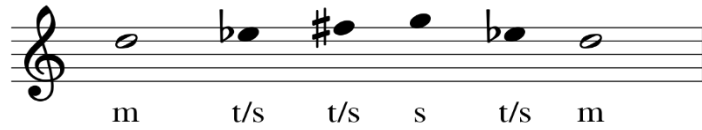
Hicaz ezgi çekirdeği

Görsel 87. Yeranki Notası ve Analizi

Bu ilginç ezgi, Hicaz ve Irak makamını birleştiren Rahatü'lervah özellikleri göstermektedir.



ö. 2



Nevada Hicaz Ezgi Çekirdeği

Görsel 88. İsimsiz Notası ve Analizi

Bu kısa parça, neva perdesinde Hicaz yapan bir ezgisel çizgide hareket etmiştir.

Huzi, Uşşak-Huzi, Bayati, Uşşak Makam Özelliklerini Taşıyan Eserler

68. ԱՌՆՈՍ ՄԱՐԸ

[Լայնաշունչ. Largando]

Ա - ռը-նոս սա - ըը քար - ձըր ռա - հան,
լե, լե, դի - նե, դի - նա - ըե,
լե - լը-նիմք եր - քանք սա - ըեր սեյ - ըան,
լե, լե, դի - նե, դի - նար, ջան:

Arnos Dağı

Arnos Dağı

p m t s s m

Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği

Görsel 89. Arnos Dağı

Eser, rast ve dügâh perdelerinden başlar. Uşşak makamı özelliği gösterir. Sürekli tekrar eden üç sesli bir gerilim yaratılarak dügâhta son bulur. Tek bir ezgi çekirdeği içermektedir. 9-16. Ölçüler arası söz konusu ezgi çekirdeği üzerinden üretilen bir ezgi gözlemlenebilmektedir.



Görsel 90. Arnos Dağı 9-16. ölçüler

Arnos Dağı, Van'ın Çatak ve Bahçesaray ilçeleri arasında kalır. Arnas ya da Kepçe Dağı olarak da bilinir.

Ermenistan'da Aragadz Dağı türkülere konu olurken Ermenistan'ın Anadolu ile sınır teşkil ettiği bölgelerde Arnos Dağı türküsü sıkça seslendirilmiştir (Atayan ve Geodakyan, 2006, s. 135).

Gomidas, doğa simgelerinin aşk şarkılarında büyük rol oynadığından söz eder. Dans şarkıları da aşk şarkılarına yakın karakterdedir. Birçoğunda bölgenin yüksek dağları Aragats, Sipan(Süphan), Arex(Aras) nehri ve *Bingyol* gölü yüceltilir. Özellikle doğaya adanmış, genellikle pastoral ve noktürn karakterine sahip şarkılar da vardır (Atayan ve Geodakyan, 2000, s. 37). Bu tip doğa sembolizması taşıyan eserlerin sıkça icra edilmesinin sebebi, Ermeni kültürünün ve inanç sisteminin arka planında duran doğa temelli mitolojidir.

Mirza Pakyul



Mirza Pkyul



ö. 1-2

ö. 3-4



Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği

Nevruz ezgi çekirdeği

Görsel 91. Mirza Pkyul Notası ve Analizi

Ezgi, rast perdesini pekiştirici olarak kullanır. Çargâh perdesi önemli bir fonksiyon üstlenmiştir. Çargâh ve neva perdesinden başlayıp dügâhta karar veren yapısıyla Huzi ezgi çekirdeğini oluşturur. 3. ve 4. ölçüler hüseyini perdesini fazlasıyla kullanarak neva, çargâh, segâh perdeleriyle dügâhta sona eren Nevruz ezgi çekirdeği ile sona erer.

Mşo Şoror

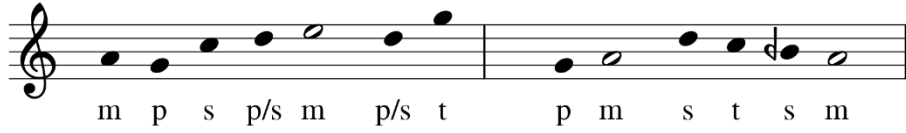


Mşo Şoror



ö.1

ö.2

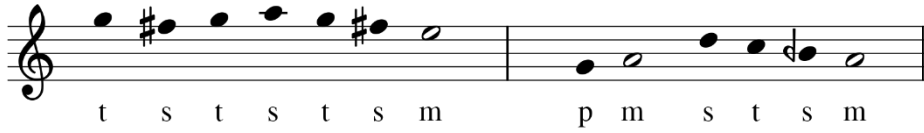


Hüseyini EÇ

Uşşak-Huzi EÇ

ö. 3

ö. 8



Hüseyini ezgi çekirdeği

Uşşak- Huzi ezgi çekirdeği

Görsel 92. Mşo Şoror Notası ve Analizi

Mşo Şoror isimli dans, Hüseyini makamı ezgi kalıplarını içerir. Dügâh perdesinden başlayarak gerdaniyeye uzanan Hüseyini ezgi çekirdeği ile başlar, Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği ile son bulur.

Ermeni halk dansları pagan döneminden izler taşır. Halk danslarında ya da dünyevi danslarda dinsel izler bulunur. Örneğin Muş ovasındaki bazı köylerle Van Çatak'ta kılıçla veya sopayla yapılan şoror isimli askeri danslar bunlar arasındadır (Bilal ve Yıldız, 2019, s. 158).

“Mşo Şoror”, Gomidas’ın piyano eserleri arasında da yer alır. Gomidas’a göre bu ezgi, kökeni Hristiyanlık öncesi zamana dayanan geleneksel bir dans müziğidir. Robert Atayan’ın topladığı eserlerin altıncı cildinde de yer alır.

151. [Գ] ԱՐՁԻՈՒՄԻ ՈՉՈՎ

Չափավոր-միջակ [Allegretto]

ö.1

ö.3/ö. 5

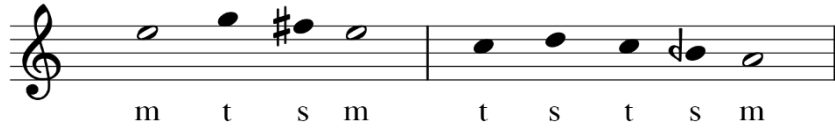
p p m m s t s m

Uşşak ezgi çekirdeği

Nevruz ezgi çekirdeği

ö.6

ö.8



Hüseyini EÇ

Huzi EÇ

Görsel 93. Erzurum Dansı Notası ve Analizi

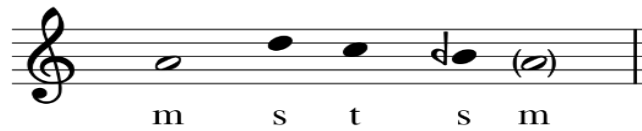
Eser, irak ve rast perdelerinden başlayan bir hareketle Uşşak ezgi çekirdeği kapsamında ezgi üretmektedir. Söz konusu ezgide düğâh merkez konumunda, irak ve rast perdeleri pekiştirici olarak işlev görmektedir.

Karadeniz'e göre neva ve çargâh perdelerine ağırlık veren segâh perdesi kullanarak düğâhta karar veren seyir, Huzi ezgi çekirdeğini işaret eder. Ekrem Karadeniz'in tanımına göre "Huzi makamı, çargâh ve neva perdelerinden başlayarak segâh ve düğâh perdeleriyle rast perdesine gelir. Neva, hüseyini, acem, çargâh ve uşşak perdelerini kullanarak düğâhta son bulur. Bazı bestekarlar, rast perdesine uğramadan sıklıkla neva ve çargâh perdelerini kullanırlar. Fakat makamın asıl çeşnisi neva, çargâh ve rast üzerinde ısrarlı duruşlar sergileyerek gerçekleştirilir (Karadeniz, 1983, s. 99).

6. ölçüdeki yapı hüseyini perdesiyle başlayıp gerdaniye ile gerilim-çözülüm ilişkisi ortaya koyarak süsleyici perde eviç perdesinden geçip hüseyiniyi merkez almıştır. Yani Hüseyini makamını oluşturan ezgi çekirdeği içinde hareket etmiştir.



ö.1



Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği

Görsel 94. İsimsiz Nota ve Analizi

Eser, düğâh perdesinden başlamış, neva, segâh, çargâh perdelerini dolaşarak süsleyici perde olan segâhta karar vermiştir. Eser, bir halay parçasıdır ve döngüsel devam etmektedir. Dolayısıyla düğâh temelli bir ezgi olarak değerlendirilmiştir. Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği özelliği gösteren eser, düğâh perdesiyle başlamış, neva, çargâh, segâh perdelerini kullanmıştır.

Mirana

196. ՄԻՐԱՆԱ

Մի - րա - նա, մի - րա - նա,
ալ - կա - տա թի - րա - նա,
մի - ռե մըն միր ալ - կա - տա թի - րա - նա:

Mirana

s t s m

Uşşak-Huzi ezgi çekirdeği

Görsel 95. Mirana Notası ve Analizi

Gomidas'ın Kürtçe derlemelerinden Mirana ezgisi Uşşak makamı sesleriyle başlamıştır. Neva perdesine çıktıktan sonra inici bir seyirle düğâh perdesine hareket etmiştir. Düğâh perdesi merkez tanımlayıcı, çargâh perdesi ortak tanımlayıcı görev üstlenmiştir.



Son Söz



ö. 1-4

ö. 5-9



Düğâh Maye

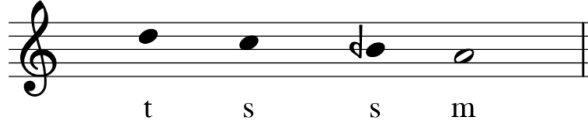
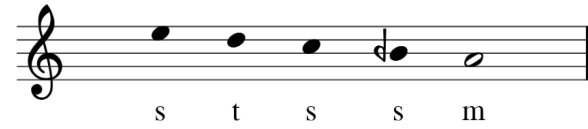
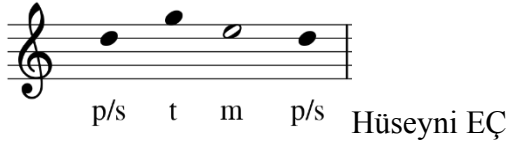

Görsel 96. Son Söz Analizi

Segâh perdesi civarından başlayan seyir, düğâh perdesinde karar verdiğinden Düğâh Maye olarak değerlendirilmiştir.

4. BÖLÜM: BULGULAR

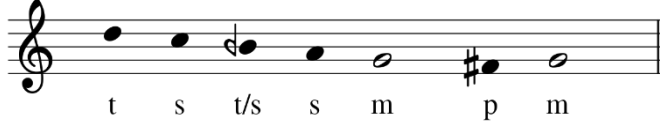
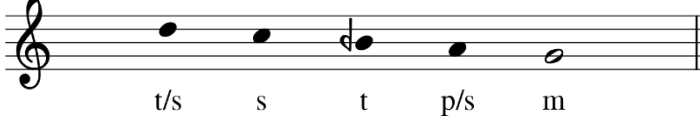

Bu kısımda Gomidas'ın derlediği dans ezgilerinde kullanılan yaygın makam yapıları, ezgi çekirdekleri ve bu ezgi çekirdekleri üzerinden üretilen karakteristik motifler ortaya konmuştur. Ezgi çekirdeğindeki ezgisel harekete yakın özellik taşıyan karakteristik motifik hareketler tekrar gösterilmemiştir.

Nevruz Makamı Yapısı Özelliği Taşıyan Eserler

Makam Yapısı	Nevruz Makamı Eserler
Ezgi Çekirdeği 1	
Ezgi Çekirdeği 2	
Ezgi çekirdeği 3	
Nevruz Ezgi çekirdeğini Oluşturan Motifler	

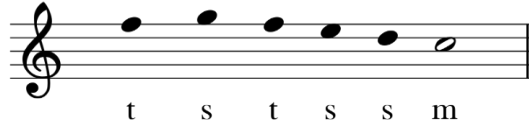
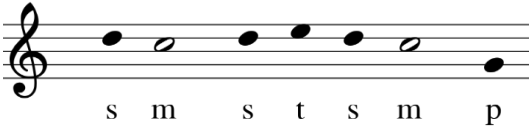
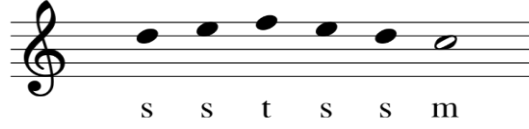

Tablo 10. Nevruz Makamı Ezgi Motifleri

Pencgâh-1 Asıl Özelliği Taşıyan Eserler

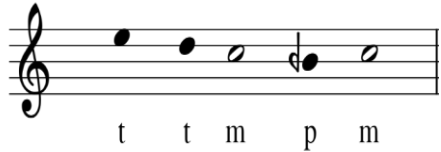
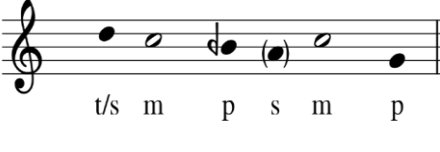






Makam Yapısı	Pencgâh-1 Asıl
Ezgi Çekirdeği 1	 <p>t s t/s s m p m</p>
Ezgi Çekirdeği 2	 <p>t/s s t p/s m</p>
Pencgâh-1 Asıl motifleri	

Tablo 11. Pencgâh-1 Asıl Makamı Ezgi Motifleri

Acem-Çargâh, Çargâh-Hüseyni ve Çargâh ta Rast Ezgi Yapılarını Taşıyan Eserler

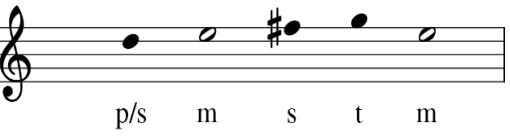
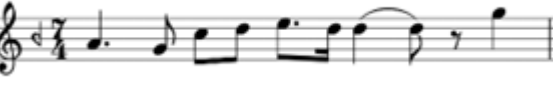
Makam Adı	Acem-Çargâh
Ezgi Çekirdeği 1	 <p>t s t s s m</p>
Ezgi Çekirdeği 2	 <p>s m s t s m p</p>
Ezgi Çekirdeği 3	 <p>s s t s s m</p>
Acem-Çargâh Ezgi Çekirdeğini Oluşturan Motifler	

Tablo 12. Acem-Çargâh Ezgi Motifleri




	Çargâh Hüseyni	Çargâh ta Rast
Ezgi Çekirdeği 1	 <p>t t m p m</p>	 <p>t/s m p s m p</p>
Ezgi çekirdeğini oluşturan motifler	  <p>(Ver Ver isimli parça)</p>  <p>(Haydi Gidelim)</p>	 <p>(122 nolu ezgi)</p>
Ezgi Çekirdeği 2	 <p>t/s s t/s t s m</p>	
Ezgi Çekirdeğini oluşturan motifler	 <p>(138 nolu ezgi)</p>	

Tablo 13. Çargâh Hüseyni ve Çargâh ta Rast Motifleri

Hüseyni Makamı Özelliği Taşıyan Eserler

Makam Adı	Hüseyni
Ezgi Çekirdeği 1	  (128 nolu ezgi)
Ezgi Çekirdeği 2	 p/s t s t m
Ezgi Çekirdeği 3	  (Nare isimli eser) Motif ve çekirdek aynı
Ezgi Çekirdeği 4	  (138 nolu eser)
Ezgi Çekirdeği 5	  Mşo Şoror

Tablo 14. Hüseyni Makamı Ezgi Motifleri

Makam Adı	Uşşak-Huzi Özelliği Gösteren Eserler
Ezgi Çekirdeği-1	 <p>Uşşak-Huzi</p>
Ezgi Çekirdeği 1	 <p>m s t s m</p>
Ezgi Çekirdeği 2	 <p>Uşşak-Huzi</p>
Ezgiyi oluşturan Motifler	Ezgiyi oluşturan motifler ezgi çekirdekleri ile aynıdır

Tablo 15. Uşşak- Huzi Ezgi Motifleri

Makam Adı	Kürdi
Ezgi Çekirdeği 1	
Ezgiyi Oluşturan Motifler	<p>Mşo Koçari dansının motifidir. Ezgi çekirdeği ile aynıdır.</p> <p>Nevada Kürdi ezgi çekirdeği 4 ölçülük İp Cambazı eserinin tamamını oluşturur.</p>
Ezgi Çekirdeği 2	 <p>Nevada Kürdi</p>

Tablo 16. Kürdi Makamı Özellikleri Gösteren Ezgi Motifleri

Dans Ezgilerinin Ritmik Yapıları'na dair de aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

Eser Adı	Ölçü Anahtarı	Tartım
Te He Zıncı Zıncı	5/4	3+2
Nar, Hoy	4/4	2+2
Lusnag Anuş Polor A	4/4	2+2
Yarımı Yar	2/4	2
Nar, Hoy	4/4	2+2
Lorke Lorke	4/4	2+2
Min Dar	2/4	2
Kını Yelav Das Guruş	4/4	2+2
Hoy Nar	4/4	2+2
	6/8	3+3
Nımgı Khırtane	6/8	3+3
Arnos Dağı	$\frac{3}{4}$	3
Haydi Gidelim	6/4	3+3
120. İsimsiz	6/8	3+3
122. İsimsiz	6/8	3+3
123. İsimsiz	6/8	3+3
125. İsimsiz	6/8	3+3
Sözsüz Dans Ezgisi	6/8	3+3
127. İsimsiz	6/8	3+3
134. İsimsiz	6/4	3+3
124. İsimsiz	6/8	3+3
128. İsimsiz	6/16	3+3
129. İsimsiz	6/8	3+3
131. İsimsiz	3/8	3

Tablo 17. Dans Ezgilerinin Ritmik Yapıları

İp Cambazı	6/8	3+3
133.İsimsiz	6/8	3+3
Nare	2/4	2
136.Perzeni	6/4	3+3
138.İsimsiz	6/8	3+3
Yeranki	6/4	3+3
Ver Ver	6/8	3+3
144-a	2/4	2
145-b	4/4	2+2
Mirza Pekiul	14/4	2+3+3+6
	18/4	2+3+4+3+6
	17/4	2+3+3+3+6
	18/4	3+3+6+6
Mşo Şoror	7/4	2+2+3
	2/4	2
Mşo Koçari	4/4	2+2
Erzurum Dansı	7/4	2+2+3
Son Söz	9/4	2+2+2+3
	7/4	2+2+3
	2/4	2
Mirana	$\frac{3}{4}$	3
	6/4	3+3

Tablo 17. (Devamı) Dans Ezgilerinin Ritmik Yapıları

Gomidas'ın dans ezgileri, ağırlıklı olarak Nevruz, Uşşak-Huzi, Hüseyini, Çargâh Hüseyini, Acem-Çargâh gibi ezgi kalıplarını içerir.

Nevruz ezgi çekirdeği özelliği gösteren dans ezgilerinin genellikle düğâh-neva dörtlü atlamasıyla başladığı ve neva-düğâh atlamasıyla karara vardığı görülmüştür. En fazla 5 ses Nevruz ezgi çekirdeğini oluştururken üç sesli yinelemeler (segâh-neva, düğâh-çargâh) sıkça yapılan hareketler olmuştur (Tablo.10).

Pencgâh-1 Asıl, Çargâh Hüseyini, Acem-Çargâh, Çargâhta Rast organizasyonundaki eserlerin karar perdesine ilerlerken sekvens oluşturan, sıralı hareket eden ve simetrik yapılar ortaya çıkardığı görülmüştür (Tablo 11,12,13).

Dans eserlerinde en fazla 2, 3 ve 4 zamanlı usuller kullanılmaktadır. Gomidas'ın derlemelerindeki danslar, Doğu Anadolu bölgesinin makam ve usul kalıplarıyla benzer özellik göstermektedir.

SONUÇ

Gomidas'ın kültürel çeşitliliği içeren derlemeleri, Anadolu makam kültürünün kökleri 15. Yüzyıla kadar uzanan ezgi kalıplarını korumaktadır. Türkçe, Kürtçe, Ermenice derlemeleri içeren derleme kitabı ezgi çeşitliliği bakımından farklılık gösterir. Bu tez çalışmasında Gomidas'ın bestecilik geleneğinden gelen nota yazım tercihlerinin etkisiyle ezginin ait olduğu makam yapısını yansıtmaya zorluğu çeken notasyonlar, makamsal müzik temelli notasyon ve aktarım tercihleri ile tekrar yazılarak Gomidas derlemeleri üzerinden daha etkin bir icra ve araştırma malzemesi üretilmeye çalışılmıştır.

Dans repertuarı, Doğu Anadolu bölgesi ezgi karakterini yansıtmaktadır. Danslar, genellikle 4 ya da 5 sestem oluşan kısa ezgilerden kuruludur. Cümleler aynı formdadır. Geçişler kolayca farkedilir (Hoynar vs.). Çeşitlilik cümle tekrarlarıyla, süslemeler yapılarak, ölçü değişikliğiyle, süre değişikliği ile sağlanmaktadır.

Dans şarkıları pagan döneminden kalma inançlar, mevsimler, doğayla ilişkilidir.

Doğu Anadolu şarkı ve dans repertuarı, Ermeni halkından ya da Ermeni aşıklardan derlediği eserlerden oluşur.

Gomidas'ın tespit ettiği dans ezgilerinde kullanılan makamlar Anadolu müzik kültürünün 15. yüzyıldan itibaren teori kaynaklarında tespit edilebilen “kadim” makamlarıyla büyük bir tutarlılık göstermektedir. Tek ezgi çekirdeği üzerinden yapılanan ezgilerde “Nevruz” yapısının çok önemli bir baskınlığı mevcuttur ve düğâh-neva arasındaki alanın yoğun kullanımıyla buradan ezgi üretilmektedir. Uşşak-Huzi ve Huzi gibi ezgi çekirdekleri de benzer ezgisel hareketleri bu sefer Çargâh ve rast perdelerinin de ağırlık kazanmasıyla ortaya koymaktadır. Yine tek ezgi çekirdeği üzerinden yapılanan ezgilerde “rast” kararlı yapılar Rast ve Pencgâh-ı Asıl ezgi çekirdekleri ile oluşmaktadır. Bunun yanında Kürdi temelli yapılar Anadolu geleneğinin pek çok unsurunda olduğu gibi bu ezgilerde de Uşşak-Huzi temelli yapılar ile bir ortaklık içinde teşhis edilebilmektedir. Ezgiler elimizde olmadığı için “kürdi-segâh” perdeleri arası olası geçişkenlik bir tahminden öteye gidememektedir. Yine derlemelerin genelinde Segâh, Hicaz, Irak temelli yapılar dikkat çekmektedir. En az iki ayrı ezgi çekirdeğinden oluşan yapılarda ise Çargâh ve neva merkezler dikkat çekmektedir. Çargâh'daki duruşlar Acem-Çargâh, Çargâh-Hüseyni, Rast gibi ezgi çekirdekleriyle oluşmakta, bu duraklardan sonra ekseriyetle “düğâh” merkezli ezgi çekirdekleri ile karara

gidilmektedir. Neva üzerindeki Bayati ve Neva ezgi çekirdeklerinin makam renklerinin oluşumlarındaki etkileri de dikkat çekicidir. Yine birden fazla ezgi çekirdeği kullanan makamlar değerlendirilince Rahat'ül Ervah ve Ferahnak gibi çok katmanlı makamların ortaya konması da dikkat çekicidir. Gomidas derlemelerinin dans kısımlarında Anadolu müzik kültürünün çok katmanlı makam yapılarının güçlü izleri görülmekte, küçük ve güçlü karakteristik ezgi hareketleri ile büyük ezgi yapılarının kökleri oluşturulmaktadır. Bu durum öncelikle derlemelerin yapıldığı coğrafyanın hem de Anadolu geleneğinin temel müzik yapma pratiğini de yansıtmaktadır. Dans ezgilerinin halkın hafızasının en eski bilgilerine ve içgüdüsel özelliklerine ulaşabilme yetisi ve özelliği bu ezgilerin kıymetini daha da arttırmaktadır.

Gomidas'ın ölçülemez kıymetteki çalışması Türk Müziği kültürüne dair en eski derleme kayıtlarını barındırmasının yanında, Anadolu'nun kültürel çeşitliliğinin en yoğun olduğu bir dönemi hafızalara tekrar aktarabilme gücünü içinde taşımaktadır. Ortak geçmişin hatırlanabilmesi, ortak hafızanın gelecekteki sosyal iletişim olasılıkları üzerinden tekrar inşa edilmesinin de yolunu açabilecektir. Gomidas derlemelerinin bütünü ve bunun önemli bir kısmı olan Türkçe derlemelerin bilimsel olarak bütünüyle incelenerek yayınlanması yeni araştırmacıların yolunu gözlemektedir.

KAYNAKLAR

- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik u Tahkik*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Aktar, A. (2020). *Ermeni Evine Figan Kuruldu*. İstanbul: Aras Yayıncılık
- Alajaji, A.S. (2019). *Sılaya Giden Yol*. İstanbul: Aras Yayıncılık
- Atayan, R. (1960). *Gomidas. Yergeri Joğovadzu Arazin Hador*. Menerker (Toplu Eserler, I. Cilt Solo Şarkılar). Erivan: Haybedhrad.
- Atayan, R. (1965). *Gomidas Yergeri Joğovadzu Yergrort Hador*. Khmperker (Toplu Eserler, 2. Cilt. Koro Parçaları). Erivan: Hayasdan.
- Atayan, R. (1969). *Gomidas Yergeri Joğovadzu Yerrort Hador*. Khmperker (Toplu Eserler, 3. Cilt: Koro Parçaları). Erivan: Hayasdan
- Atayan, R. (1976). *Gomidas Yergeri Joğovadzu Çorrort Hador*. Khmperker yev Menerker (Toplu Eserler, 4. Cilt: Koro ve Solo Parçalar). Erivan: Hayasdan.
- Atayan, R. (1979). *Gomidas Yergeri Joğovadzu*. Menerker yev Khmperker (Toplu Eserler, 5. Cilt: Koro parçaları ve Solo Şarkılar). Erivan: Sovedagan Kroğ.
- Atayan, R. (1982). *Gomidas Yergeri Joğovadzu Vetserort Hador*. Taşnamurayin Sdeğdzakordzutyunner (Toplu Eserler, 6. Cilt: Piyano Parçaları). Erivan: Sovedagan Kroğ.
- Atayan, R. (1997). *Komitas Liturgy*. The Complete Works, Volume 7. Yerevan: Anahit Publishers.
- Atayan, R. , Geodakyan, G., Deroyan, D. (1998). *Komitas Spiritual Music*. The Complete Works, Volume 8. Yerevan: Gitutyun Publishers.
- Atayan, R. and Geodokyan, G. (2006). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage*. Book 6, Vol.14, Erivan: Gitutyun Publishers
- Atayan, R. (2003). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage*. Book 4.Vol.12, Erivan: Gitutjun Publishers

- Başer, F. A. (2018). *Osmanlı Ermenilerinde Türk Müziği*. İstanbul: Post yayınları
- Bayraktarkatal, M. E., Güray, C. (2021). Makamın Yapıtışı. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Berkman, E. (2012). *Kanun Virtüözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan SSCB de (1920-1991) Müziğin Dönüşümü*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. İstanbul.
- Bilal, M. ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık
- Boran, İ, Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi yayımlar
- Bournoutian, G. A. (2011). *Ermeni Tarihi- Ermeni Halkının Tarihine Kısa Bir Bakış*. İstanbul: Aras Yayıncılık
- Bozkurt, O. (2016). *Rumeli'nin Kayıp Türküleri- M. Kemal Altunkaya'nın Hayatı ve Misyonu*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anasanat Dalı. İstanbul.
- Budak, M. A. (2021). *Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı. Ankara
- Çelik, B .B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar-ı ve Makamların İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Dabağyan, L. P. (2003). *Türkiye Ermenileri Tarihi*. İstanbul: Kültür Sanat Yayıncılık
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı. İstanbul.

Gazimihal, M.R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. Ankara: Ötüken Yayınları

Grousset, R (2005). *Başlangıcından 1071'e Ermenilerin Tarihi* (S. Dolanoğlu, çev). İstanbul: Aras Yayıncılık

Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Güvener, D., Güray, C. (2020). Gomidas: Hayatına, Derlemelerine, Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*.16, 234-255.

Güvener, D., Güray, C. (2021). Kayıp Toprakların Ezgileri: Adakale Türküleri. Ö.D.Varlı (Ed.).*Müziğin Kimlikli Halleri: İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür* (s. 107-121) İstanbul: Doğu Yayınevi.

Haşhaş, S. (2017). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları "Doğu Anadolu Bölgesi Örneği"*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı. Malatya.

Hatipoğlu, E. (2022). *Makamlar ve Terkibler [Elektronik Sürüm]* Ankara: MGÜ Yayınları

Hergel, A, Yıldız, B. (2014). *Yerkaran: Gomidas Vartabed'in Ermenice, Kürtçe ve Türkçe Derlemelerinden Düzenlemeler*. Albüm Kitapçığı. İstanbul: Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti.

Özdoğan, G. Göksu, F. Üstel, K. Karakaşlı, F. Kentel, (2009). *Türkiye'de Ermeniler Cemaat-Birey- Yurttaş*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Öztürkmen, A. (2010). "Folklorla Oynamak". Yerellik, Milliyetçilik ve Ötekilerimiz .Ed. Herkül Milas. *Sözde Masum Milliyetçilik* (s. 251-281). İstanbul: Kitap Yayınevi

Kantemir, D. (2001). *Kitâbu'l İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât-Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*. . (1. baskı., C. 1). Yayına Hazırlayan: Yalçın Tura, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları

- Kasparyan, K. (2009). *Gomidas Vartabed 1869-1935*. Erivan: Sarkis Khaçents.
- Kazarian, H.T. (1983). *The Modal Systems of Armenian Sacred Music*. (PHD diss.), Eastern Michigan University.
- Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010), *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı, Kültür Yayınları.
- Kerovpyan, K. (2012). *Mitolojik Ermeni Tarihi*. İstanbul: Aras Yayınları
- Kezelian, H.A. (2020). *Taş Plaklarda Amerika'daki Ermeniler*. [CD ve Kitapçık]. İstanbul: Kalan Müzik
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuyumjian, R., S.(2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık
- Küçük, A. (2003), *Ermeni Kilisesi ve Türkler*. İstanbul: Andaç Yayınları.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Lokmagözyan, D. (2019). *Gomidas Bu Toprağın Sesi*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları
- Memiş, E. (2005). Ermenilerin Kökeni ve Geçmişten Günümüze Türk-Ermeni İlişkileri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 1-11.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Özkomanova, L. (2014). *Ermeni Kilisesi Müziğinin Türk Müziği Nazari Sistemine Göre Makamsallığı (Avak Şapat [Büyük Hafta]’ın İncelenmesi)*. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı. İstanbul.
- Poladian, S. (1972). Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 16,1,82-97

- Popescu-Judetz, E. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir. Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı* (S. Alemdar, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Popescu-Judetz, E., Sirli, A.(2000). *Sources of 18th-Century Music: Panayiotos Chalatzoglou [i.e. Chalatzoglou] and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises On Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise Of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Seropyan, S. (2003). *Can Gülüm Anahit ve Kazben Ermeni Tanrıları Konuşuyor*. İstanbul: Belge Yayınları
- Seropyan, S. (2017). *Aşiq u Maşuk. Ermenice Kaynaklardan Kürt Ermeni Aşk Masalları*. İstanbul: Aras Yayıncılık
- Seyfeli, C. (2005). *İstanbul Ermeni Patrikliği*, Ankara: Aziz Andaç Yayınları.
- Seyfeli, C. (2007). *Ecmiatzin Kat'ağıkosluğu'nun Ermeni Kilisesi'ndeki Yeri*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Felsefe ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı. Ankara
- Şengüler, M. İ., (2009). *İstanbul Ermenileri ve Müzik Pratikleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. İzmir
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ortaçağ Tarihi Anabilim Dalı. Niğde.
- Tura, Y. (2006). *Nasır Abdülbaki Dede. Tedkik-u Tahkik, İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhoğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yavuz, E. D., Tahtaişleyen, N., Önder, E. (2020). *Fonograf Alanda Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye*. İstanbul: Berceste Yayınevi
- Yıldız, B. (2012). *Cultural Memory, Identity and Music*. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı., İstanbul

Yolyan, I. (1969). *Gomidas*. Erivan: Ermenistan SSC Bilimler Akademisi

Zahrad (2020). *Bambaşka Bir Bahar*. İstanbul: Aras Yayıncılık

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

18.08.2022

Duygu GÜVENER

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Gomidas Vartabed'in Halk Ezgileri Repertuarından 14. Cilt 6. Kitaptaki Ezgilerin Çekirdek Analizi Yöntemiyle Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18.08.2022	144	107883	28.07.2022	11	1883899855

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (18.08.2022)

Duygu GÜVENER

Öğrenci No.: N20137416

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program (işaretleyiniz): Geleneksel Türk Müzikleri

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: The Analysis of Tunes in the Volume 14, Book 6 of the Folk Song Repertoire by Gomidas Vartabed in Terms of Makam Characteristics With the Method of Melodic Nuclei

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.08.2022	144	107883	28.07.2022	11	1883899855

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (18.08.2022)

Duygu GÜVENER

Student No.: N20137416

Department: Traditional Turkish Musics

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

18.08.2022

Duygu GÜVENER

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

