T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

RUM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ MAKAM VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN MERYEM ANA'NIN TAPINAĞA SUNULMA AYİNİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ: AYA YORGİ PATRİKHANE KİLİSESİ ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Ahmet Tolga ÖZDEMİR

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

İkinci Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Doktora Tezi

Ağustos 2023
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

RUM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ MAKAM VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN MERYEM ANA'NIN TAPINAĞA SUNULMA AYİNİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ: AYA YORGİ PATRİKHANE KİLİSESİ ÖRNEĞİ

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
Ahmet Tolga ÖZDEMİR

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

İkinci Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Ağustos 2023
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Ahmet Tolga ÖZDEMİR

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"Rum Ortodoks Kilise Müziği Makam Ve İcra Özelliklerinin Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini Üzerinden Değerlendirilmesi: Aya Yorgi Patrikhane Kilisesi Örneği" adlı Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi 'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ahmet Tolga ÖZDEMİR

Danışmanlar

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

KABUL VE ONAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU danışmanlığında **Ahmet Tolga ÖZDEMİR** tarafından hazırlanan **"Rum Ortodoks Kilise Müziği Makam Ve İcra Özelliklerinin Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini Üzerinden Değerlendirilmesi: Aya Yorgi Patrikhane Kilisesi Örneği"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Müzik Bilimleri** Anabilim Dalı'nda **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

26/07/2023

JÜRİ:

Danışman : Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

II. Danışman : Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Üye : Prof. Dr. Kenan HAS

Üye : Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK

Üye : Doç. Dr. Ozan BAYSAL

Üye : Dr. Öğretim üyesi Levent DEĞİRMENCİOĞLU

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun …. /…./…… tarih ve …….. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /…..…../ ……..…

Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında Rum Ortodoks kilisesi ritüellerinden biri olan Meryem Ana'nın tapınağa sunulma ayini çerçevesinde makam müziğinin kullanımı ve nazariyesi üzerine detaylı bir icra analizi yapılmıştır. Yazım sürecinde gerekli sabrı ve özverisi ile destek olan çok değerli sayın danışmanlarım Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu ve Prof. Dr. Cenk Güray'a teşekkürlerimi sunarım. Yabancısı olduğum kilise müziği ve Bizans üslubu hakkında bilgilerini esirgemeyen Patrikhane muganniler inden Stelyo Berber ve peder Vosporios Mangafas'a da teşekkürler ediyorum. Tezin yazım sürecinde, yapılan notasyonun dijital ortama aktarılması konusunda emeğini esirgemeyen sevgili öğrencim Erol Can Toker ve Ortodoks kültürünü ve anlayışını anlayabilmem konusunda bana vakit ayıran bölümümüz hocalarından Prof. Dr. Ayna İsababayeva 'ya da şükranlarımı sunuyorum.

Yapılan bu çalışmanın, alanda kendisinden sonra yapılacak çalışmalar için nazari ve makam icra üslubu konularında güzel bir potansiyel barındırmasını umuyorum. Tezin bitmesi için emeğini ve sabrını benden esirgemeyen ve adını burada zikredemediğim tüm hocalarım ve dostlarıma da teşekkürü borç biliyorum.

Bu çalışma, hayatımın her döneminde güzel örnek olabilme ve kalabilme vasfını üzerinde taşıyabilmiş, sebebi hayatım Cafer Özdemir'in aziz hatırasına ithaf edilmiştir.

RUM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ MAKAM VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN MERYEM ANA'NIN TAPINAĞA SUNULMA AYİNİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ: AYA YORGİ PATRİKHANE KİLİSESİ ÖRNEĞİ

A. Tolga ÖZDEMİR

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Doktora Tezi, Ağustos, 2023
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
İkinci Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ÖZET

Bu çalışmada Aya Yorgi Rum Patrikhanesinde icra edilen ve bir Ortodoks ritüeli olan Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini ve ayin repertuvarı üzerinden makamsal ve Ortodoks icra incelikleri üzerine detaylı bir inceleme yapılacaktır. İcra edilen ayinlerin uygulanışına yönelik veriler, gözlem, görüşme ve kamera kayıtları ile elde edilmiştir. Ayin repertuvarı içerisinde kullanılan makamsal yapılar Abdülbaki Nasır Dede, Panayiotes Chalatzoglou, Kyrillos Marmarinos ve Panayiotes Kiltzanidis nazari yaklaşımları üzerinden çözümlenmiştir. Ayinlerin icra özelliklerinin ortaya çıkarılması ise icra esnasında kullanılan süslemelerin tespit edilmesi ile gerçekleşmiştir.

Sonuç olarak ise Abdülbaki Nâsır Dedenin ortaya koyduğu kuramın ve aktardığı makam özlerinin, ayin içerisinde kullanılan makamlarla oldukça uyum gösterdiği görülmüştür. Repertuvar Kryillos Marmarinos'un makam anlatıları ve seyir örnekleri üzerinden incelendiğinde ise uyumlu, kısmen uyumlu ve uyumsuz olarak üç farklı sonuca ulaşılmıştır. Söz konusu repertuvar Panayiotes Kiltzanidis'in makam anlatıları ve seyir örnekleri üzerinden incelendiğinde ise; kuramcının aktardığı seyir örnekleri ile büyük oranda uyumsuz olduğu görülmüştür. Repertuvar içerisinde okunan ilahiler, serbest (improvize) icralar, Rum-Ortodoks tavrı içerisinde ele alınmış, glissando, bağıl sesler, kısa/kesik sesler ve çarpma tekniklerinin kendine has özellikler sergilediği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Makam, eko, nimia, ayin, ritüel

EVALUATION OF GREEK ORTODOX CHURCH MUSİC MAQAM AND PERFORMENCE CHARACTERISTICS THROUGH THE PRESENTATİON OF THE VIRGIN MARY TO THE TEMPLE: THE EXAMPLE OF AYA YORGİ PATRİARCHATE CHURCH

Ahmet Tolga ÖZDEMİR

Erciyes University, Fine Arts Institute
Ph.D. Thesis, August 2023
Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU, Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ABSTRACT

In this study, a detailed examination will be made on the intricacies of maqam and Orthodox performance through the Rite of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple, which is an Orthodox ritual performed in the Fener Greek Patriarchate, and the rite repertoire. The data on the implementation of the performed rituals were obtained by observation, interview, and camera recordings. The maqam structures used in the ritual repertoire have been analyzed through the theoretical approaches of Abdülbaki Nasır Dede, Panayiotes Chalatzoglou, Kyrillos Marmarinos, and Panayiotes Kiltzanidis. The revealing of the performance characteristics of the rites was realized by determining the ornaments used during the performance.

As a result, it has been seen that the theory put forward by Abdülbaki Nâsır Dede and the maqam essences he conveyed are quite compatible with the maqams used in the ritual. When the repertoire is examined through Kryillos Marmarinos's maqam narratives and navigating examples, three different results have been reached as harmonious, partially harmonious and discordant. When the aforementioned repertoire is examined through Panayiotes Kiltzanidis's maqam narratives and navigational examples; It has been seen that it is largely inconsistent with the navigational examples conveyed by the theorist. The hymns sung in the repertoire, free (improvised) performances, were handled in a Greek-Orthodox manner, and it was seen that glissando, relative sounds, short/cut sounds and grace note techniques exhibited their own characteristics.

Keywords: Maqam, eco, nimia, ayin, ritual

İÇİNDEKİLER

RUM ORTODOKS KİLİSE MÜZİĞİ MAKAM VE İCRA ÖZELLİKLERİNİN MERYEM ANA'NIN TAPINAĞA SUNULMA AYİNİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ: AYA YORGİ PATRİKHANE KİLİSESİ ÖRNEĞİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
YÖNERGEYE UYGUNLUK ..... **ii**
KABUL VE ONAY ..... **iii**
ÖN SÖZ ..... **iv**
ÖZET ..... **v**
ABSTRACT ..... **vi**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **ix**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **x**
RESİMLER LİSTESİ ..... **xvi**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xvii**

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu 1
1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi 3
1.3. Literatür Değerlendirmesi 4
1.4. Yöntem 7
1.5. Kavramsal Çerçeve 9
1.5.1. Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini 9
1.5.2. Çok Kültürlü Bir Atmosferde Müzik Kuramı 11
1.5.2.1. Abdülbaki Nasır Dede nazariyesinde makam kavrayışı 13
1.5.2.2. Panayiotes Chalatzoglou nazariyatında makam kavrayışı 15
1.5.2.3. Kyrillos Marmarinos nazariyesinde makam kavrayışı 18
1.5.2.4. Panayiotes Kiltzanidis nazariyesinde makam kavrayışı 24
1.6. XVIII. Yüzyıldan Günümüze Makam Müziği Kavrayışının Üzerine Temellendiği Perde Sistemleri 29
1.7. Makam Musikisinde Üslup/Stil Kavrayışı 34
1.8. Ayinde Kullanılan Makamların Tarihsel Süreç İçerisinde İncelenmesi 37

1.8.1 Rast Makamı 37
1.8.2. Segâh Makamı 39
1.8.3. Hicaz Makamı 42
1.8.4. Uşşak Makamı 45
1.8.5. Bayati Makamı 47
1.8.6. Neva Makamı 50
1.8.7. Hüseyni Makamı 52
1.8.8. Kürdi Makamı 54
1.8.9. Maye Makamı 56
1.8.10. Hüzzam Makamı 59
1.8.11. Suzinak Makamı 61

İKİNCİ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

2.1. Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayininde İcra Edilen Ortodoks İlahilerin Makamsal Analizi 64
2.2. İcra Analizi 118
2.2.1. Ortodoks Nağme Kavrayışında İcra Özellikleri ve İncelikleri 118
2.2.2. Makam Müziğinde Farklı Bir Teorik Yaklaşım: Dem Ses Kullanımı 118
2.2.3. Uzun Seslerin Kullanımı 119
2.2.4. Bağlı Ses Dizgelerinin Kullanımı 126
2.2.5. Kısa/Kesik Seslerin Kullanımı 132
2.2.6. Glissando (Kaydırmalı Sesler) Kullanımı 136
2.2.7. Çarpmalar 141
SONUÇ 144
KAYNAKÇA 148
EKLER 152
ÖZGEÇMİŞ 197

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Marmarinos nazari yaklaşımında makam/eko eşleştirmeleri 23
Tablo 2. Kiltzanidis nazariyesinde makam/ihos eşleştirmeleri 26
Tablo 3. Abdülbaki Nâsır Dede kuramında perdeler 31
Tablo 4. Chalatzoglou nazariyesinde aktarılan temel perdeler 32
Tablo 5. Marmarinos nazariyesinde aktarılan perde yelpazesi 33
Tablo 6. Kiltzanidis nazariyesinde aktarılan temel perdeler 34

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Abdülbaki Nâsır Dede nazariyesinde Rast makamının özü ve makamın genişleme bölgeleri 15
Şekil 2. Mode Plagal III, Marmarinos kuramında Eviç makamı seyri 24
Şekil 3. Kiltzanidis nazariyesinde Dügâh makam seyri 29
Şekil 4. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Rast makamının özü 37
Şekil 5. Marmarinos nazariyatında Rast seyir 38
Şekil 6. Kiltzanidis nazariyatında Rast seyir 39
Şekil 7. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Segâh makamının özü 40
Şekil 8. Marmarinos nazariyatında Segâh seyir 41
Şekil 9. Kiltzanidis nazariyatında Segâh seyir 41
Şekil 10. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Hicaz makamının özü 42
Şekil 11. Marmarinos nazariyatında Hicaz seyir 43
Şekil 12. Kiltzanidis nazariyatında Hicaz seyir 44
Şekil 13. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Uşşak makamının özü 46
Şekil 14. Marmarinos nazariyatında Uşşak seyir 46
Şekil 15. Kiltzanidis nazariyatında Uşşak seyir 47
Şekil 16. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Neva ve Uşşak makamlarının özleri 48
Şekil 17. Marmarinos nazariyatında Bayati seyir 49
Şekil 18. Kiltzanidis nazariyatında Bayati seyir 49
Şekil 19. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Neva makamının özü 50
Şekil 20. Marmarinos nazariyatında Neva seyir 51
Şekil 21. Kiltzanidis nazariyatında Neva seyir 51
Şekil 22. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Hüseyni makamının özü 52
Şekil 23. Marmarinos nazariyatında Hüseyni seyir 53
Şekil 24. Kiltzanidis nazariyatında Hüseyni seyir 53
Şekil 25. Marmarinos nazariyatında Kürdi seyir 55
Şekil 26. Kiltzanidis nazariyatında Kürdi seyir 56
Şekil 27. Marmarinos nazariyatında Maye seyir 57
Şekil 28. Kiltzanidis nazariyatında Maye seyir 58
Şekil 29. Kiltzanidis nazariyatında Segâh Maye seyir 59

Şekil 30. Marmarinos nazariyatında Hüzzam seyir 60
Şekil 31. Kiltzanidis nazariyatında Hüzzam seyir 61
Şekil 32. Kiltzanidis nazariyatında Suzinak seyir 62
Şekil 33. Rast makamında okunan ilahinin ilk 2 müzikal cümlesi 65
Şekil 34. Rast ilahi devam cümleleri ve neva perdesi üzerinde yapılan yarım karar. 66
Şekil 35. Rast ilahi devam cümleleri ve çargâh perdesinde Çargâhlı asma kalış 67
Şekil 36. Rast ilahi final cümleleri ve rast perdesinde Rast'lı tam karar 67
Şekil 37. İki mahfil tarafından karşılıklı okumalarla başlatılan Segâh ilahi 69
Şekil 38. Segâh ilahi iki meyan cümlesi ve segâh perdesinde Segâhlı tam karar 70
Şekil 39. Segâh ilahi final cümleleri 70
Şekil 40. Görevli rahibin tek perde (segâh perdesi) üzerinde sık tekrarlar üzerinden yaptığı dua 71
Şekil 41. Görevli rahibin okuduğu duaya sağ mahfilden verilen cevap cümlesi ve devamında tek perde (segâh) üzerinden devam ettirilen dua okuması 72
Şekil 42. Segâh ilahi ve karşı mahfilin segâh perdesi üzerinden yaptığı eşlik 73
Şekil 43. Görevli rahibin segâh-çargâh perdeleri üzerinden düz bir okuma ile seslendirdiği dua 74
Şekil 44. Segâh ses organizasyonu ve sıra sesler üzerinden segâh perdesinde yapılan tam karar 74
Şekil 45. Sağ mahfil tarafından bitirilen dua ve icranın neva perdesine taşınması 75
Şekil 46. 2. Mahfilin seslendirdiği Hüzzam makamında ezgi cümlesi 75
Şekil 47. Hüzzam makamında verilen cevap cümlesi 76
Şekil 48. 1. Mahfilin okuduğu Hüzzam makamında cevap cümlesi 77
Şekil 49. Rum Ortodoks Kilisesi Glissandosu (ROKG) 77
Şekil 50. Hicaz makamında yapılan perde geçişleri ve farklı glissandolar 78
Şekil 51. Hicaz makamında yapılan uzun okumalar ve perde geçişleri 78
Şekil 52. Hicaz makamında perde hareketleri ve bu makamda yapılan tam karar 79
Şekil 53. Bayati/Hüseyni/Neva/Uşşak ses organizasyonları 82
Şekil 54. Uşşak ve Kürdi müzikal iklimlerinin kaynaşık olarak kullanıldığı Uşşak ilahi 85
Şekil 55. Bayati ilahi ilk iki motif 86
Şekil 56. Bayati ilahi 88

Şekil 57. Segâh Maye makamında icra edilen ilk iki motif 88
Şekil 58. Segâh Maye ilahinin devamı ve çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan triller 89
Şekil 59. Komşu perdeler üzerinden yapılan Segâh Maye makamında ezgi hareketleri ve çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan triller 89
Şekil 60. Komşu sesler üzerinde Segâh Maye makamında yapılan perde geçişleri ve segâh perdesi üzerinde (yedenli) tam karar 90
Şekil 61. Neva ilahi 92
Şekil 62. Segâh ilahi 93
Şekil 63. Baş muganninin improvize bir icra ile yaptığı Hüzzam-Segâh makamları arasında yaptığı geçki 94
Şekil 64. Görevli rahibin makamlı okuduğu dua ve icra ettiği Eviç ve Nişabur çeşnileri 95
Şekil 65. Çargâh-neva ve acem perde geçişleri 96
Şekil 66. Neva üzerinde Uşşak ilahi 98
Şekil 67. Glissandolu perde geçişleri üzerinden Hüzzam makamına yapılan geçki. 99
Şekil 68. Baş muganninin icrası ile Hüzzam makamında yarım karar 100
Şekil 69. Hüzzam ilahi 101
Şekil 70. Suzinak geçki 102
Şekil 71. Hüzzam ilahi ilk cümle 102
Şekil 72. Hüzzam ilahi 2. cümle 103
Şekil 73. Hüzzam ilahi final cümleleri 103
Şekil 74. Hüzzam müzikal cümle 104
Şekil 75. Hüzzam ilahi çargâh perdesinde vurgulu tekrarlar 104
Şekil 76. Hüzzam ilahi neva perdesinde yarım karar 104
Şekil 77. Hüzzam ilahi neva perdesinde yarım karar 105
Şekil 78. Hüzzam ilahi neva perdesi üzerinde yarım karar 106
Şekil 79. Hüzzam ilahi 108
Şekil 80. Hüzzam ilahi 110
Şekil 81. 1. Rahip, 2. Rahip ve 1. Mahfil arasında icra edilen müzikal soru cevap cümleleri 1 112
Şekil 82. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 2 112

Şekil 83. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 3 112
Şekil 84. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen bir diğer müzikal cevap cümlesi 4 113
Şekil 85. Görevli rahibin yinelediği duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 5 113
Şekil 86. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 6 114
Şekil 87. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 7 114
Şekil 88. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 8 114
Şekil 89. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 9 114
Şekil 90. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 10 115
Şekil 91. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 11 115
Şekil 92. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 12 115
Şekil 93. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 13 115
Şekil 94. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 14 116
Şekil 95. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 15 116
Şekil 96. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 16 117
Şekil 97. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 17 117
Şekil 98. Rast ilahide dem ses kullanımı 118
Şekil 99. Segâh makamında uzun ses kullanımı..... 119
Şekil 100. Glissandolu geçişlerde uzun seslerin kullanımı 120

Şekil 101. Dua sonlarında uzun seslerin kullanımı 121
Şekil 102. Makamsal okunan dua içerisinde uzun seslerin kullanımı 121
Şekil 103. Düz bir okumayla yapılan dualarda uzun seslerin kullanımı 122
Şekil 104. Tam ve yarım karar perdeleri üzerinde uzun seslerin kullanımı 122
Şekil 105. Rast makamında uzun seslerin kullanımı 123
Şekil 106. Segâh makamında uzun seslerin kullanımı 124
Şekil 107. Hüzzam makamında uzun seslerin kullanımı 124
Şekil 108. Hicaz makamında uzun seslerin kullanımı 125
Şekil 109. Bayati- Uşşak makamlarında uzun seslerin kullanımı 126
Şekil 110. Suzinak makamında uzun seslerin kullanımı 126
Şekil 111. Geniş zaman periyodları içerisinde bağlı seslerin kullanımı 127
Şekil 112. Geniş zaman periyodları içerisinde bağlı seslerin kullanımı 128
Şekil 113. Hüzzam makamı güçlü perde orijininde bağlı notlar 128
Şekil 114. Hüzzam ilahi çargâh-neva ve eviç-muhayyer perdesi arasında bağlı notlar 129
Şekil 115. Hüzzam makamı neva-eviç perdeleri arasında bağlı notlar 129
Şekil 116. Uşşak makamında güçlü perde orijininde bağlı notlar 129
Şekil 117. Segâh ilahi dar zaman periyodunda bağlı notlar 130
Şekil 118. Segâh ilahi dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar 130
Şekil 119. Segâh-Hüzzam geçki sonrası dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar 131
Şekil 120. Hüzzam ilahi güçlü perde orijininde dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar 131
Şekil 121. Hicaz serbest icra içerisinde dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar.. 131
Şekil 122. Uşşak ilahi finali dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar 132
Şekil 123. Bayati ilahi dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar 132
Şekil 124. Rast ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra 133
Şekil 125. Rast ilahi rast-dügâh-segâh perdeleri üzerinde kesik icra 133
Şekil 126. Rast ilahi rast perdesi üzerinde kesik icra 133
Şekil 127. Rast ilahi dügâh perdesi üzerinde kesik icra 133
Şekil 128. Segâh ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra 134
Şekil 129. Segâh ilahi neva perdesi üzerinde kesik icralar 134
Şekil 130. Segâh ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra ve sus payı 134
Şekil 131. Hüzzam ilahi çargâh perdesi üzerinde kesik icralar 134

Şekil 132. Bayati ilahi dügâh perdesi üzerinde kesik icra 134
Şekil 133. Uşşak ilahi dik hisar perdesi üzerinde kesik icralar 135
Şekil 134. Hüseyni ezgi organizasyonu çargâh perdesi üzerinde kesik icra 135
Şekil 135. Hüseyni ezgi organizasyonu çargâh perdesi üzerinde kesik icra 135
Şekil 136. Dua sonrası müzikal cevap cümleleri içerisinde icra edilen kesik icralar 136
Şekil 137. Uşşak ve Hüzzam ilahiler içerisinde kaydırmalı ses örnekleri 138
Şekil 138. Segâh, Rast, Hüzzam ilahilerde uzak glissandolu ses örnekleri 138
Şekil 139. Uşşak ve Hüzzam ilahiler ve Hicaz makamında Solo/serbest okuyuşlar içerisinde komşu ve uzak perdelere yapılan glissandolu ve ROKG lu perde geçişleri 139
Şekil 140. Makamsal dua içerisinde kullanılan glissandolar 140
Şekil 141. Görevli rahiplerin düz okuma üzerinden yaptığı dualarda 2 ya da 3 perde arasında glissandolar 140
Şekil 142. Mahfilden verilen cevap cümleleri içerisindeki glissandolu perde geçişle 140
Şekil 143. İki perde arasında yapılan çarpmalar 142
Şekil 144. Rast ve Hüzzam ilahi örneklerinde dilli çarpma kullanımı 142
Şekil 145. Rast ilahi içerisinde yapılan hareketli çarpmalar 143

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Fener Rum Patrikhanesi içerisinde kullanılan ritüel alanı ve mahfiller..... 64
Resim 2. Ritüel alanı ve Patrikhanenin tüm ışıklarının birden açılması 96
Resim 3. Patrik ve görevli papazların ritüel alanına girişi ve sıralanma biçimleri 107
Resim 4. Görsel devinimin duysal devinimin önüne geçtiği kısımlardan bir enstantane 109
Resim 5. Görsel devinimin duysal devinimin önüne geçtiği bir diğer enstantane..... 111

KISALTMALAR LİSTESİ

Gliss : Glissando

MATSA : Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini

ROKG : Rum Ortodoks Kilisesi Glisandosu

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu

Kadim zamanlardan günümüze, ilkel topluluklardan gelişmiş medeniyetlere kadar, insanlığın duygusal yoğunluğunun önemli odak noktaları, inanç ve din ekseninde gelişen ritüellerdir (Platvoet, 2006, s. 162). İbadet ya da tapınmaya dayalı bu ritüellerde, duygusal yoğunluk ile ifade edilen müzik arasındaki etkileşimin, katılımcıların coşku ve vecd duyguları üzerinde tetikleyici bir rol oynaması, müziği bu tür etkinliklerin vazgeçilmez bir unsuru haline getirmektedir (Batuk, 2013).

Doğu coğrafyası üzerinde geniş bir alanda hâkim olan ve kökleri Antik Yunan'a dayanan müzik anlayışının temelleri, Pythagoras ve Platon gibi filozofların fikirleri üzerine inşa edilmiştir (Marisi, 2020). Tanrıya ulaşma ve doğa ile iletişim kurma yollarını müzikte arayan, belli mistik yaklaşımların da şekillendirdiği bu müzikal miras, D. Areopagite (MS VI. yy) gibi düşünürler vasıtasıyla Bizans kültürüne aktarılmıştır. Bizans kültürü içerisinde sanat anlayışını şekillendiren felsefi alt yapı ile diatonik temelli bir ses dizisinin hemen her döneme hâkim olması (Güray, 2012) Antik Yunan mirasının Bizans kültürüne oldukça verimli bir biçimde aktarıldığı izlenimini vermektedir. Söz konusu felsefi ve müzikal anlayış, X. yy Ortaçağ İslam döneminde Harezmî tarafından, Antik Yunan geleneğinin matematiksel bir yaklaşımı da temel alan kavramsal bir çerçeve içerisinde ele alınmakta ve El Kındî, Farabi, İbn-i Sina gibi İslam filozoflarının çalışmaları ile de zirveye taşınmaktadır (Güray, 2012).

Ortaçağ İslam dünyasının müzikal anlayışının ve kaynaklarının kökeninin Antik Yunan kaynaklarına ve hatta daha geriye de uzanması ve bu kaynakların Bizans müziğinin de Ortaçağ İslam dünyası dönemi kaynaklarının da temeli olması, bugün yaşayan gelenekte

de izlerinin rahatlıkla görülebildiği bir yapıyı ortaya koymaktadır (Arslan, 2016). Literatürde, Ortodoks kilise müziği makamları ile Türk makam müziği makamları arasındaki benzer duyumları vurgulayan çalışmaları bu nedenle sıklıkla görmek mümkündür (Feyzi, 2016). Dayandığı teorik temeller ile de ortak yapıyı gösterebilen bu çalışmalarda makam kavramı temel malzemedir. Bugün yapılan müzikoloji çalışmalarının da bu kavramın tanımlanmasına dair tartışmalarla dolu olduğu düşünüldüğünde, makam geleneğine bağlı tüm müzikler ve dolayısıyla kültürler, bu soruya cevap verecek değerli malzemeleri bünyelerinde taşımaktadırlar (Dönmez, Yarar, 2014). Makam geleneği, kültürleri birbirine bağlayan ve bu kültüre sahip toplumların birlik ve bütünlük içinde yaşayışlarını gözler önüne çıkaran bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. İki farklı dini gelenek ve inanışın ibadet etme biçimlerine eşlik eden bir malzeme olabilen bu kavram, terminolojik bakımdan farklılık gösterse bile nitelikleri bakımından aynı yere işaret eden özellikler göstermektedir (Feyzi, 2016). Örneğin, Ortodoks anlayışında ortaya koyulan sanatsal çıktılar, Bizans müziği ses sistemi içerisinde ses öbekleri ve perde dizgelerini ifade eden ve "eko" kavramıyla ifade edilen melodi formülleriyle tasarlanmaktadır. Bu melodi formüllerinin İslam coğrafyasındaki karşılığı ise "makam" kavramıdır (Güray 2012).

İki farklı dini anlayış içerisinde özümsenerek müzikal mirasın şekillenmesinde öncül rol oynayan Antik Yunan kültürünün, Bizans medeniyeti üzerinden Hristiyan Ortodoks sanat anlayışına ve Anadolu medeniyeti üzerinden İslam sanatının da şekillenmesine benzer oranda etki ettiği görülmektedir (Dönmez 2022).

Bu çalışmada, Fener Rum patrikhanesi içerisinde icra edilen Meryem Ana'nın tapınağa sunulma ayin repertuvarı içerisinde seslendirilen ilahi örnekleri üzerinden, kullanılan makamsal yapılar ve Ortodoks icrasına has icra incelikleri üzerine bir inceleme yapılacaktır. Ortaya çıkan bulgular yine ayin akışı üzerinden Ortodoks üslup inceliklerine dair detaylı bir değerlendirmeye tabii tutulacaktır.

Bu araştırmanın temel problem cümlesini "Rum Ortodoks kilise müziği örneklerini temsilen Meryem Ana'nın tapınağa sunulma ayini, makam kullanımı ve icra incelikleri bakımından hangi özelliklere sahiptir?" sorusu oluşturmaktadır. Bu ilişkilere cevap aranırken analizi yapılan ayin çerçevesinde icra edilen repertuvar muhteviyatı üzerinden kuramsal ortaklıklar hangi noktalardadır? Bu kuramsal alt yapı Ortodoks icrası içerisinde icra incelikleri bakımından nasıl şekillendirilmiş ve ne şekilde icra sahasına

koyulmuştur? Soruları da çalışmanın -temel sorusuna- cevap ararken peşinden gidilecek alt sorular olacaktır.

1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Tez, Rum Ortodoks kilise müziğinin makam ve üslup özelliklerini Meryem Ana'nın tapınağa sunulma ayini üzerinden kuramsal ve müzikal analizler yoluyla anlamayı amaç edinmiştir. Özellikle ortak coğrafyayı paylaşmış medeniyetlerde kültürler arası ilişkileri müzik üzerinden takip etmek, son dönem müzikoloji çalışmalarının önemli konuları arasında yer bulmaktadır.

Toplumların özünde taşıdığı ve temsil ettikleri alanda varoluş sahasına koydukları kültürü tanıma konusunda sanatla bağlantı kurmak, çok değerli olan inanç dünyasına dair kültürel çıktıları sanat üzerinden çözümlemek, o toplumu ya da kültürü tanımak adına göz ardı edilemeyecek bir potansiyeli içinde barındırmaktadır. Ortodoks din musikisindeki geleneğin Fener Rum Patrikhanesi merkezinde ve özelinde İstanbul'u merkez alan yapısı düşünüldüğünde, Bizans müziğine dair yapılacak çözümlemelerin önemi, makam müziğinin daha geniş bir kültür sahasında anlaşılabilmesi konusunda da farklı bir görüş zenginliğinin kapısını aralayacaktır. Günümüzde Ortodoks inanç ritüellerini yaşatan ve muganniler in sanat merkezi konumundaki Patrikhane, Fener Rum Patrik'inden başlayarak seçkin din adamları ve muganniler in (sanatçıların) üzerinden söz konusu sanatsal takibin yapılacağı en önemli inanç merkezlerinden biri konumundadır. Bizans'ın İstanbul orijininde Ortodoks kültürüne bıraktığı sanatsal mirasın şifrelerini çözmek ve makam müziğinin de dâhil olduğu ritüeller üzerinden ortaya koymak literatürde oldukça az yer bulmuş bir alana da önemli katkılar sağlayacak niteliktedir.

Ayrıca Türk ve Bizans musikilerinin kuramsal anlamdaki benzerliklerinin takibi de çalışmanın kapsamı içerisinde olduğundan Bizans müziği kuramsal kaynakları ile Türk makam müziği kuramsal kaynakları da karşılıklı bir değerlendirmeye girecektir. Bizans müziğine yönelik çalışmaların Türk müzikolojisinde son derece sınırlı çalışılmış olması ve bu çalışmanın kapsamı içinde kuramsal anlamdaki ortaklıkların da dâhil edilmesi çalışmanın diğer önemli ayaklarından biri olacaktır.

1.3. Literatür Değerlendirmesi

Aksu (1988) tarafından yapılmış Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk isimli çalışmasında söz konusu kuramcının eseri günümüz Türkçesine çevrilmiş, muhteva ettiği makam özleri günümüz notasyonu ile ele alınmıştır. Pappas'ın (1997) yaptığı 'Kiltzanidis'in Kitabı' isimli yüksek lisans çalışmasında Rum kuramcı Kiltzanidis ve ortaya koymuş olduğu nazariye anlatılmış, bunlara ek olarak kuramcının verdiği makam tarifleri, ihos-makam ilişkileri ve anlatılan makamlara dair seyir örnekleri verilmiştir. Judetz ve Sırlı'nın (2000) kaleme aldığı "Sources of 18th Century Music Panayiotes Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music (Judetz ve Sırlı isimli çalışmada ise XVIII. yy gayrimüslim kuramcılardan olan P. Chalatzoglou ve K. Marmarinos nazari yaklaşımları kuramcıların kendi eserlerinin tercümesi üzerinden ele alınmış ve Marmarinos'un verdiği makam seyirleri günümüz notasyonu ile verilmiştir. Söz konusu bu 3 eserde kuramcıların kaleme aldığı eserler Aksu ve Pappas tarafından günümüz Türkçesine, Judetz ve Sırlı tarafından İngilizceye çevrilerek verilmiş ve kuramcıların dilinden birebir yapılmış çevirilerdir.

Gezek (2006) tarafından yapılan "Bizans Dini Müziğinde İstanbul Tavrı: Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik Ve Modal Yönden Analizi" isimli çalışmada Fener Rum Patrikhanesinde icra edilen dini müziğin İstanbul tavrı (şarkı okuma müzikal aksanı) olarak nasıl şekillendiği incelenmiştir. Buna ilave olarak Patrikhanede okunan ilahiler günümüz notasyonu ile kayıt altına alınmış ve melodik, ritmik ve modal yönden analiz edilmiştir. Yapılan çalışma müzikolojik bir çalışma olmasının yanında ayrıca müzikal analiz çalışmasıdır. Güray ve Aydın (2007) tarafından yapılan "Byzantine Music as an Expression of Eastern Liturgy. In American Society of Byzantine Music and Hymnology" ve "Cross-Cultural Influences in Makam Theory: The Case of Greek-Orthodox Theorists in the Ottoman Empire" isimli çalışmada gayrimüslim kuramcıların ve ortaya koymuş oldukları teorinin kapsamlı bir analizi yapılmıştır. Yine Güray (2012) tarafından yapılan "Anadolu`daki İnanç Ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi" isimli çalışmada "zikr" anlayışı çerçevesinde "sema" ve "semah" kavrayışları arasındaki ilişkileri ontolojik ve derinlemesine incelenmiştir. Çalışmada ayrıca müzik-doğa-insan arasındaki bağlantılar irdelenmekte ve müzik zikir arasındaki ilişkiler de ayrıca ele alınmıştır. Çağıl (2013) tarafından yazılan "Kutsal Metinler Ve Müzik" adlı çalışmada ise müziğin teorik, ontolojik ve felsefi yönlerine değinilmiş ve dini musikinin kutsal metinlerde nasıl bir icra alanı bulduğuna dair

karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır. Söz konusu çalışmalar müzikolojik ve müziğin felsefi ve inanç ekseninde ele alan kültürel çalışmalardır.

Dönmez ve Yarar (2014) tarafından yapılan "İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaatinin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma" adlı çalışmada İstanbul'da yaşayan Ermeni müzik geleneklerinin kültürel bakımdan analiz edilmiştir. Ayrıca Ortodoks Ermeni din müziği içerisinde makamsal olarak okunan Ermeni incili ve ilahilerinin okunmasında kullanılan müzikal aksan ve kıraat (sözel aksan) biçimleri ele alınmıştır. Özkomanova (2014) tarafından yapılmış "Ermeni Kilisesi müziğinin Türk müziği nazari sistemine göre makamsallığı (Avak Şapat [Büyük Hafta]`nın incelemesi Pazar-Perşembe-Cuma-Cumartesi-Paskalya ayin ilahileri)" isimli çalışmada Ermeni kilise müziğinin Türk müziğine göre makamsal yapıları incelenmiş ve Ermeni kilise müziğinin eskiden yeniye Klikya dönemi Khaz sistemi, Hamparsum notası, Ermeni kilise nazariyatı Avak Şapat (büyük hafta) ilahi repertuvarı içerisinde 4 bölüm içerisinde ele alınmıştır. Ayrıca Ermeni ulusal ve dini kilise müziğinin çevre kültürlerden nasıl etkilendiği ve müzikal yapısının nasıl olduğunun tespiti yapılmıştır. Karaburun Doğan (2015) tarafından yapılan "Kültürel Kimlik Çerçevesinde Antakya Arap Ortodokslarının Dinsel Müzik Uygulamaları" isimli çalışmada Hatay'da yaşayan Arap Ortodoksların dinsel müzik uygulamaları kültürel bağlamda incelenmiştir. Hatay bölgesinde yaşayan Ortodoks halkının icra ettiği dini müziğin bölgenin müzik kültürü üzerine olan etkisi irdelenmiş ve dini müzik ile kültürel kimlik ilişkileri ele alınmıştır. Söz konusu çalışmalar alan araştırması üzerinden ortaya konmuş kültürel çalışmalardır. Feyzi (2016) tarafından yapılan "XIX. Yüzyıl Bizans Müziği Kuramsal Yapı İfadesinde Geleneksel Türk Müziği Etkileri" isimli çalışmada Osmanlı kültürü ile gayrimüslim toplumlar arasındaki kültürel ilişkiler ve etkileşimler konusu incelenmiştir. Çalışma Rum-Ortodoks ve Osmanlı-Türk müzik anlayışları arasında kurulan bağları nazari açıdan ele alan kuramsal bir çalışmadır. Yine Feyzi (2017) tarafından yapılmış Tanzimat Döneminde Geleneksel Türk Müziği - Bizans Müziği "Kuramsal Benzerlikler Üzerine Bir İnceleme" isimli çalışmada ise Tanzimat döneminin Osmanlı ve gayrimüslim topluluklar üzerinde bıraktığı etkiler sonucunda söz konusu toplulukların arasında daha da sıkılaşan kültürel bağlar ele alınmıştır. Osmanlı–Türk ve Rum-Ortodoks müzikleri arasındaki ilişkinin ne derece birbirine yaklaştığı incelenmiştir. Çalışma ağırlıklı olarak kuramsal bir çalışmadır.

Terzioğlu (2019) tarafından yapılan "Ortodoks Dini Kültürüne Ait Yazılı Müzik Örneklerindeki Anlatım Formlarının Analizi" isimli çalışmada Ortodoks kilisesinde yapılan makamsal okumalarının ritmik, yatay ve çok sesli okuma biçimleri ele alınmıştır. Ayrıca Bizans, Rus, Yunan, Bulgar, Gürcü, Ermeni ve Makedon kiliselerinin dini müzikleri "Ortodoks Kilise Müziği" başlığı altında ele alınarak her ekolün geliştirdiği stilistik özellikleri de incelenmiştir. Söz konusu eser müzikolojik bir çalışma olmasının yanında ayrıca müzikal analiz çalışmasıdır. Mustan Dönmez ve Şen (2020) tarafından yapılan "Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği"nde Kullanılan Makamların Anlamları Üzerine Kültürel Bir Analiz' isimli çalışmada; Ortodoksluk çatısı altında bir inanç iklimine sahip Süryanilerin benimsediği kilise müziğinde kullanılan makamların anlamları tanımlanmıştır. Buna ilave olarak Süryani kilise müziğinde kullanılan ve Türk makam müziği içerisinde de kullanılan 8 makamın karşılığı analiz edilmiştir. Çalışmada kilise müziğinde kullanılan makamların anlamlarından yola çıkılarak müzik üzerinden bir kültür analizi yapılmıştır. Alan araştırması üzerinden yürütülen bu çalışmada kilise müziği örneklerinden hareketle makamsal analizlerin yapıldığı bir çalışmadır. Hetto (2022) tarafından yapılmış "Bizans Kilise Müziği Üzerine Bir Değerlendirme" isimli çalışmada geniş bir coğrafya da benimsenmiş ve askeri ve eğlence müziği yanında ağırlıklı olarak Bizans din müziği değerlendirilmiştir. Çalışma farklı yönleriyle araştırmalara konu olan Bizans dönemi kilise müziğini ayrıca sanat tarihi ve müzikoloji disiplinleri çerçevesinde ele alan kültürel ağırlıklı bir çalışmadır. Şeftali (2022) tarafından kaleme alınan "Abdülbaki Nâsır Dede'nin Tedkik ü Tahkik Adlı Eserindeki Makam Ve Terkiplerin Ahenk İlişkilerinin Belirlenmesi" isimli çalışmada ise kuramcının makam ve terkip tanımları üzerinden görsel bir ağ oluşturulmuş, perde-çeşni-makam-terkip anlayışları üzerinden makamlar arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Çalışma müzikolojik bir çalışma olmasının yanında kuramsal bir çalışmadır. Doğrusöz Dişiaçık ve Uslu (2009) tarafından kaleme alınan "Abdülbaki Nasîr Dede'nin Müzik Yazısı Tahririye" isimli çalışmada ise kuramcının bıraktığı nazari miras üzerinden ebced notasyonu detaylı olarak incelenmiş, söz konusu notasyonla verilen Suzidilara ayini şerifi, çeviri yazımı ve sadeleştirilmiş hali ile literatüre kazandırılmıştır. Çalışma Abdülbaki Nasîr Dede'nin nüans ve sembol anlamda geliştirdiği ebced notasyonu üzerine inşa edilmiş müzikolojik ve kuramsal bir çalışmadır.

Fener-Rum Patrikhanesinde icra edilen “Meryem Ana’nın Tapınağa Sunulma Ayini üzerinden yürütülen bu çalışmada ise ayinin felsefi ve inanç alt yapısı anlaşılmaya çalışılmış, ayin repertuvarı içerisinde kullanılan makamsal yapıların tespiti yapılmıştır. Ayrıca Türk ve Rum kuramcıların nazari yaklaşımları incelenmiştir. Yapılan incelemelerin analizleri ayrıca yapılarak icra üzerinde improvize icralar dâhil olmak üzere detaylı bir notasyon da ilave edilmiştir. Notasyonu yapılan icra, icra incelikleri bakımından da detaylı biçimde analiz edilmiştir. Bu bağlamda MATSA üzerine yapılan bu çalışma; söz konusu Rum Ortodoks patrikhanesi şahsında, icra edilen ayin repertuvarı üzerine icra incelikleri bakımından daha önce çalışma yapılmamış olması ve repertuvarın günümüz notasyonuna çevrilmemiş olması bakımlarından özgün ve alana katkı sağlayabilme potansiyeli taşıyabilecek bir çalışmadır.

1.4. Yöntem

Çalışma nitel araştırma yöntem ve teknikleri ile yürütülmüştür. Literatürde elde edilen bulgular doğrultusunda oluşan bilgi birikiminin ardından çalışmanın gözlem süreci başlamış, öncelikli olarak İstanbul’da bulunan Fener Rum Patrikhanesi orijininde Rum Ortodoks kiliseleri belirlenerek ayin gerçekleştirilen kiliselerin ayin takvimleri tespit edilmiş ve katılımı dışarıya kapalı ise giriş için gerekli izinler yine Patrikhaneden alınmıştır. Aya Yorgi Rum Ortodoks Patrikhanesi ve Patrikhaneye bağlı diğer kiliselerde icra edilen önemli ayinler Ortodoks ritüel takviminin başlangıcı olan 1 Eylül 2018 den başlayarak Ağustos 2018 e kadar düzenli olarak kayıt altına alınmıştır. Çalışmanın asıl konusu olan MATSA 21 Kasım 2018 tarihinde yaklaşık 4 saat süre ile kayıt altına alınmıştır. Yukarıda belirtilen tarihlerde Aya Yorgi Rum Patrikhane üyelerinden muganni (Lambadarios) Stelyo Berber ve peder Vosporios Mangafas ile görüşmeler yapılmıştır. Ayinler izlenirken hem kamera ile yüksek çözünürlüklü görüntü ve HD ses teknolojisi üzerinden kayıt altına alınmış hem de alan notları ile ayine dair her tür gözlem notu ayrıca ilave edilmiştir. Bunlara ilave olarak Patrikhane içerisinde belli zaman periyodları içerisinde Patrikhane Protopsaltisi Panagiotis Necrotis’in muganni aday öğrencileri ile meşk usulünde yaptığı dersler de kısmen takip edilmiş, patrikhanede verilen musiki eğitimi konusunda gözlem yapma imkânı da bulunmuştur.

Gözlem ve görüşmelerin analizinde betimsel analiz ve içerik analizi birlikte kullanılmıştır. Makamsal ve müzikal çözümlemelerin yapılmasında içerik analizi kullanılmış, görüşme kişilerinin verileri ise betimsel analizle gerçekleştirilmiştir.

Kavramsal çerçeve ve tarihsel arka planın oluşturulması doküman analizi ile gerçekleştirilmiştir.

Analiz metodolojisi

Ayin repertuvarında okunan ilahiler Bizans neumatik notasyonuyla yazıldığı için ayrıca transkripsiyon çalışması yapılmış, repertuvar baştan sona olabildiğince detaylı olarak notaya alınmıştır. Ayinin notasyonu Ortodoks icra özellikleri hakkında da fikir verebilmesi için bağlı ses dizgeleri, çarpmalar, glissandolar (kaydırmalı sesler), kesik vurgulu perdeler gibi incelikler de gözetilerek yapılmıştır. Bağlı ses dizgeleri perdelerin kullanıldığı zaman periyodlarına göre 2 başlık altında incelenmiştir. Kısa ve kesik icra edilen vurgulu perdeler ayin repertuvarı içerisinde bariz ve vurgulu biçimde seslendirilmiş pasajlar seçilerek makamsal sıralama ile verilmiştir. Kaydırmalı sesler perdeler arasında geçiş hızlarına göre 3 başlık altında incelenmiştir. Çarpmalar ise çarpmaların içerisinde kullanılan perde sayısına göre yine 3 başlık altında incelenmiştir.

Ayin repertuvarını hem nazari hem de icra özellikleri bakımından anlayıp analiz edebilmek için makamsal bir alt yapıya ihtiyaç vardır. İcra edilen ilahiler ve serbest okumalar Arel-Ezgi-Uzdilek nazari altyapısı/anlayışı çerçevesinde anlaşılmış, inceleme ve analiz yapılırken yine bu nazariyenin anlatısı/terminolojisi benimsenmiştir. Söz konusu nazari yaklaşımın yaygın olarak bilinmesi, anlaşılması ve ortak bir lisanı temsil etmesi bu kuramsal yaklaşımın benimsenmesindeki temel nedendir.

Müzikal metinleri ve kullanılan ses örgülerini ifade etmek için makam ve perde isimlerinin karışmaması adına makam isimleri büyük harfle (Rast, Segâh vb) perde isimleri küçük harfle (rast, segâh vb) başlayarak verilmiştir.

Müzikal cümlelerin ifadesi A-B-C-D gibi büyük harflerle daha küçük müzikal yapıları ifade eden motifler ise a-b-c-d gibi küçük harfler üzerinden verilmiştir.

Ayrıca giriş-nakarat-meyan-nakarat belirteci olarak ta A-B-C-B gibi büyük harflerden yararlanılmıştır.

1.5. Kavramsal Çerçeve

1.5.1. Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulma Ayini

Ortodoks (yaygın) ritüel takvimi içerisinde 21 Kasım'da kutlanan 'Meryem ana 'nın tapınağa sunulma' ayini ayrıca 'kutsal tanrı doğuranın mabette sunulma' olarak da bilinmektedir. Ortodoks kiliselerinin benimsediği ve 1 Eylülden[1] başlayarak 'aylar takvimi' içerisinde takibi yapılan ritüel tarihleri, Jülyen ve Gregoryen takvimine göre değişkenlik göstermektedir. Bu sebeple söz konusu ayin, bağlı olduğu kilisenin kullandığı takvime göre farklı ülkelerde farklı günlerde kutlanmaktadır[2]. İstanbul Fener Rum Patrikhanesinin 1924 tarihinde gregoryen takvimi kullanmaya başlaması[3] ile söz konusu ayin bu tarihten itibaren 21 Kasımda kutlanmaktadır (Ortodokslartopluluğu.org).

Ortodoks inancında ilk günahtan arındırılmış[4], lekesiz, günahsız ve kutsal bakireliği temsil eden Meryem ana kültü, *'kolektif sosyal tasavvurun umut, model alma, korunma, arzu ve sevgi duygularının bir ifadesi olarak teolojik ve görkemli bir eda ile'* (Kazancı 2013) safiyete olan özlemin temsili olarak oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Ayrıca Hz. Meryem'in "madonna" rolü ile ve Hıristiyanlığın "oğlu" olan Hz. İsa'ya annelik yapan teolojik bir figür / "theotôkos" (Tanrı taşıyan) olarak kendisinin koruyucusu, kollayıcısı ve destekçisi, ilahî ve dualarında hacet melcei[5] olarak (Yavuz, 2013; Demir, 2019) bilinmesi, kendisine atfedilen kutsiyeti farklı bir anlam boyutuna taşımaktadır. Bu bağlamda sözü edilen bu anlam boyutu, Hz. Meryem'e atfedilen ve onun 'tanrı taşıyan' (theotôkos) olduğu inancı orijininde, ritüelin ana fikrini oluşturmaktadır.

Ritüel Ortodoks inancında, 'Tanrı'ya verdikleri söz üzere anne (Anna) ve babasının (Yohakim) 3 yaşına gelince Hz. Meryem'i Nasıra'dan Yeruşalim'e (Kudüs) Tanrı'nın

---

1 Ortodoks inanç dünyasında Tanrının evreni Bizans takvimine göre 1 Eylülde yarattığına dair yaygın bir görüş benimsenmiştir (Akt. Ortodokslartopluluğu.org).

2 Hristiyan dünyasında eski takvim olarak kabul gören jülyen takvim ile yeni takvim olarak kabul edilen Gregoryen takvimleri arasında 13 günlük bir fark bulunmaktadır. 21 Kasımda kutlanan söz konusu ritüel jülyen takvim kullanılan kiliselerde 4 Aralık günü kutlanmaktadır (Aksu, 2018). Kudüs Patrikliği, Rusya, Sırbistan, Gürcistan ve Polonya kiliseleri hala jülyen takvim kullanmaktadırlar Ortodokslartopluluğu.org).

3 İskenderiye, Antakya, Romanya, Bulgaristan, Kıbrıs ve Yunan kiliseleri de Patrikhane gibi gregoryen takvime uymaktadırlar (Yavuzkır, 2020).

4 Temsil ettiği anlam itibariyle Meryem'in annesi Anna'nın Meryem'e 'sine macula' yani cinsel arzu ve istek olmaksızın hamile kalması ve bu hamilelik sırasında Meryem'in ilk günahtan arındırılmasıdır (Kazancı, 2013).

5 Melce: sığınılacak yer, sığınak (Püsküllüoğlu,, 1995)

hizmetine götürmelerini konu almaktadır. 3 günlük zorlu bir yolculuğun ardından Yeruşalim'e varmışlar ve Tanrı'ya olan bağlılıklarından dolayı bu yolculuk onlara hiç zor gelmemiştir. Yolculuğun sonunda tapınağa vardıklarında olanlar Yakup'a göre incilin 17. bölümünde şu şekilde anlatılmaktadır.

> "Ve kâhin onu (tanrı doğuranı) tapınağa kabul etti, öptü ve kutsayıp şöyle dedi: 'Rab, tüm nesillerde senin ismini yüceltti. Son dönemde Rab, senin aracılığın ile İsrail'in çocuklarına kurtarışını ilan edecektir.' Tanrı doğuran, sunağın üçüncü basamağına oturdu ve Rab ona kayra[6] verdi ve o ayaklarını oynatıp dans etti ve tüm İsrail evinin sevgisi onunlaydı." (ortodokslartopluluğu.org).

Ritüelin kavram dünyası içerisinde kutsal ahit sandığı ile Hz. Meryem arasında farklı bağlar da kurulmakta ve -yaratılmamış olanı taşıyan- yaratılmış bir obje (Kutsal sandık) ile yine -yaratılmamış olanı taşıyan- ve yaratılmış olan 'tanrı taşıyan' (theotôkos) arasında kutsal emanetlerin taşınması fikrinden hareketle farklı bir ünsiyet daha kurulmaktadır. Kurulan bu bağ yine incilde

> "Ahit sandığının ve Meryem'in girişi sayesinde tüm ev halkı kutsanmıştır. Ahit sandığını gören David'in tepkisi ile Meryem'i gören Elizabeth'in tepkisi neredeyse özdeştir. David: 'Rabbin sandığı bana mı geldi? (II. Samuel 6.9) diye sorarken, Elizabet 'nasıl oldu da Rabbimin annesi bana geldi? diye sormuştur." (Luka İncili 1.43, https://www.die-bibel.de/media/articles/pdf/8266.pdf).

Söz konusu ritüelin içeriğindeki kavrayış bütünü, ritüel içerisinde de okunan ilahinin sözleri incelendiğinde daha iyi anlaşılacaktır.

Övgü İlahisi: Aziz Yohakim ve Anna

> "Kutsal bakirenin anne ve babası, onu kutsal tapınağa götürüyor, ve vaatleri uyarınca, Onu Rabbe adıyorlar, tapınağı tapınağa götürüyorlar, Melekler şarkı söylerken, Ve en saf giysiyi giymiş genç bakireye, melekler neşe içinde şarkılar söylüyorlar, Bakireler bizim bakiremize eşlik ediyor, ilahiler ve mumlarla,, Zekeriya onu taşıyor, Kutsalların kutsalına, Ve onu büyüleyici gizemin saklandığı, Kutsal yere götürüyor, Anlaşma sandığının olduğu yere, altın lambalığın olduğu yere, asâ ve mannanın[7] olduğu yere, tüm gizemlerin

---

6 Kayra: Saygı duyulan büyük bir varlık/kimseden gelen iyilik (Püsküllüoğlu, 1995).

7 Manna: Kökeni Hz. Musa'dan gelmekte olan dini kitaplarda kudret helvası adıyla geçen iksir. Sözlükte "ihsan etmek, nimet vermek; başa kakmak" anlamlarına gelen menn kökünden türetilen

korunduğu yere, Saf bakire oraya götürülüyor, yaşayan Mesih'in mistik sandığı olarak." (ortodokslartopluluğu.org).

1.5.2. Çok Kültürlü Bir Atmosferde Müzik Kuramı

Agape'den Bostan-ı Hudâ'ya fısıldayan bir köprü'

Binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Anadolu coğrafyası, M.Ö. 10.000'e uzanan mimari kalıntılar, yerleşimler ve ev sahipliği yaptığı Antik Yunan, Roma, Bizans, Selçuklu, Osmanlı gibi uygarlıkların yarattığı sanatsal ve kültürel yapısı ile dikkat çekmektedir. Tarih öncesi çağlardan itibaren katmanlaşarak çeşitlenen bu kültürel yapı, art zamanlı ve eş zamanlı uygarlıkların etkileşimi ile sanatın her alanında zengin bir miras olarak günümüzde izlenebilmektedir.

Ortaçağ Anadolu musiki geleneğinin zaman içerisinden süzülerek kuramsal ve organizasyon anlamında Osmanlı musiki medeniyetine aktarılmasının ardından, bugünkü manada nazariyat dilini en açık biçimde anlayabildiğimiz kaynaklar XVII. ve XVIII yy nazariyat kaynaklarıdır (Aydar, 2018: Güray, 2010). Hem orta çağ Anadolu geleneğinde hem de Osmanlı dünyasında yaşatılan müzikal kültür ve anlayışların İstanbul orijininde ayırt edilebilir bir kuramsal zenginlik ile ifade edilmesi, benzer anlayış ve kuramsal ekollerin aynı potada eritilmesi ile bugün kavrayabildiğimiz manadaki makamsal anlayışın yapı taşlarının nasıl örüldüğüne dair fikir vermektedir. Söz konusu ayırt edilebilirlik, benzer anlayışlar üzerinden Türk ve gayrimüslim kuramcıların birlikte ortaya koydukları teorik ve sözlü anlatımlar sayesinde varlık sahasına koyulmakta ve daha somut biçimde ele alınabilmektedir. Söz konusu zaman periyodu içerisinde cami ve kilise musikileri arasındaki etkileşim ve kuramsal bağlar çok daha güçlü olmakla beraber bu iki ekole mensup kuramcıların ortaya koyduğu teorik anlayışları ve bağları kavramak, Türk ve Bizans müzik kuramlarının ortaya koyduğu bütünü kavramak bakımından daha faydalı olacaktır (Levendoğlu, 2005). Osmanlı'nın kültürel hafızası üzerinde bariz izler bırakan Ortaçağ Anadolu tasavvuf ekolü ve bu ekol havzasında yetişmiş kuramcılar ile Bizans'ın beslendiği Neo Platonizm kaynaklı düşünsel iklimin birbirine olan yakınlığı, bu iki kültür arasında düşünsel ve felsefi köprüler kurulmasını kolaylaştırmıştır. Güray ve Aydın'ın anlatımı ile bu durum "Osmanlı anlayışında kendine has kültür ve sanat özelliğinin, imparatorluğun kültürel

---

men İsrâiloğulları'na çölde verilen ve kudret helvası olarak bilinen yiyeceğin adıdır Bölgede yaşayan Araplar'ın ılgın (tamaris) ağacının salgıladığı tatlı sıvı için "mennü's-semâ" (göğün ihsanı) dedikleri, İbrânîce'ye buradan geçmiş olabileceği belirtilmektedir (Zwi Werblowsky ve Wigoder, 1997).

kimliğinin özünde yer alan çok kültürlü bir boyutla ayırt edici bir özellik yaratması" (Güray, Aydın, 2007) bakımından önemlidir. Güray'a göre söz konusu iki sistematiğinin bu kadar kolay ve doğal biçimde kaynaşabilmesinin temel sebeplerinden bir diğeri ise; Yeni Platonizm'in, İslami Heterodoxy'yi şekillendiren İslam Tasavvuf'unun sanat görüşlerinin temellerinden biri gibi görünmesidir (Güray, Aydın 2007). Bir başka deyişle Anadolu müzik kuramının söz konusu zaman periyoduna kadar takip ettiği metodolojik silsilenin, içerisinde Grek ve Bizans kaynaklarını da barındırıyor olması, tüm bu silsilenin benimsediği kuramsal anlayış içerisinde inanç geleneklerinin müzik üzerinden aktarılma tercihi ile ilgilidir (Levendoğlu, 2005). Bu metodolojiler ve kavrayış gelenekleri arasındaki yaklaşım benzerlikleri, müzik ve inanç geleneklerinin Anadolu, Grek ve Bizans kaynaklarının temelini oluşturan birincil yapı taşları üzerine inşa edilmelerindendir. XVII. yüzyıla kadar Türk müzik kuramı üzerinde, 17'li perde sisteminin kullanıldığı, 'sistemci okul' olarak ta bilinen ve Safiyuddin Ûrmevi ile başlayan teorik yaklaşımın yaygın olarak kabul gördüğü bilinmektedir. Ûrmevi'nin ve söz konusu ekolün bu kadar benimsenmesinin temel sebeplerinden biri, Anadolu ve Grek kaynaklarından devralınan bu kavramsal altyapının 'devir' ve 'döngüsellik' mantığı çerçevesinde kuramsallaştırılmış olmasıdır. Bu kuramsallaşmanın sonucu olarak ortaya çıkan Edvar geleneği de, evren, dünya ve kozmik unsurlar üzerinden anlaşılabilecek dairesel devinim ve bu kavrayışın temelinde olan -asıl yapıyı- temsil etmesi bakımından önemlidir. XVII. yy a kadar geçerliliğini sürdüren bu dairesel kavrama biçimi, teorik bilgileri iletmenin yanında, ihtiva ettiği felsefi ve mana derinliği ile ifade ettiği metodolojik mantık çerçevesinde şekillendirdiği ses organizasyonlarını, bir takım mistik ve gizemci unsurlarla beraber anlama mecburiyeti de getirmektedir. Edvar temelli bu aktarımlarda anlam boyutunun geniş ve fakat ifade edilen ses organizasyonlarının daha dar bir skala üzerinde ifade edilmesi, kuramcıları zaman içerisinde daha geniş ses skalalarının kullanımı konusunda yeni arayışlara sevk etmiştir. Güray'a göre XVII. Yüzyıldan sonra Osmanlı müzik teorisinde, döngü temelli makam teorisi anlayışının, yerini yeni ve karmaşık dizileri ifade etmeye daha elverişli bir metodolojiye bırakmasının nedeni; döngü temelli bir sistematiği ifade eden edvar anlayışının, zaman içerisinde yüzleştiği, anlatım esnekliği dezavantajı, bu yeni metodolojinin benimsenmesinde önemli bir role sahip olmasıdır (Güray, 2012).

Tez çalışması kapsamında ele alınan konunun kuramsal altyapısının daha net anlaşılması açısından Ortaçağ Anadolu musiki geleneğindeki bu iki etkileşimli kültürün

müzik alanına yansımaları, dönemlerinin önemli müzik kuramcıları olan Abdülbaki Nasır Dede, Panayiotes Chalatzoglou, Kyrillos Marmarinos ve Panayiotis Kiltzanidis' in makam kavrayışları temel alınarak açıklanacaktır.

1.5.2.1. Abdülbaki Nasır Dede nazariyesinde makam kavrayışı

Yeni bir solukla kadîm bir sadâ

Nazari anlayışta edinilen bu yeni kavrayış döneminin İslami heterodoxiyi temsilen kaleme alındığı en yetkin nazariyat kaynaklarından biri hiç şüphesiz Abdülbaki Nasır Dede'nin 'Tedkik u Tahkik' (1795) isimli eseridir. Yine musikişinas bir padişah olan III. Selim'in isteği üzerine kaleme alınan eser, içinde makam terkiplerinin ve usullerin zikredildiği, 1 mukaddime, bâb-ı evvel, bâb-ı sani, bâbı sâlis ve 1 hâtime (sonuç) den oluşmaktadır. Muhtevasında 14 makam ve 136 terkibin tarif edildiği eserde kullanılan metodolojinin Dimitri Kantemir'le benzer bir üslupta (Levendoğlu, 2004) ele alındığı görülmektedir. Ayrıca kuramcının makam anlatılarında kullandığı dil üzerinde 'ezgi ve ezgisel temelli bir anlayışın hâkim olması' (Öztürk, 2014), çağdaşları Chalatzoglou ve Marmarinos'un kullandığı üslup ile de paralellik taşımaktadır. A. Nasır Dede aynı zamanda ebced notasyonun da geliştirmiş ve özellikle sembol anlamında katkı sağlamıştır. III. Selimin talimatıyla kaleme aldığı kuram kitabı ile 'kuramsal reform' anlamında (Güray, 2012) varlık sahasına çıkmış iki isimden biridir. Güray'a göre eserin nota yazısı ile ilgili olan 'Tahririye' kısmı da geleneksel müziği notaya alma çalışmaları arasında önemli bir yerde durmaktadır (Güray, 2012). Kuramcının aynı zamanda bir Mevlevi dedesi ve nazari birikim yanında taşıdığı İslam tasavvuf tabanlı entelektüel birikime sahip olması, ele alınan konu içerisinde kurulabilecek olası bağların tasviri bakımından ayrı bir önem taşıyabileceği fikrini uyandırmaktadır. Mevlevi geleneği ile Ortodoks ayin ritüelleri arasında gözlenebilecek müzik ve inanç ekseninde yürüyen semboller ve kavrayışların, makam algısı üzerine yüklediği anlam boyutu ve kuram sistematiği bütününe olabilecek etkileri düşünüldüğünde, Nasır Dede ve çağdaşları olan gayrimüslim kuramcıların metodolojilerini ifade etmede kullandıkları benzer üslup daha anlaşılabilir olacaktır. Nâsır Dede'nin ortaya koyduğu bu eserle kendisinden önce gelmiş ve sonra gelecek olan kuramcılar için sağlam ve sistematik bir köprü inşa ettiği görülmektedir. Tura ve Aydın'a göre Osmanlı tarihinde, musiki nazariyesi alanına 'tarihsel' bir bilinçle yaklaşan belki de ilk kişidir. Tetkik ü Tahkik adlı çalışması, Osmanlı musiki nazariyatı tarihi açısından bu yönüyle büyük önem taşımaktadır (Aksu,

1988; Öztürk, 2014). Özellikle nazariye tarihinde etkili olan çeşitli dönem ve kaynakları "akdemûn" (en eskiler), "kudemâ" (eskiler), "müteahhirîn" (sonrakiler/yeniler), "fî zemânı" (şimdikiler) gibi belirli dönemler halinde anması, bu tarihsel bilinç ve bakışın en somut göstergelerinden birini oluşturur (Öztürk, 2014). Kuramcının; makamsal anlatıları XV. Yy sonunda yaşamış Kadızade Tîrevi ile bağdaş olarak ezgi çekirdekleri üzerinden tanımlaması, edvar geleneğinin ve dairesel düşünce ekolünün bir devamı olması ve eserinin belli yerlerinde kullandığı dil ve terimlerin 'yeni' olarak vermesi nazari anlamda gelenek ve özgün/yeni arasında nasıl bir köprü olabildiğine dair fikir vermektedir (Öztürk, 2014). Nâsır Dede eserinde tarif ettiği ses organizasyonlarını makam ve terkip olarak iki başlık altında toplamıştır. Öztürk'e (2014) göre bu durum kuramcıyı müziksel açıdan teknik ölçütlere bağlı kalınarak yapılabilecek makam sınıflandırmasının önde gelen temsilcilerinden biri yapar. Kuramcının verdiği metin içerisinde makam anlatıları için verdiği makam özleri ne eksik ne fazladır. Makamı ve üzerinde hâkim olan müzikal iklimi yetkin biçimde karakterize edebilecek özlü ve pratik bir anlatımı tercih eder. Okuyucuya fikir vermesi bakımından Rast makamı için verdiği anlatı ve ifade ederken kullandığı dil buna güzel bir örnek olabilir. Kuramcı, söz konusu eserinde Rast makamını;

> *"Perde-i rast 'tan ağaz idüb, dügâh ve segâh ve dügâh perdesi, dönüp aşağı, segâh ve dügâh perdesi ile rast perdesine gelüb anda karar ider. Amma çargâhtan yukarı neva ve hüseyni ve acem ve gerdaniye perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşiran ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Müteahhirin (yeni olanlar) ve kudemâ-i müteahhirin (sonraki eskiler) ve kudemâ'nın (en eskiler) indinde gerdaniyeye dek daire itibar olup Müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin böyle itibar eylediler'* şeklinde tarif etmektedir" (Aksu, 1988).

Anlatı içerisinde verilen rast-dügâh-segâh-dügâh-segâh-dügâh-rast perdeleri üzerinden aktarılan ezgi çekirdeği makamı kısa ve öz biçimde ifade etmektedir. Devamında çargâh perdesi üzerinden başlatılan ve gerdaniye perdesine dek uzayan bir genişleme alanından bahsedilir. Pest tarafta ise yine Rast perdesinden yegâh perdesine dek uzayan bir pest genişleme bölgesi zikredilir. Ayrıca makamın kronolojik olarak hangi dönemde ifadesini nasıl bulduğuna dair fikir verir. Anlatı günümüz ölçeklendirme anlayışı ile ifade edilirse;



Şekil 1. Abdülbaki Nâsır Dede nazariyesinde Rast makamının özü ve makamın genişleme bölgeleri (Aksu, 1988)

Şekil 1'de görüldüğü gibi bir perdesel yelpaze elde ederiz ki; bu ifade biçimi makama dair verilebilecek bilginin kısa ve özlü olarak aktarımına oldukça uygun bir kavrayış biçimi olarak (nazari) ifadesini bulur.

Kuramcı eserin bâbı sâlis (3. bölümünde) kısmında 'Usûller' konusunu zikreder. Usûllerin ifade edilebilmesi için bilinmesi gereken en temel unsur olan 'darb' konusunda doyurucu bir tarif metni ile başlar. Makamlar konusunda zikredildiği biçimde yine kısa ve öz ifadeler ile 3 zamanlı Semai usulünden başlayarak Şirin usulüne kadar 21 usulü sahip oldukları darblar üzerinden aktarır (Aksu 1988).

Öztürk'e göre kuramcı; Osmanlı musiki tarihinin "öncü" araştırmacılarından biri olarak kabul edilmelidir. Aynı yüzyılda Avrupa'da müzik tarihi alanına yönelik ilgiyle karşılaştırıldığında da, Nâsır Dede'nin değerlendirmeleri, müziğe "tarih" fikriyle yaklaşmak bakımından büyük önem taşır. Bu bakımdan Nâsır Dede'nin özellikle makam kültüründe meydana gelen çeşitli değişimlere dikkat çekmesi; dönemsel karşılaştırmalar yapması ve makamların değişim süreçlerine ışık tutacak değerlendirme ve yorumlar yapması, Osmanlı musiki tarihi ve özelde de makam nazariyatı tarihi bakımından benzersiz değerdedir (Öztürk, 2014).

1.5.2.2. Panayiotes Chalatzoglou nazariyatında makam kavrayışı

Helen'den Osmanlı'ya bir silik silüet.

Sanatsal alanda, XVIII. yy Osmanlı müzik kültürünün kendine has -çok kültürlü bir sanat kavrayışını -barındırması, İmparatorluğun özünde yer alan çok kültürlü bir boyutla ayırt edici bir özellik yaratması bakımından, Bizans'ın sanatsal birikiminin Osmanlı kültür havuzuna aktarılmasına büyük bir imkân sağlamıştır. Temelde, farklı isim ve semboller ile anılıyor olsalar da, Osmanlı ve Bizans ezgi, perde ve dizi anlayışlarının birbirine benzer yaklaşımlar sergilemesi, bu çok boyutlu müzikal evren içerisinde Türk

ve Rum teorisyenlerin aynı kuramsal çatı altında toparlanabilmelerine olanak tanımıştır. Söz konusu zaman periyodu içerisinde özellikle kuramsal alanda, gelenekten gelen farklılıkları bir yana bırakıp benzer duyum ve müzikal anlayışlar üzerinden 'Doğu müzikleri arasındaki' anlamsal bütünü kavramaya çaba sarf eden Rum teorisyenler içerisinde özellikle 3 isim ön plana çıkmaktadır. Bizans kültürel mirası temsilinde Ortodoks kilisesinin Osmanlı müzik kuramına olan etkisini oldukça verimli biçimde yansıtan söz konusu teorisyenler; Panayiotes Chalatzoglou, onun XVIII. yüzyıldan öğrencisi Kyrillos Marmarinos ve XIX. yy dan öğrencisi Panayiotis Kiltzanidis'tir (Güray, 2012).

1727 yılında kurulan Patriklik müzik okulunun ilk hocalarından olan Chalatzoglou, yazdığı isimsiz eserinde ilk kez Bizans kilise müziğinde kullanılan müzikal yapılarla o dönemin Osmanlı müziği makam yapılarını karşılaştırmıştır (Güray, 2012). Eserinde ayrıca eskiler diye tabir ettiği Pers kuramcıların bıraktığı teorik alt yapıya atıfla kendisinden önceki ve çağdaşı olan Farsça kitaplar ve 'dindar ve mağrur' olarak lanse ettiği Kantemir'in kitaplarından istifade ettiğini aktarmaktadır (Judetz ve Sırlı, 2000).

Chalatzoglou'nun makamları sınıflandırma yöntemi tanbur sazı orijininde perdeleri temel almaktadır. Güray'a göre kuramcı; Bizans'ın 8 eko 'sunu sadece başladıkları perdeye dayalı olarak İranlılara atfettiği 8 adet makam ile eşleştirmektedir (Güray, 2012). Yine Güray'ın aktardığı gibi günümüzde geçerliliğini koruyan kilise geleneğine göre kastedilen ekolardan ilk dördü, Antik Yunan geleneğine göre Doryan, Frigyan, Lidyan ve Mixolidyon 'harmonia' ya da 'tonoi' lerine karşılık gelmektedir. Sonraki dört eko ise ilk dört ekonun bir dörtlü pest tarafına aktarılmış halleridir.

Judetz ve Sırlı (2000), isimsiz eserinde Chalatzoglou mükemmel perde olarak tarif ettiği yegâh perdesini, ortaya koyduğu kuramın merkezine koymuş gibidir ve Bizans-Pers perde kıyaslamalarını buna göre yapar. O'na göre;

> *"İlk ton (perde) yegâhtır ve ilk plagal ton aneanes'e eşittir. İkinci ton aşiran olarak adlandırılır ve ikinci plagal mod neeanes'e eşittir. Üçüncü ton ırak modudur ve barys aanes plagal moduna eşittir. Dördüncü ton rasttır, dördüncü plagal ton neagie'ye eşittir. Beşinci dügâh olarak adlandırılır, authentic mod ana neeanes'e eşittir ki; bizim (Bizans) ve Perslerin müzik sanatının temeli ve başlangıcıdır. Altıncı ton segâhtır bizim ikinci authentic modumuz neanes'e*

karşılık gelir. Yedinci ton çargâh, bizim üçüncü modumuz nana'ya karşılık gelir. Sekizinci ton nevadır, dördüncü authenic mod hagia'ya karşılık gelir."

Chalatzoglou isimsiz eserinde Perslerin ayrıca, 8 ana Bizans mod' unu temel alarak -makam- olarak ifade ettiklerini ve buna 100 den fazla makam ilave ederek türettiklerini, bunların içerisinden kayda değer ve en yaygın kullanılanlarının toplamda 64 makam olduğundan bahseder. Zikrettiği makamları 'asıl modlar' (kyria makamia, birincil modlar) ve 'türetilmiş modlar' (sochpedes, şubeler) olarak iki sınıfta inceleyen Chalatzoglou, Asıl modların 12 tane olduğunu ifade etmektedir. Bunlar Yegâh, Aşiran, Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer 'dir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Judetz ve Sırlı'nın aktarımı ile 'sochpedes' kelimesi, şube kelimesinin Helenleştirilmiş hali olarak kullanılmış ve hem önceki teorisyenler tarafından dört makamın (Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh) oluşturduğu bir grup makamsal bütünü ifade etmek için, hem de türev anlamında günümüz terminolojisinde 'terkip'/terkibat' olarak anladığımız bileşik modlar ya da türetilmiş makam yapılarını ifade için kullanılmıştır. Bu anlamda Nayi Osman Dede, Küçük Artin gibi kendisinden sonra gelecek teorisyenlerin oluşturacakları şube ve terkiplere Chalatzoglou'nun ifade ettiği ve kullandığı 'şube' terimi ve kelimeye yüklediği anlam, önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Chalatzoglou türetilmiş modları da kendi içinde düzensiz (katachrestika) ve birincil (kyria) modlar olarak iki başlık altında toplamıştır. Kuramcıya göre bu sınıflandırmanın temel sebebi, verilen makamların tanbur üzerindeki perde sıralamalarının uygunluğu/uygunsuzluğu ile ilgilidir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Kuramcı 'düzensiz şubeler' (katachrestikoi sochpedes) içerisinde 39 makam zikreder. Bunlar;

"Uşşak, Hûzi, Hicaz, Zemzeme, Maye, Bestenigâr, Serhenk (Sekrantek), Pençgâh, Nikriz, Karcığar, Sultanî ırak, Geveşt, Isfahan, Selmek, Nevaî aşiran, Hümayun, Nühüft, Muhalif ırak, Horasan, Buselik-aşiran, Necd-i hüseyni (Nedzinti), Bestenigâr-ı atik, Büzürg, Rahat-ül ervah, Araban, Hüseyni-kürdi, Acemkürdi, Zirefkend-i cedîd, Zirefkend-i atîk, Sûri (souri), Kûçek, Nevrûz-i acem, Arazbar, Gerdaniye, Buselik, Nişabur, Hüzzam, Baba tahir, Muhayyer-buselik, Bestenigâr-ı cedîd makamlarıdır" (Judetz ve Sırlı, 2000).

Verilen sıralama içerisinde düzensiz şubelerin birincil modlardan önce verilmesi, sıralamada yapılmış bir mantık hatası olabileceğine dair bir fikir verse de, bu durum kuramcı tarafından; tanbur sazı perde sistemi temelinde sınıflandırılan makamların, karmaşık olandan basit (temel) olana daha kolay anlaşılabileceği fikri ile izah edilmektedir.

Chalatzoglou'nun verdiği birincil (kyria) modları ise; mükemmel perde olarak verdiği yegâh perdesi orijininde ve tanbur perde sıralaması üzerinde 'kendi yerleri' (topon) ifadesiyle konumlandırdığı 13 makam olarak zikredilmektedir. Bunlar; Acemaşiran, Rehavi, Zirgüle, Nihavend, Buselik, Saba, Uzzal, Bayati, Hisar, Acem, Mahur, Şehnaz ve Sünbüle'dir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Kantemir'in edvarında tanbur sazını 'en mükemmel ve tamamlanmış (ikmal) Türk müzik enstrümanı' olarak zikretmesi, (Güneygül, 2020) kuramsal manada ona sıkı sıkıya bağlı olduğunu ifade eden Chalatzoglou 'nun, teorisinin temeline bu sazı yerleştirmesinde önemli sebeplerden biri gibi görünmektedir

Chalatzoglou, kilise geleneğinin güçlü izlerini üzerinde taşımanın yanında, Bizans-Türk-Pers ekseninde Doğu müziklerini aynı çatı altında anlamaya çalışmış, ayrıca Bizans müzik teorisi ile Osmanlı müzik teorisini bağdaştırabilmek adına ortaya koyduğu çalışma bakımından, yaşadığı devrin öncülleri arasındaki yerini almıştır.

1.5.2.3. Kyrillos Marmarinos nazariyesinde makam kavrayışı

Marmara'dan Anadolu'ya neo-antik bir kavrayış

Marmara'da bir adada doğan (Propontis), kilise baş psikopos yüksek merciine (proegoumenos) kadar ulaşan ve metropolitan unvanı ile Tinos baş psikoposluğu da yapan Kyrillos Marmarinos, XVIII. Yy kilise temelli kuramcıları arasında oldukça önemli bir yerde durmaktadır (Güray, 2012).

Chalatzoglou'nun öğrencisi olan kuramcı, Rum-Ortodoks kilisesinin önemli temsilcilerinden biri olarak, teorik bilgi üretme konusunda hocasıyla benzer bir anlayışa sahiptir. Hocası gibi o da kendisinden önceki Pers kuramcıların bıraktığı alt yapıyla beraber Bizans müzik yapıları ile Türk makam yapıları arasında bağlar kurmuş, Bizans eko'ları (echos) ile Türk makam yapıları içerisinde kullanılan ses dizgeleri üzerinden; öncüllerine nazaran daha açıklayıcı ve detaylı bir kavrayış ortaya koymuştur. Kuramcı aynı zamanda sahip olduğu birikimi yansıtacak bestelere de imza atmıştır. Bizans

eko'suyla tanımlanmış, semai usulünde, hüseyni makamında bestelenmiş ve sözleri Persçe (Farsça) olan eseri (Judetz ve Sırlı, 2000) buna güzel bir örnektir. 1749 yılında kaleme aldığı 'eisagoge mousikes' adlı 3 bölümden oluşan el yazması eserinde kullandığı edebi üslup, aktarım yöntemi ve kuramının içerisine kattığı bir takım kozmolojik devinimler onu XVII. ve XIX. yy kuramcılarından farklı bir yere taşır. Eserin ilk bölümünde, takipçilerini soru-cevap anlatımları üzerinden diyalektik bir üslupla Yunan ustaları daha iyi anlayabilecekleri Bizans müzik teorisi hakkında bilgilendirir. İnici ve çıkıcı mod dizileri, çıkıcı ve inici ses aralıkları ve modülasyon (phthorai) için büyük/küçük semboller ve işlevlerini detaylı olarak aktarır. Bölüm sonunda verilen 4 otantik ve 4 plagal modun iç içe geçmiş dairesel bir şema içerisinde verilmesi (Judetz ve Sırlı, 2000) ise XV. yy Anadolu müzik kuramında benimsenmiş edvar geleneğini yansıtması bakımından dikkat çekicidir. İkinci bölümde Bizans müziğinin pratik esaslarını ve önemli işaretlerini (sembol dili) bazı melodik formüller üzerinden ayrıntılı olarak aktarır. Üçüncü bölüm ise yine diyalektik bir üslupla, soru-cevap cümleleri üzerinden Bizans-Türk (eko/makam) ilişkilerinin kıyaslamalı olarak ve bilimsel bir üslupla ele alındığı pratik bir klavuz niteliğindedir. Bölüm sonunda eko ve makamlarda kullanılan seslerin, tanbur sazı üzerindeki perdesel skala üzerinden şematik bir tablo ile verilmiş olması kuramcının, öncülleri gibi nazari kavrayışının temeline bu sazı koymuş olduğu hakkında fikir vermektedir.

Kuramcı, eko (echos) ve makamları anlattığı ilgili bölüme kendi ifadeleri ile 'Din dışı müzik (exo mousikes) eğitiminin ilköğretimi şube, makam ve ayrıca nimia ve ayrıca böyle bir tarzda incelenen diğer (şeyler)' ifadesi ile başlamaktadır. Önsöz sayılabilecek girizgâh bölümünün devamında ise;

> *"Sonra pek çok zaman hakkında araştırdım pek çok şey hakkında din dışı müziğin uzmanlarının kapılarını çaldım, onların (kendilerinin) aralarında anlaşamadığı pek çok şey olduğunu ortaya çıkardım. Bu yüzden doğru görünen şeyi talep ettim ve kendi dilimize çevirdim, makamları (makamia) ve şubeleri (sochpedes) açıkladım ve bunları diğer kurallara göre bir araya getirdim ve elimden geldiğince onları kendi ulusal faktörlerimize göre tondan tona ve melodik desenden melodik desene eşleştirdim. Daha önceden mevcut olanlardan araştırıp öğrendiklerimden sonra onları modlarımıza (ecois) göre kıyasladım ve inceledim"*

İfadeleri ile eserin mahiyeti hakkında okuyucuyu bilgilendirmektedir (Judetz ve Sırlı 2000).

Kuramcının ifadelerinden anlaşıldığı üzere; yaşadığı zaman periyodu içerisinde kuramsal kavrayış üzerinde birtakım çelişkilerin olduğu ve makam anlayışı üzerinde teşekkül etmiş ortak bir fikir olmadığını söylemek mümkündür.

Ayrıca hocasının isimsiz eserinde zikrettiğinin bir benzeri olarak, kendisinin de ortaya koyduğu kuram kitabının hemen başında 'din dışı' müzik (secular music, exo moisikes) algısı/vurgusu ile 'bilgiyi elde etmek için -din dışı müzik adamlarının kapısını çaldım-' ifadesini kullanması ilginçtir.

Kilise geleneği içerisinde Tanrı'ya şükür ve övgü için kullanılan ezgilere iç musiki (esoterik musiki), halkın kullandığı eğlence ya da din dışı musikiye dış musiki (eksoterik musiki) olarak adlandırılmaktadır. Chalatzoglou ile Marmarinos'un bilgi üretirken benimsedikleri bu benzer yaklaşım; -özgün kuram arayışında kilise dışına çıkılması gerekliliğinin- zımnen altını çizmeleri bakımından dikkat çekicidir.

Kuramcı, temel olarak tanbur sazı üzerindeki perde ve perdelere bağlı pozisyon sayılarından hareketle ezgi organizasyonu için kullanılan 90 mod olduğunu aktarmaktadır. Kullandığı diyalektik üsluba da örnek olması bakımından 'modlar' hakkındaki anlatımını kendi jargonu ile aktarmak, okuyucu açısından daha açıklayıcı/anlaşılır olacaktır.

**Din dışı müziğin teorik kaynağının temeli nereye uzanıyor?*

**Onlar (Türkler) tarafından öyle adlandırılan tanbur içinde.*

**Açık dizi (ison) üzerindeki tonla birlikte, 60 ton var.*

**Onların arasında kaç diğer perde pozisyonu (perdedes) var?*

**21 perde pozisyonu. (perdedes)*

**İleride öyle adlandırılan tonlar (perdedes) ne getiriyor?*

**(Onların türettiği) 90 ın üzerinde mod. (echous)*

**Onların (modların) isimlerini söyle bana.*

"Yegâh, Pest hisar, Pest bayati, Aşiran, Pest acem, Acemaşiran, Irak, Sultani ırak, Dilkeş, Dilkeşhaveran, Rahatül ervah, Bestenigâr, Rehavi, Geveşt, Rast, Pençgâh, Nihavend, Müberka, diğer (heteron) Pençgâh, Zirgüle, Hümayûn, Dügâh, Dügâh-zemzeme, Nihavend, Segâh, Karciğar, Maye, Müstear, Şûri, Karadügâh, Buselik, Buselik-aşiran, Büzürg, Çargâh, Saba, Hicaz, Uzzal, Neva, Pençgâh, Hûzi, Nişabur, İsfahan, Nühüft, Araban, Nihavend-i kebir, Bayati, Hisar, Hisar-buselik, Hüseyni, Hüseyni-aşiran, Kûçek, Selmek, Hüseyni-kürdi, Horasan, Şûri, Vecd-i hüseyni (Vetzti), Acem, Hüzzam,

> *Acemkürdi, Nevruz-ı acem, Acemaşiran, Uşşak, Eviç, Eviç-buselik, Mahur, Zavil, Gerdaniye, Gerdaniye-buselik, Arazbar, Zirefkend, Şehnaz, Buselik, Muhayyer, Baba tahir, Muhayyer-buselik, sünbüle, Tiz nihavend, Tiz segâh, Tiz karadügâh, Tiz çargâh, Tiz hicaz, Tiz saba, Tiz neva, Tiz bayati, Tiz hisar, Tiz hüseyni"* (Judetz ve Sırlı 2000).

Kuramcının aktarımına göre bu modlar 3 sınıfta incelenirler. Bunlar makam (makamia), şube (sochpedes) ve nimia'dır. Makamları Greklerin birincil modlar (kyrioi echoi) olarak adlandırdığı asıl modlar sınıfına koyar. Şubeler kendi tonlarına (yerlerine) ait olmayan modlardan türetilmiştir. Nimia'ları ise temel tonlar arasında 'phthorai' (modülasyon) olarak sınıflandırır.

Marmarinos temel (birincil) modların sayısının 7 olduğunu, bu modları eski (antik) Pers ustalarının 7 gezegen ile ilişkilendirdiğini aktarmaktadır. Yine kuramcının aktarımına göre kendi çağdaşları bunların sayısını 20 ye kadar çıkarmışlardır.

Selene (Ay) ile ilişkilendirilen ilk birincil mod Rast'tır, Hermes (Merkür) ile ilişkilendirilen ikincisi Dügâh'tır, Aphrodite (Venüs) ile ilişkilendirilen üçüncüsü Segâh'tır, Helios (Güneş) ile ilişkilendirilen dördüncüsü Çargâh'tır, Ares (Mars) ile ilişkilendirilen beşincisi Neva'dır; Zeus (Jüpiter) ile ilişkilendirilen altıncısı Hüseyni'dir, Kronos (Satürn) ile ilişkilendirilen yedincisi Eviç'tir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Marmarinos türetilmiş şubelerin makamlar ve nimialardan türetildiğini aktararak şu sınıflandırmayı yapar;

Rast'tan doğanlar; Rehavi, Nikriz, Pençgâh, diğer Pençgâh (heteron), Nihavend, Müberka, Zavil, Mahur.

Dügâh'tan doğanlar; Dügâh, Karadügâh, Zirgüle, Şehnaz, Şehnaz-buselik, Hicaz, Uzzal, Hümayun, Şûri (Souri), Nişaburek.

Segâh'tan doğanlar; Karcığar, Maye, Müstear, Geveşt.

Çargâhtan doğanlar; Saba, Gerdaniye, Arazbar, Zemzeme, Hisar, Baba tahir, Acem, Acemaşiran, Kürdi, Acemkürdi, Bayzan kürdi, Nevruz-i acem, Sünbüle, Zirefkend.

Neva'dan doğanlar; Yegâh, Uşşak, Bayati, Nişabur, Hüzzam, Huzî, Isfahan, Araban, Pençgâh, Nühüft, Nihavend-i kebir.

Hüseyni'den doğanlar; Buselik, Vecd-i hüseyni (Vetzti), Hüseyni aşiran, Buselik aşiran, Kûçek, Selmek, Muhayyer, Muhayyer-buselik, Hüseyni, Kürdi horasan.

Eviç 'ten doğanlar; Irak, Sultani ırak, Muhalif ırak, Dilkeş, Dilkeşhaveran, Rahatül ervah, Bestenigâr, Eviç-buselik. (Judetz ve Sırlı 2000)

Güray'a göre (2010) Marmarinos'un kurduğu bu ilişki, XV. yy kuramcılarının 7 avâzeyi 7 gezegen ile ilişkilendirdikleri yaklaşım ile benzerlik taşımaktadır. Kuramcının bunlara sonradan eklendiğini söylediği diğer ana makamlar ise Buselik, Hicaz, Acem, Baba Tahir ve Muhayyer'dir. Marmarinos bunun ardından tam perdelerin arasında bulunan yarım perdelerle ilişkilendirdiği nim adlı yapıları anlatmıştır. On dokuz adet nim ana-temel (kyria), pest tarafta (aschirania) ve tiz tarafta (tizia) olmak üzere üç ana sınıfta değerlendirilmektedir.

Kuramcıya göre birincil nimia (kyria) olarak sınıflandırılan makamlar; Rehavi, Geveşt, Zirgüle, Hümayun, Zemzeme, Nihavend, Karadügâh, Buselik, Saba, Hicaz, Bayati, Hisar, Acem, Hüzzam, Mahur, Zavil, Sünbüle, Şehnaz ve Zirefkend'dir.

Pest tarafta (aschirania) sınıflandırılan makamlar; Yegâh, Aşiran, Irak.

Tiz tarafta (tizia) ise; Tiz segâh, Tiz çargâh, Tiz neva, Tiz hüseyni'dir.

Marmarinos, şubelerin ise ana makam ya da nimlerden oluşturulduğunu ifade etmektedir. Eserinde şubeler içerisinde 43 ün üzerinde makam vermektedir. Bunlar ise;

> *"Irak, Nikriz, Pençgâh, Müberka, diğer (heteron) Pençgâh, Karciğar, Maye, Müstear, Büzürg, Şûri (Schiori), Hisarbuselik, Gerdaniye-Buselik, Uzzal, Şûri (souri) Pençgâh, Hûzi, Nişabur, Isfahan, Nühüft, Araban, Nihavend-i kebir, Hüseyni-aşiran, Kûçek, Selmek, Hüseyni-kürdi, Horasan, Acemkürdi, Nevruz, Bayzan kürdi (Payzan kiournti), Acemaşiran, Uşşak, Sultanî, Muhalif ırak, Dilkeş, Dilkeşhaveran, Rahatül ervah, Bestenigâr, Muhayyer-buselik, Arazbar"dır.*

Yine Güray'a göre (2010); Marmarinos'taki şubeler XV. yüzyılın terkip hatta avâze yapısı ile örtüşmektedir. Bu yönüyle Marmarinos'un sistemi, öncülü Chalatzoglu'dan ve ardılı Kiltzanidis'ten ayrılmaktadır, zira bu iki yazar da organizasyonları perdelerle irtibat halinde anlatmış, sınıflandırma anlayışlarını da muhtemelen sadece perdelerin şahsî özellikleri ve başka perdeler ile ilişkileri üzerinden kurmuşlardır.

Marmarinos eserinde tanbura göre dizilmiş perdeleri sıralı biçimde verdikten sonra Grek modları ile Makamlar arasında kıyaslamalı bir aktarım yapmaktadır. Bu karşılaştırma Tablo 1 de verilmiştir;

Tablo 1. Marmarinos nazari yaklaşımında makam/eko eşleştirmeleri (Judetz ve Sırlı, 2000)

Makam/Mod	Makam/Mod	Makam/Mod
Yegâh=Plagal 1 heptaphonos	Aşiran=Plagal 2	Irak=Barys
Rast=Plagal 4	Dügâh=Authentic 1	Segâh=Authentic 2 legetos
Çargâh=Authentic 3	Neva= Authentic 4	Hüseyni=Authentic1 tetraponos
Eviç= Authentic 2	Gerdaniye= Authentic 3	Muhayyer= Authentic 4
Rehavi= Plagal 4	Nikriz=Plagal 4	Pençgâh=Plagal 4
Nihavend=Plagal 4	Müberka=Plagal 4	Zavil=plagal 4 heptaphonos
Mahur=Plagal 4	Pençgâh=Plagal 4	Dügâh=Authentic 1
Karcığar= Authentic 2	Maye= authentic 2	Müstear= authentic 2 legetos
Geveşt= Authentic 2	Saba=Plagal 1	Zemzeme=Plagal 1
Pençgâh= Authentic 4	Hüzzam= Authentic 4	Hûzi= Authentic 4
Nişabur= Authentic 4	Isfahan= Authentic 4	Nühüft= Authentic 4
Araban= Authentic 4	Nihavend-i kebir= Authentic 4	Uzzal= Authentic 2
Hicaz= Plagal 2 Chromatic	Zirgüle=Plagal 2	Hümayun=plagal 2 Chromatic
Şehnaz-buselik=Plagal 2	Şehnaz=Plagal 2 Chromatic	Şûri(souri)= Authentic2 legetos
Hüseyni-aşiran=authentic 1 Tetraphonos	Kûçek=Authentic 1 Tetraphonos	Selmek=Authentic 1 Tetraphonos
Hüseyni-kürdi= Authentic 1 Tetraphonos	Horasan= Authentic 1 Tetraphonos	Aşiran=Authentic 1
Acem=Plagal 1 diatonic	Acemkürdi= Plagal 1 Diatonic	Nevruz-i Acem=Plagal1 Diatonic
Kürdi= Plagal 1 diatonic	Bayzan kürdi= Plagal 1 Diatonic	Acemaşiran= Plagal 1 Diatonic
Bayati=Plagal 1 Chromatic	Uşşak= Authenic 1	Buselik=Authentic1Tetraphonos
Büzürk= Authentic 1	Hisar=Authentic 1 Chromatic	Hisar-buselik= Authentic 1 Chromatic
Gerdaniye-buselik=Plagal 1	Irak=plagal 3	Sultanî ırak=Plagal 3
Muhalif ırak= Plagal 3	Dilkeş= Plagal 3	Dilkeşhaveran= plagal 3
Rahatül ervah= Plagal 3 Protobarys	Bestenigâr= Plagal 3	Eviç= Plagal 3
Baba tahir= Plagal 1	Arazbar= Plagal 1	Gerdaniye=Plagal 1

Kuramcı bu kıyaslamayı yaptıktan sonra sınıflandırdığı makam yapılarını ezgi organizasyonlarından daha büyük yapıda seyir diyebileceğimiz melodik iklimlerden yola çıkarak notasyonları ile ayrıntılı biçimde vermekte ve sözlü olarak da detaya girmeden kabaca tarif etmektedir.

Burada örnek olması bakımından Eviç makamına dair yaptığı seyir ve makam tarifini vermek okuyucu için faydalı olacaktır. Verilen seyir örneği Şekil 2 de olduğu gibidir.



Şekil 2. Mode Plagal III, Marmarinos kuramında Eviç makamı seyri (Judetz ve Sırlı, 2000)

> *"Eviç kendi perdesinden (eviç) başlar ve yukarı doğru muhayyer perdesine ulaşır ve sonra adım adım (perde perde) çargâh üzerinde kalır. Oradan segâh perdesini alarak neva perdesine (doğru) yükselir. Oradan yine perde perde düşerek ırak perdesinde karar eder"*(Judetz ve Sırlı 2000).

Marmarinos, Bizans müzik teorisini temel alması, temel aldığı bu nazari birikimi Osmanlı ve Pers teorileri ile aynı çatı altında mukayeseli olarak değerlendirmesi ve tanbur sazını kuramsal ses örgülerinin temeline koyması dışında, ortaya koyduğu kuramsal anlayışın genel hatlarıyla temsil ettiği metodolojik kavrayış ve -kavramsal bütün- bakımından, hocası Chalatzoglou'ndan ayrılmaktadır. Bu anlamda Marmarinos'un ortaya kurduğu kuram anlayışı XV. yy sınıflandırma anlayışına daha yakın olmakla beraber ortaya koyduğu bütünsel kavrayış bakımından da XVIII. yy ın önemli karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkar.

1.5.2.4. Panayiotes Kiltzanidis nazariyesinde makam kavrayışı

XIX. yy a gelindiğinde kilise kökenli kuramcılardan, hocası Marmarinos'a benzer bir makam kavrayışı ile Panayiotes Kiltzanidis, verdiği pek çok eserle adından söz ettirmektedir. O da hocası gibi 'içeride' kilise geleneğine sıkı sıkıya bağlı olması yanında, kaleme aldığı 7 (kilise müziğini anlatan) esere ilave olarak, 'dış musiki' olarak tarif ettiği 'din dışı ya da Türk' musikisi kastıyla 1881 yılında bir kuram kitabı kaleme almıştır. Judetz 'in söz konusu zaman periyodunu müzikal açıdan 'melizmatik hatta abartılı' (2010) olarak tarif ettiği bir dönemde eser vermiş olan Kiltzanidis' inde ortaya koyduğu kuram anlayışında, Chalatzoglou ve Marmarinos ta olduğu gibi bu kilise temelli ayrımı (iç-dış musiki) gözettiği görülmektedir (Güray, 2012).

‘Metotlu öğretim, nazari ve uygulamalı asıl dış ezginin öğrenimi ve yayılması’ üst başlığı altında kaleme aldığı ilgili eserin alt başlığı ise ‘Arap ve Fars müziğine karşı, asıl dış ezginin öğretilmesi ve yaygınlaştırılması için Yunan müziğinin nazari ve uygulamalı metodu’ dur. Eserin alt başlığından da anlaşılabileceği gibi, kuramcının eserde ortaya koyduğu metodolojik yaklaşımın Bizans ekoları ve Osmanlı ezgi yapılarını kıyaslamasının yanında, hocasından farklı olarak kuramının temelini ‘salt Bizans müzik teorisi’ üzerine inşa ettiği ve daha çok Yunan müziği nazariyesini izaha çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra kuramcının Türk-Bizans-Arap-Fars müziklerinin aynı makamsal yapıları kullandıklarını, sadece yapı isimlerinin ve kullanılan dilin farklı olduğunu ifade ettiğini de bilmek gerekir.

Eserinin ön sözünde Kiltzanidis; Dil ve müziğin Helenistik dönemden kendilerine Tanrısal doğruların onayı için verilen İlahi bir armağan olduğundan hareketle Helenizm ile Hristiyanlığın zaman içerisFinde nasıl kaynaştığını ve bu kültür mirasının Bizans’ta asıl ifadesini bulduğunu aktarmaktadır. Din ve kültür üzerinden kurduğu bu manevi bağlar sonucunda iç (esoterik) ve dış (eksoterik) musikinin temellerinin nasıl atıldığına dair verdiği bilgilendirme ile kuramının teolojik alt yapısını aktarmaktadır.

Eserini kaleme almadan önce incelediği ve faydalandığı elyazması antik eserler dışında özellikle iki esere isimleri ile atıf yapmaktadır. Kuramcının ‘eserimin kusursuz olması için faydalandığım’ vurgusu ile ifade ettiği iki eserin ilki ‘unutulmayan prens’ namı ile andığı Dimitri Kantemir’in, (yine kuramcının tabiri) ile ‘Dış musiki hakkındaki eseri’ (Kitab-ı ilmü’l musiki âlâ vechü’l hurufât), ikincisi ise ‘Galatat-ı Meşhuri-ye Osmaniye’ (Hafîd Efendi) isimli eserlerdir.

Övgüyle bahsettiği Kantemir’in ismine Hrisantos’un ‘Büyük nazariyat kitabında’ bir bölüm içerisinde rastladığını ifade eden Kiltzanidis, onun, Doğunun coğrafyası ve müzikal kültürüne ne denli hâkim olduğuna, Yunan müziği ile Arap-Fars müziklerine dair kıyaslamayı yapabilecek birikime sahip nadir kuramcılardan olduğuna dair bilgi vermektedir.

Kuramcı söz konusu eserine; Yunan ve Arap müziklerinin teorik kıyaslaması ile başlar. Bu iki müziğin aynı perde aralıklarını, karar perdelerini ve (kendilerinin) tetrakort olarak ifade ettiği ses öbeklerinin benzerliğinden hareketle bu fikre vardığını ifade eder. Kiltzanidis’de hocası ile benzer bir yaklaşımla Yunan müziği ile yaptığı kıyaslamayı;

ses öbeklerini inşa etme konusunda temel teşkil eden doryo (doryan), Lidyo (lidyan), frigyo (frigyan), mixolidyo (mixolidyan) yapıları üzerinden örneklemektedir.

Ayrıca bu noktada kuramcının eserinin ikinci bölümünde yer verdiği kilise ihos ları ve makamları Kantemir nazariyesi üzerinden sözlü aktarımla verdiği ihos-makam ilişkisi de Tablo 2 de verilmiştir.

Tablo 2. Kiltzanidis nazariyesinde makam/ihos eşleştirmeleri (Pappas, 1997)

Derece	Makam/İhos
1	Yegâh=Plagios Protos
2	Aşiran=Plagios Defteros
3	Arak(Irak)= Varis
4	Rast=Plagios Tetartos İhos
5	Dügâh=1. İhos
6	Segâh=2. İhos
7	Çargâh=3.ihos
8	Neva=4.İhos

Kiltzanidis bu aktarımı yaptıktan sonra '*Ve bilge Kantemir'in karşılaştırmasıyla bizim ihoslar meydana geliyor'* demektedir. Kuramcı ayrıca Arap ve Farsların yukarıda aktarılan temel ihoslara 4 tane daha ilave ettiğini ve 12 temel makamı tamamladıklarını aktarmaktadır. Kuramcının tarifiyle bu ilave 4 ihosta birbirini düzenli olarak yinelemekte ve verilen bu sistematiğe göre;

9. ton Hüseyni (Aşiran oktavı) =Plagios Defteros

10. ton Evc (Irak oktavı)=Varis

11. ton Gerdaniye (Rast oktavı)=Plagios Tetartos

12. ton Muhayyer (Dügâh oktavı)=1. İhos biçiminde 12 ye tamamlanmaktadır (Pappas, 1997).

Ona göre bu iki müzik anlayışı arasındaki bariz farklılık sadece kullandıkları dildir. Yunanlıların 'ihos' dediği yapıların tam karşılığının Arap ve Perslerde 'ana makamlar' olduğunun altını çizen kuramcı; tarif ettiği makamsal yapıları tam ve yarım perdeler üzerinden tanımlamaktadır. Güray'ında ifade ettiği gibi bu nazari anlayış Kantemir'in ortaya koyduğu teorik yaklaşımla örtüşmektedir.

Kiltzanidis'e göre ana makamlardan yine 'şubeler' ve yarım tonlu 'ana şubeler' (katahristikos) doğmaktadır.

Kiltzanidis; ilk olarak 'ihos ve makam' kavramlarını/kavrayışlarını semantik bakımdan eşitler, şubelerinde ana makamlardan oluşturulan ilave makamlar olduğu fikrinden hareketle aynı ifadeyi yine şubeler (ihoslar) içinde kullanır.

Ana makamların sayısının 12 olduğunu aktarmakta ve bu makamları pandura sazı üzerinde tanımladığı yegâh perdesinden muhayyer perdesine uzanan bir ses yelpazesi üzerinden ilişkilendirmektedir. Bu makamlar; Yegâh, Aşiran, Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyni, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer'dir.

Kiltzanidis yine pandura sazının ilk perdesinden başlayarak 'en gerekli makamlar' başlığı altında 116 makamdan oluşan bir liste vermektedir. Bu listede adı geçen ana makamların dışında kalan diğer tüm makamların şubeler olduğunu aktarmaktadır. Bunlar;

> *"Yegâh, Aşiran, Acemaşiran, Arak (Irak), Rahavi-i sagîr, Rast, Nehavend-i sagîr, Uşşak, Zirgüle, Dügâh, başka Dügâh, Hûzi, Zemzeme, Segâh, Maye, Segâh maye, Hüzzam, Kürdi, Çargâh, Uzzal, Saba, Saba zemzeme, Saba Puselik, Nevruz, Hîram, Zavil kürdi, Müstear, Zavil, Neva, Nisapur, Nisaverek, Isfahan, Bayati, Hicaz, Pencgah, başka Pencgah, Nikriz, başka Nikriz, Karciğar, Tahir, Baba Tahir, Sultani arak, Geveşt, Zirefkend, Selmek, Şûri, Neva-i aşiran, Bayzan Kürdi, Bayati araban, Araban, Gümüş gerdan, Ferahfeza, Şet-araban, Bayati-Buselik, sırf Araban, Hisar, Hüseyni, Hüseyni-aşiran, Hüseyni-kürdi, Necit, Horasan, Hisar-puselik, Nühüft, Şefki-tarab, Puselik-aşiran, Suz-i dil, Humayun, sırf Hicaz, Muhalif-i arak, Puselik, Beste-nigar, Evc, Evc-arak, Ruy-i arak, Zilkeş, Zilkeş-haveran, Beste-ısfahan, Rahatu'l ervah, Rahat-reza, Ferahnak, Şevkefza, Evc'i muhalif, Evc-puselik, Mahur, Gerdaniye, Gerdaniye-puselik, Rahavi-i kebir, Nehavend_i kebir, Müberka, Büzürg, Pesendide, Suz-i dilara, Hicazkâr, Sazkâr, Suzinak, Muhayyer, Muhayyer-kürdi, Sünbüle, Arazbar, Kûçek, Muhayyer-puselik, Arazbar-puselik, Vech-i arazbar, Acem, Acem-kürdi, Acem-puselik, Nevruz-acem, Muhalif-i hisar, sırf Puselik, Gülizar, Mahur-aşiran, Şehnaz, Şehnaz-puselik, Rekb, Araban ve Muhayyer sünbüle'dir"*

Kiltzanidis şubeleri, ana şubeler ve yan dalları (katahristikos) olarak iki bölümde ele alır.

Ana şubelerin pandura nın yarım tonundan yani nim acem perdesinden başladığını ve sayılarının 13 olduğunu ifade etmektedir. Bunlar; *Acem-aşiran, Rehavi-i sagîr, Zirgüle, Nihavend-i sagîr, Puselik, Uzzal, Saba, Bayati, Hisar, Acem, Mahur, Şehnaz ve Sünbüle'dir.* (Pappas, 1997).

Katahristikos şubeler ise;

> "*Uşşak, Hûzi, Zemzeme, Maye, Hüzzam, Kürdi, Nevruz, Hîram, Müstear, Zavil, Nisapur, Nisaverek, Isfahan, Hicaz, Pencgah, başka Pencgah, Nikriz, başka Nikriz, Karciğar, Tahir, Baba Tahir, Sultani arak, Geveşt, Zirefkend, Selmek, Şûri, Neva-i aşiran, Bayzan Kürdi, Bayati araban, Araban, Gümüş gerdan, Ferahfeza, Şet-araban, Bayati-Buselik, sırf Araban, Horasan, Necid, Nühüft, Şefki-tarab, Suz-i dil, sırf Hicaz, Muhalif-i arak, Beste-nigar, Ruy-i arak, Zilkeş, Zilkeş-haveran, Beste-ısfahan, Rahatu'l ervah, Rahat-reza, Ferahnak, Şevkefza, Bümberge, Büzürg, Pesendide, Suz-i dilara, Hicazkâr, Sazkâr, Suzinak, Arazbar, Kûçek, Vech-i arazbar, Nevruz-acem, Muhalif-i hisar, Gülüzar, Rüküp (Rekb) ,Urban (Araban) ve Muhayyer Sünbüle*'dir (Pappas, 1997).

Kuramcının ana şubeleri izah ederken perdeler üzerinden yaptığı kıyaslamalı tahlili kendi jargonuyla aktarmak, okuyucuya örnek olması bakımdan faydalı olacaktır.

Kiltzanidis yegâh (karar) perdesini temel alarak aşiran ve arak (ırak) karar perdeleri üzerinden muhayyer perdesine kadar ana makamları aktardıktan sonra nim perdeleri ve bunların oluşturduğu şubeleri şu şekilde izah etmektedir.

> *"13 ana şubenin karar perdesi aşiran ve arak bu iki ana tonun tam ortasında bulunmaktadır. Ve bu iki tonun (Aşiran-Arak) tam ortasında kalan sese Fars ve Araplar 'nim' diyorlar ki bu Acemaşiran 'ın tonudur. Arak ve rast arasındaki tona rahavi diyorlar. Rast ve dügâh arasındaki sese zirgüle diyorlar. Dügâh ve segâh tonlarının arasında kalan sese nehavent diyorlar. Segâh ve çargâh arasındaki sese puselik diyorlar. Bu noktaya kadar iki makamın arasında bir yarım ton meydana getiriliyor."* (Pappas, 1997).

Kuramcı ana şubeler ve Katahristikos'lar listesinde vermediği makamları ise 'Katahristikos dışında kalan makamlar' başlığı altında ayrıca vermektedir.

Kiltzanidis ortaya koyduğu kuramın merkezine 1. İhos ile eşleştirdiği Dügâh makamını yerleştirmekte ve kalan 11 ana makamı yine dizi benzerlikleri üzerinden ilgili ihoslar ile eşleştirerek yine bu makamın merkezinde örmektedir. Bu sebeple örnek teşkil etmesi bakımından burada Dügâh makam tarifini kuramcının verdiği seyir ve sözlü aktarımı Şekil 3 üzerinden vermek yerinde olacaktır.



Şekil 3. Kiltzanidis nazariyesinde Dügâh makam seyri (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi üzerinden verilen söz konusu seyir, Şekil 3'te makamın kendi karar perdesi olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir. Kuramcının anlatımı ile

> *"Dügâh Protos ihos'tur; kendi perdesinden başlayarak hüseyni 'ye çıkar ve çıkıcı-inici seslerle dügâhta tam karar yapılır. Miyan (meyan) ise, yani Dügâhın tiz hanesi yani birinci ihos' un hüseyni ya da muhayyerden başlayıp, ana tonların civarında dolaşarak, yine dügâh perdesinde tam karar yapılır"* (Pappas, 1997)

Kiltzanidis kuramını; takipçisi olduğu patriklik ekolü içerisinde hocası Chalatzoglou ve Marmarinos 'ta olduğu gibi Bizans ekoları ve makam yapıları arasında kurduğu bağlar üzerinden örmektedir. Ortaya koyduğu temel anlayış öncüllerinde olduğu gibi yine D. Kantemir'e sıkı sıkıya bağlı bir kuramsal silsilenin devamı olarak karşımıza çıkar.

1.6. XVIII. Yüzyıldan Günümüze Makam Müziği Kavrayışının Üzerine Temellendiği Perde Sistemleri

Osmanlı devletinin İstanbul merkezinde yaşattığı zengin kültürel ve manevi miras, her alanda olduğu gibi musiki alanında da değer üretme potansiyelini barındıran oldukça verimli bir kültür habitatı olmuştur. Farklı inanç, kavrayış ve ritüellerin benzer/benzemez yönleri ile aynı potada eritildiği söz konusu kültür iklimi, Türk ve Rum kuramcılar şahsında da musiki kavrayışı ve kuram anlayışı üzerinden zengin bir potansiyelin hayat bulduğu önemli merkezlerden biri olmuştur. Rum-Ortodoks cemaatinin diğer dini cemaatlere nazaran daha fazla itibar görmüş ve "*Fatih İstanbul'u fethettikten sonra, protokolde Ortodoks patriklerine tarihte gösterilmeyen bir yer vermiş, iltifat etmiş* (Feyzi, 2016) olması söz konusu musikişinasların olumlu

etkileşiminde rol oynamış gibi görünmektedir. Bu durum Türk ve Rum kuramcıların yaşadıkları/yaşattıkları kültür ortamı içerisinde birbirlerinden bağımsız ama benzer bir kavrayış üzerinden, bağlı oldukları kültürel bütün içerisinde nazari anlamda benzer yaklaşımlar ortaya koyabilmelerinin önünü açması bakımından da önemlidir.

Bunun yanında söz konusu kuramcıların ortaya koydukları nazari yaklaşımları bir ölçüde Kantemir'in bıraktığı kuramsal miras orijininde şekillendirmeleri bu ortak kavrayışın önemli bir başka sebebi gibi görünmektedir. Tanbur sazını "*İnsan nefesinden çıkan sesleri, ezgileri kusursuz olarak icra edebildiği için, gördüğü ve bildiği çalgılar içinde en mükemmel çalgı"* olarak niteleyen Kantemir'in (Güneygül, 2020) kuramının temeline bu sazı ve sahip olduğu perde sistemini koyması, kendisinden sonra farklı ekollerden gelebilecek pek çok nazariyatçı için sağlam bir kuramsal zemin teşkil etmesi bakımından önemlidir. Bu sayede makamsal müziğin ifadesinde Türk ve Bizans müziği olarak ta bilinen bu iki makamsal müzik kavrayışı ile ilgili döneme ait yazılı kaynaklar da iki kültür arasındaki etkileşimin izlerini fazlasıyla taşımaktadır (Feyzi, 2016).

Nazari bir yaklaşımı inşa edebilmek için öncelikle söz konusu nazariyenin ana omurgasını oluşturacak perde sistemini/dizgesini/yelpazesini temel almak mülhemdir. Kantemir'in ardıllarından Türk-Mevlevi ekolünü temsilen, bu ekolde nazari yaklaşımını ortaya koymuş önemli kuramcılardan Abdülbaki Nâsır Dede, Tedkik-u Tahkik isimli eserinin Bab-ı evvel bölümünde kuramının omurgasını yegâh perdesinden başlayarak tiz hüseyni perdesine dek 36 perdeden oluşturduğu perde dizgesi üzerinden Tablo 3 de görüldüğü gibi aktarmaktadır.

Tablo 3. Abdülbaki Nâsır Dede kuramında perdeler (Aksu, 1988)

1- Yegâh
2- Pes Beyati
3- Pes Hisar
4- Aşiran
5- Acemaşiran
6- Irak
7- Gevâşt
8- Rast
9- Şûri
10- Zirgüle
11- Dügâh
12- Kürdi
13- Segâh
14- Buselik
15- Çargâh
16- Sabâ
17- Hicaz
18- Neva
19- Beyati
20- Hisar
21- Hüseyni
22- Acem
23- Evç
24- Mahur
25- Gerdaniye
26- Şehnaz
27- Muhayyer
28- Sünbüle
29- Tiz Segâh
30- Tiz Buselik
31- Tiz Çargâh
32- Tiz Sabâ
33- Tiz Hicaz
34- Tiz Beyati
35- Tiz Hisar
36- Tiz Hüseyni

Kuramcı eserinde bu perdeleri ismen aktardıktan sonra tek tek bu perdelerin dizge içerisindeki konumlarının ne olduğunu birer cümle ile şüpheye yer bırakmayacak biçimde anlatmaktadır.

Nasır Dede'nin ardından "Büyük kilise hanendesi olarak bilinen Panayiotes Chalatzoglou, zamanın Bizans kilise müziği modları ve Türk makamları arasındaki

açıkça bir mukayeseye kalkışan ilk Grek müzisyen olarak kuramını ortaya koymaktadır. 1724-1728 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen eserinde, kuramsal sistem anlatımında, Türk müziğine ait dinamikleri esas almış ve Türk müziğinde kullanılan "*tanbur perdeleri üzerinde yer alan melodik dizileri ve Türk-Grek tonları arasındaki bağlantılı uyumu kıyaslamalı bir biçimde tanımlamıştır"* (Feyzi, 2016). Chalatzoglou'nun eserinde aktardığı temel perdeler ise Tablo 4 de görüldüğü gibidir.

Tablo 4. Chalatzoglou nazariyesinde aktarılan temel perdeler (Judetz ve Sırlı 2000)

1- Yegâh
2- Aşiran
3- Irak
4- Rast
5- Dügâh
6- Segâh
7- Çargâh
8- Neva
9- Hüseyni
10- Eviç
11- Gerdaniye
12- Muhayyer
13- Tiz Segâh
14- Tiz Çargâh
15- Tiz Neva
16- Tiz Hüseyni

XVIII. yy da Chalatzoglou'nun öğrencisi olarak yine kilise ekolünü temsilen ortaya çıkmış önemli bir figürde Kyrillos Marmarinos 'tur. Marmarinos kuramının temeline tanbur üzerinde tanımladığı bir perde yelpazesi yerleştirmiştir. Eserinde verdiği ses yelpazesi hocasına göre daha detaylı ve kapsamlı görünmektedir. Kuramcı söz konusu perde skalasını yegâhtan başlayarak tiz hüseyniye dek çıkıcı ve devamında tiz hüseyniden başlayarak yine yegâh perdesine dek inici bir ses yelpazesi üzerinden

vermektedir. Marmarinos'un eserinde verdiği perde yelpazesi Judetz ve Sırlı'nın aktarımıyla Tablo 5 de görüldüğü gibidir.

Tablo 5. Marmarinos nazariyesinde aktarılan perde yelpazesi (Judetz ve Sırlı, 2000)

Çıkıcı	**İnici**
Yegâh	Tiz Hüseyni
Pest Beyati	Tiz Hisar
Aşiran	Tiz Neva
Pest Acem	Tiz Hicaz
Irak	Tiz Çargâh
Rehavi	Tiz Buselik
Rast	Tiz Segâh
Zirgüle	Tiz Nihavend
Dügâh	Muhayyer
Zemzeme	Şehnaz
Segâh	Gerdaniye
Karadügâh	Zavil
Çargâh	Eviç
Sabâ	Hüzzam
Neva	Hüseyni
Bayati	Hisar
Hüseyni	Neva
Acem	Hicaz
Eviç	Çargâh
Mahur	Buselik
Gerdaniye	Segâh
Zirefkend	Nihavend
Muhayyer	Dügâh
Sünbüle	Hümayun
Tiz Segâh	Rast
Tiz Karadügâh	Geveşt
Tiz Çargâh	Irak
Tiz Sabâ	Acemaşiran
Tiz Neva	Aşiran
Tiz Bayati	Pest Hisar
Tiz Hüseyni	Yegâh

XIX yy da ise Marmarinos'un öğrencisi olarak yine kilise ekolünü temsilen ortaya çıkmış bir başka figürde Panayiotes Kiltzanidis'tir. Nazariyesini ortaya koyarken hem makam hem perde dizilişlerini ihoslar ile yaptığı karşılaştırmalar üzerinden ifade eden kuramcı, eserinde temel perdeleri aktarması ile Marmarinos 'tan daha çok Chalatzoglou

’ya benzer bir yöntem kullanmaktadır. 12 temel perde ile 12 temel ihosu karşılaştırmalı bir şekilde aktaran Kiltzanidis ’in verdiği temel perdeler Tablo 6 da görüldüğü gibidir.

Tablo 6. Kiltzanidis nazariyesinde aktarılan temel perdeler (Pappas, 1997)

1- Yegâh
2- Aşiran
3- Irak
4- Rast
5- Dügâh
6- Segâh
7- Çargâh
8- Neva
9- Hüseyni
10- Eviç
11- Gerdaniye
12- Muhayyer
13- Tiz Segâh
14- Tiz Çargâh
15- Tiz Neva
16- Tiz Hüseyni

1.7. Makam Musikisinde Üslup/Stil Kavrayışı

Ezgi bedeninde bir özgün can

Türk ve Bizans makam müziği gibi; ezgisel devinim ve melodi zenginliğini makam/mod temelleri üzerine inşa etmiş, müzikal bütünlüğünü ‘yatay nağme organizasyonları’ üzerinden ifade eden ‘müzik kavrayışında’ ön plana çıkan müzikal ifade unsurlarından biri kuşkusuz ‘üslup’ özelliğidir. Üslup; kelime anlamı olarak ‘sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi’ olarak tarif edilmekte ve biçem, tarz, stil kelimeleri ile özdeş olarak tanımlanmaktadır. (Avcı Akbel, 2021; Püsküllüoğlu, 1995) Özsoy’a göre ise terim

"*genel anlamı itibariyle insanların, iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken kullandıkları, yola ve yönteme yönelik bir kavramdır. Yani üslup, benimsenen "şey"in nasıl yapılacağına ilişkin izlenen bir yoldur."* Aynı terim makam müziği özelinde ise kabaca; bestecinin kompoze ettiği müzikal bütünün, icracı tarafından eserin özüne/ruhuna sadık kalmak kaydıyla, ait olduğu müzikal disiplin ve kavrayış üzerinden, kendi kişisel beceri/yorumunu da katarak ifade etmesidir şeklinde tanımlanabilir.

Söz konusu kavrayış biçimi bu sayede; dikey anlamda şekillenmiş sistematik bir bütün içerisinde, salt matematiksel bir anlayış ve katı bir sistematik anlayışın egemen olduğu Batılı tarz müzik kavrayışından biraz daha farklı olarak, hâkim olduğu (makamsal) ses sahası içerisinde besteci ya da icracıya geniş bir yetki/hareket alanı verme konusunda zengin bir potansiyel barındırmaktadır. Buna ilave olarak makamsal müzik kavrayışı içerisinde 'serbest ölçü ya da usul kalıplarından bağımsız' ezgi üretebilme anlayışı içerisinde kompoze edilmiş nağme organizasyonlarının varlığı da üslup konusunda farklı bir zenginliğin kapısını aralamaktadır.

Her iki makam müziğinin de (Türk/Bizans) sembol dili olarak birbirinden farklı, ama okuma, sembolü tanımlama ve hayata geçirme konusunda benzer dinamikler üzerinden yürümesi de üslup özelliğinin ön plana çıkmasında önemli etkenlerden biri gibi durmaktadır. Geçmişten günümüze Türk müzik yazım dilinin, ebced notasyonun da olduğu gibi harf dili ya da alfabetik sıralama içerisinde verilmesi, ezgisel hareketlerin içerdiği bir takım incelikli unsurları ifade etmekten daha çok eserin özüne vurgu yapıyor olması, *bağlı olduğu kültüre eğitim-öğretim ve aktarım açısından büyük kolaylıklar sağlaması* (Feyzi, 2018) yanında üsluba dair bir takım aktarımlar yapabilme avantajını da beraberinde getirmektedir.

Bizans müziği de harf/şekil, nokta, çizgi, eğri gibi semboller üzerinden yazılı ifadesini bulan 'neumatik' nota sistemi içerisinde *'icracıya melodinin hareketini hatırlatmaya yarayan şekiller bütünü'* (Feyzi, 2018) olması bakımından benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Farklı sembol dillerini kullanıyor olmaları dışında söz konusu her iki yaklaşımda (Türk/Bizans) notasyonun işlevi; icracılar için üslup ya da tavır bakımından mota mot bir müzikal metni ifade etmekten daha çok, eserin ana müzikal metni içerisinde icracıya üslup bakımından değerlendirebileceği geniş bir hareket alanı sağlıyor olması bakımından -kavrayış temelinde- bağdaş gibi görünmektedir.

Bu anlamda günümüz Türk Müziği notasyon sistemi de; besteci ya da icracı tarafından benzer bir yaklaşımla tanımlanmakta ve yazılı metin içerisinde barındırdığı 'yazılı olmayan bir takım müzikal kavrayışlar ve üslup incelikleri' ile birlikte okunup/anlaşılıp icra edilmektedir. Şüphesiz ki geçmişten günümüze makam müziği eğitim ve bilgi aktarım yöntemi olarak kullanılan 'meşk'e (usta-çırak) dayalı öğretim metodunun da üslup anlayışı üzerinde egemen olması ve gelişmesindeki rolü büyüktür.

Diğer bir yandan söz konusu müzikal kavrayışı zaman/mekân/kültür/aidiyet içerisinde pek çok farklı dinamiğin etkin olarak şekillendirmesi de bu konu hakkında mota mot bir tanım yapılabilmesini zorlaştırmaktadır. Bu durum '*kavramın daha çok içrek (batınî/ezoterik) bir yapıda'* (Ersoy, 2017) olması sebebiyledir. Bu anlayışla makam müziğinde üslup kavrayışını salt olarak icracının/icracıların geçmişten getirdiği birikim, icra içerisinde anlık sergilediği performans ya da müzikal edimden ibaret bir oluş/eylemden ibaret olduğunu düşünmekte eksik bir yaklaşım olacaktır.

Müzikal metinlerin üzerine oturduğu coğrafya, sosyo-kültürel zemin, edebi alt yapı, inanç iklimi (din) gibi coğrafi, sosyolojik, dini, hermetik ve etnoğrafik var oluşların ya da kavrayışların müzik dili vasıtası ile üslup anlayışı üzerinde etkileri kaçınılmazdır. Söz konusu kavrayış, musiki icra anlayışı üzerindeki yoğun etkisini kimi zaman Trakya/Ege/Karadeniz/Doğu Anadolu vb. yöresel, bölgesel duyum farklılıkları üzerinden, kimi zamansa Tanrıkorur'un da ifade ettiği gibi '*homojen bir şekilde ulus sınırlarını aşan bir kültür çerçevesinde'* (Ersoy, 2017; Tanrıkorur, 2015) kümülatif bir farkındalıkla göstermektedir.

Makam müziği temelinde Üslup anlayışı, sesler üzerinde ifadesini ise; perde kullanım şekilleri, perdesel hareketler ve söz hareketliliğin yapıldığı perdesel eklemleme biçimleri (artikülasyonlar) üzerinden bulmaktadır. Bu konusu anlamda ezgisel hareketlilik içeresinde perdelerin rolü, söz konusu makamsal dizi içerisindeki işlevleri, birbirlerine bağlanma şekilleri, kuvvetli-zayıf seslendirilme durumları, durucu ve yürüyücü seslerin kullanılma biçimleri gibi müzikal ifade/aktarım anlayışları üslubu şekillendiren devinimsel unsurlardır.

Tüm bu anlatılan soyut ve somut anlayışlar çerçevesinde 'ezgi beden ise üslup o bedenin ruhudur' demek yanlış olmayacaktır.

1.8. Ayinde Kullanılan Makamların Tarihsel Süreç İçerisinde İncelenmesi

Bu bölümde makamsal/üslup bakımından analizi yapılan ritüelin repertuarı içerisinde kullanılan makamlar, ihtiva ettiği ses organizasyonları ve geçmişten günümüze ifadesini bulmuş nazari kavrayışlar, Abdülbaki Nasır Dede'den (XVIII. yy) başlayarak Panayiotes Chalatzoglou, Kryillos Marmarinos ve Panayiotes Kiltzanidis'e (XIX. yy) uzanan kronolojik bir sıra ile verilmektedir.

Takip edilen makam sıralaması; ayin repertuarında icra edilen ilahilerin makam sıralaması gözetilerek verilmiştir.

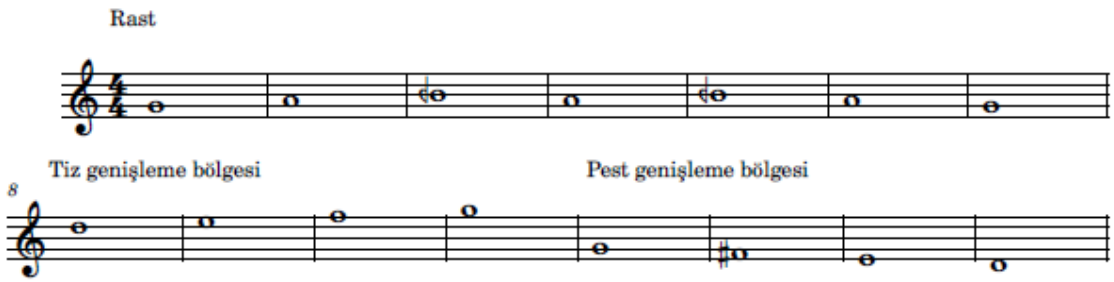
1.8.1 Rast Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı 'eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar' anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin ilk sırasında zikretmektedir. Kuramcı, ortaya koyduğu nazariyede Rast makamını;

> *"Perde-i rast 'tan ağaz idüb, dügâh ve segâh ve dügâh perdesi, dönüp aşağı, segâh ve dügâh perdesi ile rast perdesine gelüb anda karar ider. Amma çargâhtan yukarı neva ve hüseyni ve acem ve gerdaniye perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşiran ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Müteahhirin (yeni olanlar) ve kudemâ-i müteahhirin (sonraki eskiler) ve kudemâ'nın (en eskiler) indinde gerdaniyeye dek daire itibar olup Müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin böyle itibar eylediler"* (Aksu,1988) şeklinde tarif etmektedir.

Nasır Dede'nin verdiği bu tarifinin makamın günümüzde kullanılan (acemli) Rast makam dizisiyle oldukça uyumlu olduğu görünmektedir.

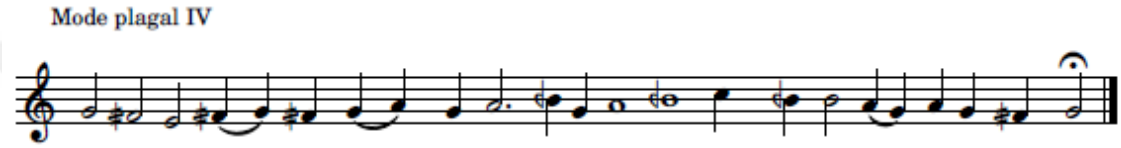
Tarif edilen makamın özü günümüz ölçeklendirmesi ile Şekil 4 de görüldüğü gibidir.



Şekil 4. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Rast makamının özü (Aksu, 1988)

Marmarinos nazariyesine göre de Ay'ı (Selene) temsil eden Rast makamının 7 temel makamın (kyrioi echoi) ilki olması ve diğer pek çok dizinin/makamın ondan doğması bakımından önemlidir. Nazariye içerisinde plagal 4 ismiyle Bizans ekoları içerisinde de tanımlanan dizi, Marmarinos 'un ilk zikrettiği temel makam dizilerinden biridir. Marmarinos, kuram kitabında verdiği makam seyrin ise Şekil 5 de görüldüğü gibidir.

Kuramcının verdiği bu seyir örneği hüseyniaşiran ve çargâh perdeleri arasında dar bir ses skalası içerisinde verilmiştir. Seyir, içerisinde ırak perdesi yerine geveşt perdesinin kullanılması dışında makamın günümüzde kullanıldığı şekli ile uyum göstermektedir.

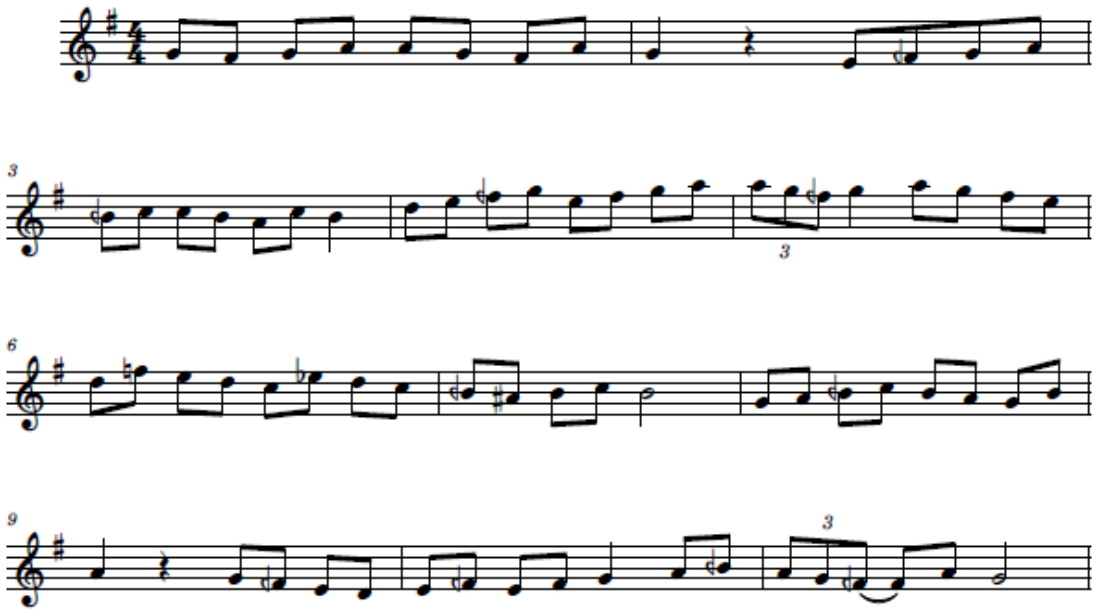


Şekil 5. Marmarinos nazariyatında Rast seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Chalatzoglu nazariyesinde de Rast makamı; temel 12 mod (kyria makamia) arasında verilmekte ve yine Bizans ekoları içerisinde plagal 4 olarak tarif edilmektedir. Chalatzoglu nun anlatımına göre; en mükemmel ve en düşük (pest) ton (protos teleios perdes) Yegâh, ikincisi Aşiran, üçüncü olarak Irak ve dördüncü zikredilen dizi Rasttır.

Kiltzanidis'de makamı, pandura sazı üzerinde yegâh perdesinden muhayyer perdesine uzanan bir ses skalası üzerine yerleştirdiği 12 ana makamın dördüncüsü olarak vermektedir. Bizans kuramı içerisinde eşleştirme yaparken temel aldığı 8 ana 'ihos' içerisinde Plagios Tetartos'a karşılık gelmektedir. Ayrıca kuramcı yegâh perdesinden başlayarak verdiği temel 8 ton içerisinde rast perdesini 4. ton ile eşleştirmektedir. Kuramcının makama dair verdiği seyir Şekil 6 da ki gibidir.

Kuramcının verdiği makam seyri içerisinde verilen makam dizisi yegâh perdesi üzerinde Rast 4 lü, yerinde Rast 5 li, acemli bir Rast çeşnisi ve devamında Segah makamına yapılan bir geçkiyi de içermektedir. Kuramcının ayrıca fa için koma bemolü kullanarak yegâh/neva perdesi üzerinde yer verdiği çeşniler ise makamın günümüzde kullanılmayan farklı bir perde dizini ile ifade edildiğine dair fikir vermektedir.



Şekil 6. Kiltzanidis nazariyatında Rast seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi üzerinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan rast perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.2. Segâh Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı 'eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar' anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin 2. sırasında zikretmektedir. Kuramcı makamı;

> "*Perde-i segâh 'tan ağaz idüb, dügâh ve rast perdesi yine avded idüb, dügâh ve segâh ve çargâh ve neva perdesine şü'ûd, ba'dehû neva'dan çargâh ve segâh ve kürdi perdesine hüb'ut idüb, kürdi perdesinden döner. Segâh perdesi gösterüb anda karar ider. Amma neva perdesinden yukaru, hüseyni ve eviç ve gerdaniye ve muhayyer ve tiz segâh perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırak ve aşiran ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Vuku-ı ihtilaf bunda eslâfın dügâh ve segâh ve rast perdesini asıl ve şu 'beden ahzlarıdır."* (Aksu, 1988)

Şeklinde tarif etmektedir. Nâsır Dede'nin tarif ettiği makamın özü ve tiz/pest genişleme bölgeleri günümüz ölçeklendirmesi ile Şekil 7 de verildiği gibidir.

Nasır Dede'nin bu anlatımının makamın günümüzdeki kullanım şekli ile oldukça uyumlu olduğu görülmektedir.



Şekil 7. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Segâh makamının özü (Aksu, 1988)

Segâh makamı Chalatzoglu nazariyesinde de 'asıl modlar' olarak tariflediği temel 12 mod (kyria makamia) arasında zikredilmektedir. Pers, Türk ve Grek anlayışları arasında kıyaslamalı olarak ele aldığı makam nazariyesinde bu dizi önemli bir yerde durmaktadır. Kuramcının Bizans-Pers perdelerini kıyasladığı ve 8 ana perdeden oluşturduğu skala içerisinde ise segâh perdesi için '*Altıncı ton segâhtır bizim ikinci authentic modumuz neanes'e karşılık gelir.'* demektedir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Marmarinos ise makamı 7 gezegenle ilişkilendirdiği 7 temel mod (kyrioi echoi) içinde yine Venüs ile ilişkilendirdiği 3. sıraya koyar. Kuramcı aynı zamanda makamı; Bizans ve Türk makamlarını kıyaslamalı olarak ele aldığı liste içerisinde ise Authentic 2 legetos ile eşleştirmektedir. Marmarinos'un makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 8 de görüldüğü gibidir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Verilen seyirin Müstear makamında bir geçkiyle beraber segâh perdesi çevresinde şekillenip bu perde üzerinde karar ettiği görülmektedir. Fakat yeden perdesi olarak kürdi perdesi yerine dügâh perdesinin kullanıldığı, ırak perdesi yerine ise geveşt perdesinin kullanıldığı da görülmektedir. Seyirde kullanılan müzikal iklimin makamın günümüzde kullanım şekline yakın bir müzikal ifade taşıdığını söylemek mümkün olsa da kullanılan ses dizgesinin günümüzde kullanılan Segâh makamı ses dizgesi ile motamot uyumlu olmadığını söylemek mümkündür. Ayrıca seyir içerisinde segâh perdesinin bırakılarak tek koma diyezle verilen si perdesi üzerinde asma karar yapması dikkat çekicidir.



Şekil 8. Marmarinos nazariyatında Segâh seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise ‘Bizans ihos ’ları ile yaptığı kıyaslamada makamı 2. İhos ile eşleştirir ve aktardığı 12 ana makam (kyria makamia) içerisinde 6. sıraya koyar. Bunun yanı sıra ‘en gerekli makamlar’ başlığı altında verdiği 116 makam içerisinde 14. sırada zikretmektedir. Ayrıca kuramcı yegâh perdesinden başlayarak verdiği temel 8 ton içerisinde segâh perdesini 6. ton ile eşleştirmektedir. Kuramcının makama dair verdiği seyir Şekil 9 da görüldüğü gibidir.

Verilen seyir segâh perdesi orijininde şekillendirilmekle beraber makamın ifadesinde kullanılan dizi içerisinde sıklıkla kullanılan tek koma bemol fa perdesinin kullanımı dikkat çekicidir. Kullanılan ses dizgesi içerisinde yeden perdesi olarak ağırlıklı olarak dügâh perdesi kullanılmış fakat tam karar kürdi perdesi üzerinden segâh perdesinde verilmektedir.



Şekil 9. Kiltzanidis nazariyatında Segâh seyir (Pappas, 1997)

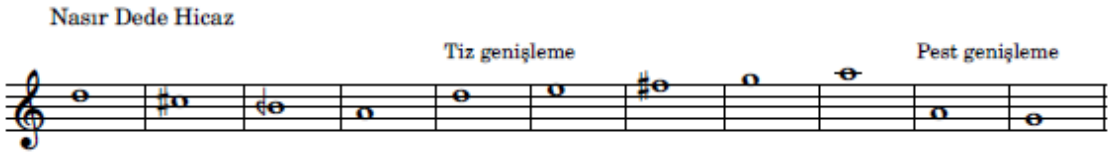
Pappas'ın aktarımı ile Kaba dik hisar perdesi üzerinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan segâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.3. Hicaz Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı 'eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar' anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin 9. sırasında zikretmektedir. Kuramcı hicaz makamını;

> *"Neva perdesinden ağaz idüb, hicaz ve segâh perdesi ba'dehû dügâh perdesine gelüb anda karar ider. Amma neva perdesinden yukaru hüseyni ve eviç ve gerdaniye ve muhayyer perdesine dek su 'udu ve dügâh perdesinden aşağı rast perdesine hübûtu vardır. Bu makamda dahi daire ihtilafından saba perdesi ile istim 'al idüb bu kudemâ-i muteahhirînin ihtira'ıdır"* şeklinde tarif etmektedir (Aksu, 1988).

Nasır Dede'nin tarifi günümüz ölçeklendirmesiyle ifade edildiğinde Şekil 10 da görüldüğü gibidir.



Şekil 10. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Hicaz makamının özü (Aksu, 1988)

Nasır Dede'nin anlatımına göre makamı oluşturan dizinin ilk 4 perdesi yukarıda verilen sıralama ile neva-hicaz-segâh-dügâh 'tır. Kuramcının inici-çıkıcı bir seyir tarifiyle verdiği anlaşılan makamın ilk dört perdesi içerisinde, makamın günümüz perde skalası muhtevasında 2. derece perdesi olarak isimlendirilmiş dik kürdi perdesinden bahsetmediği görülmektedir. Buna ilaveten eskiler ve yeniler arasında makamın mensup olduğu makam dairesi konusundan hareketle saba perdesinin kullanılması ile ilgili bir ihtilaftan da bahsetmektedir.

Kuramcının söz konusu eserinde verdiği perde skalasına bakıldığında 'segâh' perdesini kürdi ve buselik perdeleri arasına konumlandırdığı görülmektedir. Aynı skala içerisinde 'sabâ' perdesi de çargâh ve hicaz perdeleri arasında zikredilmektedir.

Günümüz perde skalası içerisinde isimlendirilmiş dik kürdi perdesi de buselik ve kürdi perdeleri arasında konumlandırılmış bir perdedir. Kuramcının anlatımı üzerinden kastedilen segâh perdesinin duyum olarak bugün dik kürdi olarak adlandırılan perdeye

karşılık gelebileceği muhtemel görünmektedir. Nasır Dede'nin verdiği ve makam içerisinde kullanılabileceğini ima ettiği saba perdesi de verdiği perde skalası üzerinde hicaz perdesinden daha pest bir konumdadır. Bu bağlamda Hicaz makamının karakteristiğini yansıtan (en önemli) ilk 2. ve 3. derece sesleri arasındaki aralığın geniş bir aralık olması (11-12 koma) gerekliliği de; yukarıda 'segâh' ismiyle kastedilen perdenin duyum olarak bugünün dik kürdi perdesine karşılık gelme olasılığını artırmaktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında makama dair verilen tarifin, makamın günümüzdeki kullanım şekliyle uyum gösterdiği hakkında fikir vermektedir.

Chalatzoglou Hicaz makamını 'Türetilmiş modlar' içerisinde 'düzensiz şubeler' (katachrestikoi sochpedes) alt başlığında verdiği 40 makam içerisinde 3. sırada zikretmektedir.

Marmarinos ise makamı 'birincil nimialar' (kyria) arasında 10. sırada konumlandırmakta, ayrıca 'türetilmiş şubeler' başlığı altında zikrettiği 'Dügâh'tan doğan' makamlar alt başlığında saydığı 10 makamın 6. sırasına yerleştirmektedir. Kuramcı ayrıca makamı Bizans ekoları içerisinde Plagal 2 Chromatic ile eşleştirmektedir (Judetz ve Sırlı, 2000).

Marmarinos'un kısa bir sözlü tarif beraberinde verdiği seyir üzerinden Hicaz makamı Şekil 11 de gösterilmiştir. Kuramcının verdiği seyir makamın günümüzde kullanılan şekliyle oldukça farklı bir nağme organizasyonuna sahiptir. Verilen ses dizgesi içerisinde kürdi ve segâh perdelerinin yer bulması, çargâh perdesinin tercih edilmesi ve hicaz perdesinin dizge içerisinde kullanım şekli makamın günümüzde kullanıldığı şekilden oldukça farklı görünmektedir. Hicaz perdesinin ses dizgesi içerisindeki rolü daha çok Saba makamını hatırlatan bir müzikal iklim içerisinde verilmiştir.



Şekil 11. Marmarinos nazariyatında Hicaz seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit 'şube' içerisinde; 'yan dallar' (Katahristikos'lar) muhtevasında aktardığı 66 makamın 14. sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu 'en gerekli

makamlar' listesinde makamın adını zikretmemektedir. Buna ilave olarak kuramcının 'sırf Hicaz' ismiyle hem Katahristikos'lar hem de 'en gerekli makamlar' listesinde verdiği bir Hicaz makamı vardır. Kiltzanidis 'in verdiği seyir üzerinden Hicaz makamı Şekil 12 de verildiği gibidir (Pappas, 1997).



Şekil 12. Kiltzanidis nazariyatında Hicaz seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi üzerinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

Verilen seyirde nağme organizasyonları incelendiğinde; makamın verildiği notasyon ile günümüzde kullanılan biçimi ile arasında gerek dizi, gerek müzikal iklim bakımından büyük farklılıklar olduğu görülecektir. Bu durumda kuramcının makama dair verdiği sözlü tarif üzerinden verilen seyri anlamaya çalışmak doğru bir yaklaşım olacaktır.

Kiltzanidis makamı; 'Hicaz Plagios Defteros İhostur. Dügâhtan başlar ve nim uzzalı göstererek neva'ya çıkar veya muhayyerden nim şehnazı göstererek yukarı çıkan seslerle karışır ve nim uzzalla dügâhta karar verir. Hicazın miyan nağmesi nim şehnazdan başlar ve nim uzzala inerek dügâhta karar verir' şeklinde tarif etmektedir (Pappas, 1997).

Bu sözlü aktarımdan anlaşılacağı üzere; kuramcının nim şehnaz perdesinin önemine iki atıfla dikkat çektiği görülmektedir. Bu perde hüseyni perdesi temelinde bir hicaz dörtlü oluşturmak için kullanılabilecek baskın perdelerden biridir. Ayrıca kuramcının verilen notasyonda tespitinin yapılamadığı ama sözlü tarifte nim uzzal olarak isimlendirdiği bir perde mevcuttur. Bu perde ile de kuvvetle muhtemel günümüz perdeleme sistemi içerisindeki 'hicaz' perdesi (kişisel görüşme, Güray) kastedilmektedir. (Günümüzde kabul gören Arel-Ezgi-Uzdilek Türk makam müziği perde skalası içerisinde nim uzzal isimli bir perde bulunmamaktadır.)

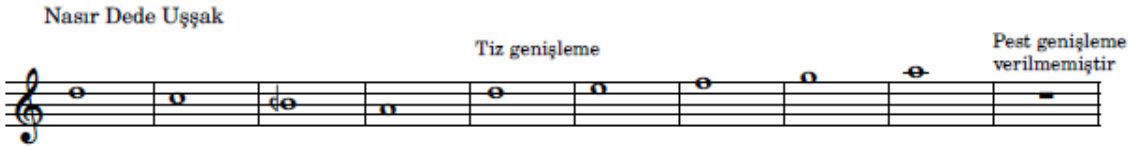
Bu perde de (hicaz) dügâh perdesi temelinde neva perdesine kadar bir Hicaz 4'lü ve yine aynı perde temelinde hüseyni perdesine kadar Hicaz 5'li oluşturmak için kullanılabilecek baskın perdelerden biridir. Bu iki anlayış birlikte ele alındığında kuramcının verdiği sözlü tarif üzerinden aktardığı Hicaz makamının; günümüzde Zirgüleli Hicaz olarak bilinen/kullanılan makama oldukça yakın bir diziyi içinde barındırdığını söylemek mümkündür. Yine bu kavrayış temelinde verilen notasyonun makamı ifade etmede oldukça yetersiz görülmesi de nota transkripsiyonunda yapılmış bir hata olabileceğine dair fikir vermektedir.

1.8.4. Uşşak Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı 'eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar' anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin 3. sırasında zikretmektedir. Kuramcı makamı;

> *"Neva perdesinden ağaz idüb, çargâh ve segâh ve dügâh perdesine hübût ve anda karar ider. Amma neva perdesinden yukaru hüseyni ve acem ve gerdaniye ve muhayyer perdesine dek su'ûd eder. Bu makamın aslı kudemâ-i müteahhirînin Neva dediği makam ve kudemâ'nın Nevruz-u asıl dediği avazedir. Ve ihtilaf-ı dairenin bunda bile cereyanı vardır."* şeklinde tarif etmektedir (Aksu, 1988).

Nasır Dede'nin makamı 'inici-çıkıcı' bir seyir üzerinden verdiği tarif günümüz ölçeklendirmesiyle Şekil 13 de görüldüğü ifade edilmektedir. Kuramcının makama dair verdiği seyir inici-çıkıcı bir ses dizgesi içerisinde verilmiştir. Seyir grafiği dışında makam günümüzdeki kullanım şekliyle büyük bir uyum içerisindedir.



Şekil 13. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Uşşak makamının özü (Aksu, 1988)

Chalatzoglou, kuramında makamı 'türetilmiş şubeler' içerisinde sınıflandırdığı ve 'düzensiz şubeler' (katachrestikoi sochpedes) alt başlığında verdiği 40 makamın ilk sırasında zikretmektedir.

Marmarinos ise makamı 'türetilmiş şubeler' içerisinde 'Neva'dan doğan' makamlar alt başlığında sınıflandırdığı 11 makamın 2. sırasına koyar. Kuramcı ayrıca makamı Bizans ekoları içerisinde Authenic 1 ile eşleştirmektedir (Judetz ve Sırlı, 2000). Marmarinos'un verdiği seyir üzerinden Uşşak makamı Şekil 14 deki gibidir.

Kuramcının tarif ettiği ve Judetz, Sırlı aktarımı ile verilen seyir, her ne kadar seyir grafiği olarak makamın günümüzdeki kullanım biçimine uygun bir ses dizgesine sahip olsa da kullanılan dizi içerisinde segâh perdesinin kullanılmıyor olması makamın günümüzde kullanılan şekli ile bağdaşmamaktadır.



Şekil 14. Marmarinos nazariyatında Uşşak seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit 'şube'iç erisinde; 'yan dallar' (Katahristikos'lar) muhtevasında aktardığı 66 makamın ilk sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu 'en gerekli makamlar' listesinde 8. sırada zikredilmektedir.

Kiltzanidis 'in makama dair verdiği seyir ise Şekil 15 de verildiği gibidir. Verilen seyir grafiği çıkıcı olarak kurgulanmış, dizi içerisinde segâh perdesinin varlığı ile de makamın günümüzdeki kullanımıyla büyük oranda örtüştüğü görülmektedir.



Şekil 15. Kiltzanidis nazariyatında Uşşak seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi üzerinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.5. Bayati Makamı

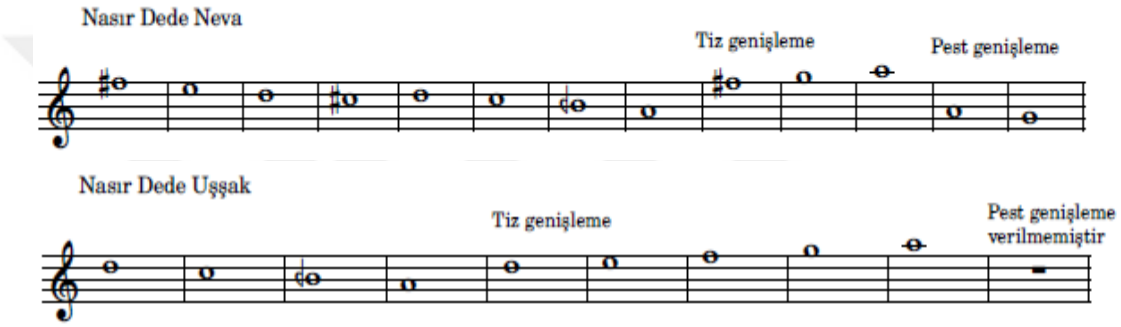
Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı; 'terkibat' bölümünde 'gayr-ı meşhur' olarak adlandırdığı terkipler içerisinde aktardığı 125 makamın 81. sırasına koymaktadır. Kuramcının makama dair verdiği tarif

> *"Neva ile Uşşak 'tan mürekkebtir lakin neva'dan hicaz perdesini taklîl eyleyüb, neva perdesine dahi gâhice beyati perdesinin ittisâli kaidesinden olub, neva ağaze ve Uşşak karar ider."* şeklindedir (Aksu, 1988).

Kuramcının aktarımına göre makamın; sahip olduğu ses organizasyonları içerisinde Neva ve Uşşak makamsal iklimlerinin, hicaz ve bayati perdelerinin ses organizasyonuna dâhil edilmesiyle zikredilen 2 iki makamdan farklı bir hüviyette ifadesini bulduğu anlaşılmaktadır. Bu iki ezgi organizasyonunun yanı sıra Neva perdesinden hareketle hicaz perdesine indiğini ve yine neva perdesinin zaman zaman yerini bayati perdesine bıraktığını aktarmaktadır. Yukarıda verilen tarifte makamın seyri konusunda detaylı bilgi olmamakla birlikte, eserde verilen Neva ve Uşşak makamlarının özlerine kıyasla yola çıkarak tarif edilen ses örgüleri hakkında bir çıkarıma varabilmek mümkün

olacaktır. Nasır Dede'nin verdiği Neva ve Uşşak makamlarının özlerini kıyas yapılabilecek biçimde Şekil 16 da görmek mümkündür.

Kuramcının verdiği tarif makamın günümüzdeki kullanımı ile bir ölçüde uyumludur. Fakat günümüzde Bayati makamı ses dizgesinin neva perdesi üzerinde bir Hicaz 4 lünün (Araban) eklemlenmesi ile de kullanıldığı göz önüne alındığında Nasır Dede'nin makam içerisinde verdiği Neva çeşnisinin (gerdaniye-eviç-hüseyni-neva) zaman içerisinde yerini Neva perdesinde Hicaz çeşnisine (gerdaniye-eviç-hisar-neva) bıraktığı fikrini uyandırmaktadır.



Şekil 16. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Neva ve Uşşak makamlarının özleri (Aksu, 1988)

Chalatzoglou nazariyesinde Bayati makamını; mükemmel perde olarak adlandırdığı yegâh perdesi orijininde ve tanbur perde sıralaması üzerinde; 'kendi yerleri' (topon) ifadesiyle konumlandırdığı 'birincil modlar' (kyria) içerisinde 13 makamın 8. sırasına koymaktadır.

Marmarinos ise makamı; 'türetilmiş şubeler' içerisinde 'Neva'dan doğan' makamlar alt başlığında sınıflandırdığı 11 makamın 3. sırasına koyar. Kuramcı ayrıca makamı Bizans ekoları içerisinde Plagal 1 Chromatic ile eşleştirmektedir. Marmarinos'un makamı aktarırken verdiği seyir ise Şekil 17 de gösterilmiştir.

Verilen seyir örneğinde kuramcı makamı dügâh-acem ses aralığı içerisinde çıkıcı bir seyir grafiği ile vermektedir. Karar perdesinin dügâh perdesi olması ve verilen ses dizgesinin içerisinde segâh perdesinin kullanılması makamın günümüzdeki kullanım biçimi ile uyumlu olmakla birlikte neva perdesi üzerinde nim hisar ve acem perdeleri üzerinden verilen kürdi çeşnisi makamın günümüzdeki kullanımından farklıdır.



Şekil 17. Marmarinos nazariyatında Bayati seyir (Judetz ve Sırlı 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit 'şube' içerisinde; 'ana şubeler' muhtevasında aktardığı 13 makamın 8. sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu 'en gerekli makamlar' listesinin 33. sırasında zikredilmektedir. Kiltzanidis 'in makamı aktarırken verdiği seyir ise Şekil 18 de görüldüğü gibidir.

Verilen seyir örneğinde kuramcı makamı dügâh-gerdaniye ses aralığı içerisinde inici-çıkıcı bir seyir grafiği ile vermektedir. Karar perdesinin dügâh perdesi olması ve verilen ses dizgesinin içerisinde segâh perdesinin kullanılması ve müzikal cümleler içerisinde acem perdesine verilen rol makamın günümüzdeki kullanımı ile uyum sergilemektedir. Fakat seyir içerisinde yalnız 1 kez ve başlangıç perdesi olarak nim hicaz perdesinin tercih edilmesi dikkat çekicidir.



Şekil 18. Kiltzanidis nazariyatında Bayati seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh kararlı olarak verilmiş seyir burada makamın kendi yeri olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

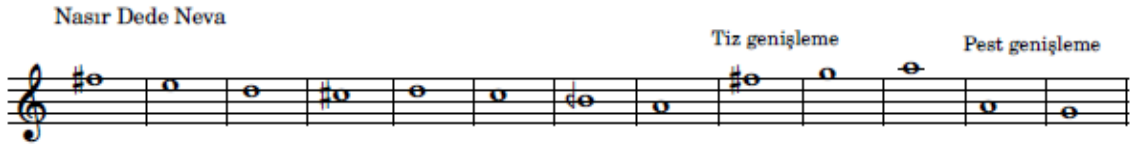
1.8.6. Neva Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı 'eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar' anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin 3. sırasında zikretmektedir. Kuramcı makamı

> *"Perde-i evç' ten ağaz idüb, hüseyni ve neva ve hicaz perdesi, ba'dehû yine neva perdesinden çargâh ve segâh perdesi ile dügâh perdesine gelüb anda karar ider. Amma evç perdesinden yukaru gerdaniye ve muhayyer perdesine dek sü'ûdu ve dügâh perdesinden aşağı rast perdesine hübûtu vardır. Bu makam-ı dil-pezîr müteahhirînin ihtira'ı olması münasiptir."* şeklinde tarif etmektedir (Aksu, 1988).

Nasır Dede'nin makamı 'inici-çıkıcı' bir seyir üzerinden verdiği tarif günümüz ölçeklendirmesiyle Şekil 19 da görüldüğü gibi ifade edilmiştir.

Zikredilen perdeler Kuramcının verdiği seyir makamın günümüzdeki kullanımıyla oldukça örtüşmektedir. Nasır Dede'nin ses dizgesi içerisinde verdiği nim hicaz perdesi ise günümüz anlayışıyla makam içerisinde farklı çeşnilerden biri olarak neva perdesinde yarım karar yapılırken yeden perdesi olarak ve yine bu perdenin alt oyası olarak kullanılması (Özkan, 1984) bakımından da oldukça uyumludur.



Şekil 19. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Neva makamının özü (Aksu, 1988)

Chalatzoglou nazariyesinde Neva makamı asıl (temel) 12 mod (kyria makamia) arasında 8. sırada vermektedir. Ayrıca kuramcının anlatımına göre; en mükemmel ve en düşük (pest) ton (protos teleios perdes) yegâh' perdesinden hareketle verilen 8 perdelik skala içerisinde neva perdesi için; '*sekizinci ton nevadır, dördüncü authenic mod hagia'ya karşılık gelir.'* demektedir.

Marmarinos ise makamı 7 gezegenle ilişkilendirdiği 7 temel mod (kyrioi echoi) içinde yine Mars (Ares) ile ilişkilendirdiği 5. sıraya koyar. Kuramcı aynı zamanda makamı; Bizans ve Türk makamlarını kıyaslamalı olarak ele aldığı liste içerisinde ise Authentic 4 ile eşleştirmektedir. Marmarinos'un makamı aktarırken verdiği seyir ise Şekil 20 de görüldüğü gibidir.

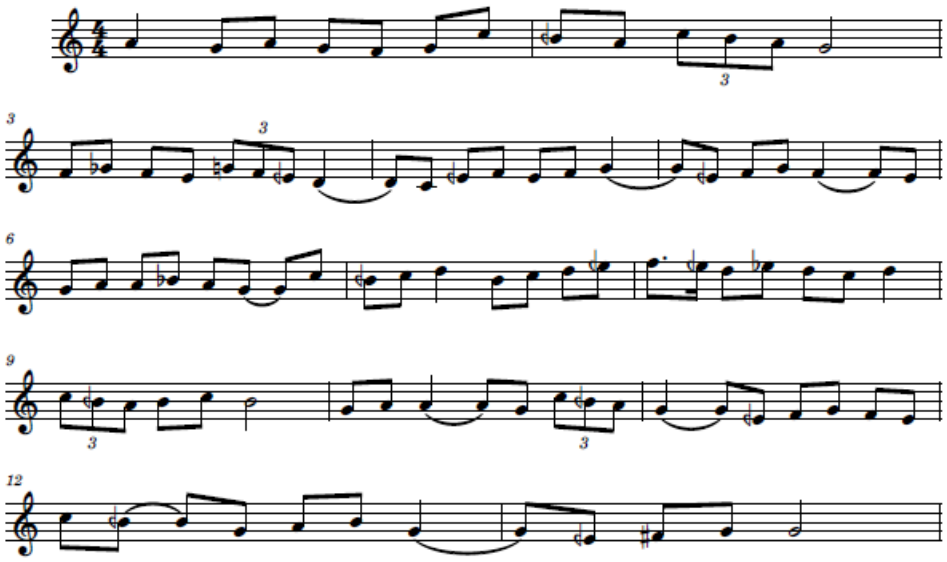
Verilen seyir neva perdesi karar perdesi üzerinde inici çıkıcı bir seyir grafiği ile aktarılmış ve içerisinde kullanılan ses dizgesi itibarıyla makamın günümüzde kullanılan biçimiyle örtüşmemektedir.



Şekil 1. Marmarinos nazariyatında Neva seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 12 temel Bizans ihos'u ile eşleştirdiği 12 'ana makam' içerisinde 8. sırada vermektedir. Ayrıca kuramcı Bizans ihosları üzerinden yaptığı kıyaslamada Neva makamını 4. İhos ile eşleştirmektedir. Kiltzanidis 'in makamı aktarırken verdiği seyir ise Şekil 21 de görüldüğü gibidir.

Verilen seyir dügâh perdesi üzerinden başlatılmakta ve rast perdesi üzerinde karar etmektedir. Kuramcının seyir içerisinde verdiği gerek ses dizgesi gerekse melodik iklim makamın günümüzde kullanım şekli ile uyum göstermemektedir.



Şekil 2. Kiltzanidis nazariyatında Neva seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh kararlı olarak verilmiş seyir burada makamın kendi yeri olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

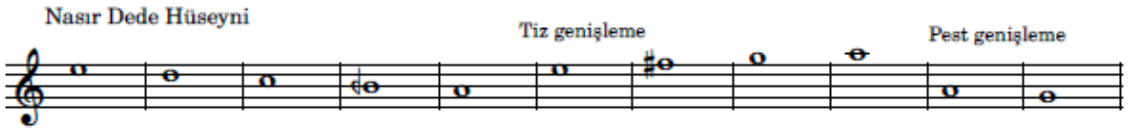
1.8.7. Hüseyni Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı ‘eskilerin ve yenilerin üzerinde karar birliğine vardığı temel makamlar’ anlatımıyla aktardığı ve 14 makamdan oluşturduğu listenin 5. sırasında zikretmektedir. Kuramcı, eserinde makamı;

> *“Perde-i hüseyniden ağaz idüb, neva ve çargâh ve segâh ve dügâh perdesine hübût idüb anda karar ider. Amma hüseyni perdesinden yukaru eviç ve gerdaniye ve muhayyer perdesine dek, dügâh perdesinden aşağı rast perdesine seyri vardır. Bunda kudemaya göre daire ihtilafından gayrı ihtilaf yoktur.”* şeklinde tarif etmektedir. (Aksu, 1988)

Nasır Dede’nin makamı ‘inici-çıkıcı’ bir seyir üzerinden verdiği tarif günümüz ölçeklendirmesiyle Şekil 22 de görüldüğü gibi ifade edilmiştir.

Verilen makam anlatımı seyir grafiği ve zikredilen ses dizgesi bakımından makamın günümüzde kullanım biçimi ile oldukça örtüşmektedir.

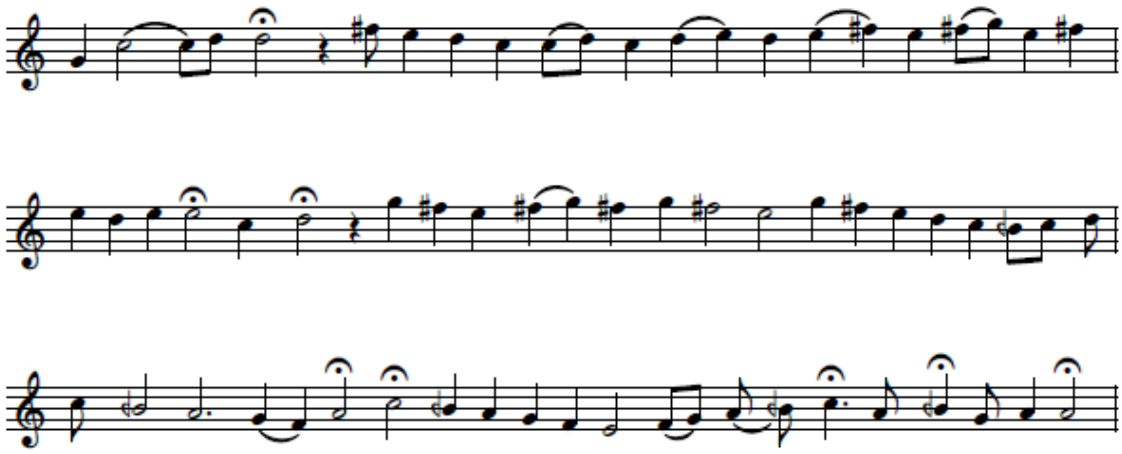


Şekil 3. Abdülbaki Nasır Dede nazariyatında Hüseyni makamının özü (Aksu, 1988)

Chalatzoglou nazariyesinde Hüseyni makamını asıl (temel) 12 mod (kyria makamia) arasında 9. Sırada vermektedir.

Marmarinos ise makamı 7 gezegenle ilişkilendirdiği 7 temel mod (kyrioi echoi) içinde yine Jüpiter (Zeus) ile ilişkilendirdiği 6. sıraya koyar. Kuramcı aynı zamanda makamı; Bizans ve Türk makamlarını kıyaslamalı olarak ele aldığı liste içerisinde ise Authentic 1 tetraponos ile eşleştirmektedir. Marmarinos’un makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 23 de görüldüğü gibidir.

Verilen seyir melodik iklim bakımından makamın günümüzdeki kullanımıyla tam bir uyum göstermese de karar perdesi ve seyir içerisinde kullanılan ses dizgesi bakımından uyumludur. Melodik yapı içerisinde güçlü perde olarak 2 neva ve 1 hüseyni perdesine yer verilmiş ve eviç perdesinden taviz verilmeyen bir ezgisel kurgu anlayışı benimsenmiştir.



Şekil 4. Marmarinos nazariyatında Hüseyni seyir (Pappas, 1997)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 12 temel Bizans ihos'u ile eşleştirdiği 12 'ana makam' içerisinde 9. sırada vermektedir. Ayrıca kuramcı Bizans ihosları üzerinden yaptığı kıyaslamada Hüseyni makamını Plagios Defteros ile eşleştirmektedir. Kuramcının makama dair verdiği seyir ise Şekil 24 de gösterilmiştir.

Dügâh perdesi üzerinden inici-çıkıcı bir ses grafiği üzerinden verilen seyir gerek melodik iklim gerekse içerisinde kullanılan ses dizgesi bakımından makamın günümüzde kullanıldığı biçimle uyum göstermektedir. Ezgisel hareket içerisinde eviç ve acem perdelerine yer verilmekle beraber segâh ve hüseyni perdeleri daha az kullanılmıştır.



Şekil 5. Kiltzanidis nazariyatında Hüseyni seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi orijininde verilen seyir burada makamın kendi karar perdesi olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.8. Kürdi Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı; 'terkibat' bölümünde 'gayr-ı meşhur' olarak adlandırdığı terkipler içerisinde aktardığı 125 makamın 43. sırasında zikretmektedir. Kuramcının makama dair verdiği tarif "*Nevruz ağaze idüb çargâh perdesine geldikde dönüb karargâhı olan rast perdesine geldikde bir dügâh perdesi gösterüb anda karar ider. Bu dahi müteahhirînin ihtira'ı olsa da caizdir."* şeklinde tarif etmektedir (Aksu, 1988).

Nasır Dede'nin söz konusu eserinde verdiği ve 37 perdeden oluşturduğu perde skalası içerisinde müstakil bir isimle 'nevruz perdesi' ve anlatının ilerleyen bölümünde görüleceği gibi yine müstakil bir 'nihavend perdesi' zikredilmemektedir. Bu bağlamda kuramcının kendi jargonuyla; 'ağaz etmek' kastıyla bir perdeden başka bir perdeye olan hareketi, 'ağaze etmek' kastıyla ise bir makamsal organizasyona ya da ses öbeğine işaret ettiği açıktır. Bu anlamda 'Nevruz-Nihavend ağaze idüb' lafzı ile kastettiği' nevruz' ve 'nihavend' vurgusu, perde isminden ziyade ezgisel organizasyona bir atıf gibi görünmektedir.

Bu kavrayışta kuramcının Nevruz ve Nihavend makamlarına dair verdiği tarifleri incelemek gerekecektir. Kuramcı Nevruz makamını

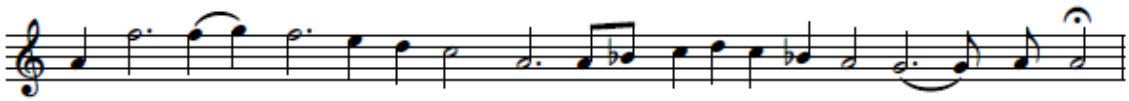
> *"Neva perdesine dek su'ûdan ve hübûtan Nihavend ağaze idüb ba'dehû bir hüseyni ve acem perdesi gösterüb acem perdesinde karar ider. Neva perdesinden sonra çargâh perdesi ve muhayyer perdesinden sonra sünbüle perdesi dahi bazı mahalde zammolunsa münasiptir. Bu terkip müteahhirîn te'lifinden bir edvarda terkib arasından müstefaddır."* şeklinde tarif etmektedir.

Nasır Dede söz konusu eserinde ayrıca Nihavend-i sağir, Nihavend-i rûmi ve Nihavend-i cedîd başlıkları altında 3 çeşit Nihavend makamı tarifi vermekte fakat müstakil bir nihavend makam tarifi vermemektedir. Bu yüzden kuramcının yaşadığı devrin anlayışında; sözlü tarif üzerinden aktardığı Kürdi makamı ses organizasyonu hakkında mota mot bir ezgi skalası çıkarmak mümkün görünmemektedir. Bu sebeple odaklanılması gereken kavramsal bütünün dağılmaması maksadıyla burada Kürdi makamına dair daha fazla detaya girilmemiştir.

Chalatzoglou nazariyesinde ‘düzensiz şubeler’ (katachrestikoi sochpedes) listesinde verdiği Hüseyni-kürdi ve Acemkürdi Kürdi makamları dışında Kürdi makamına dair müstakil bir bilgi verilmemiştir.

Marmarinos ise makamı ‘türetilmiş şubeler’ içerisinde Çargâh ’tan doğan’ makamlar alt başlığında sınıflandırdığı 14 makamın 9. sırasına koyar. Kuramcı ayrıca makamı Bizans ekoları içerisinde Plagal 1 diatonic ile eşleştirmektedir. Marmarinos’un makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 25 de gösterildiği gibidir.

Dügâh perdesinden başlayarak devamında acem perdesine ısrarlı bir vurgu üzerinden başlatılan kısa seyir, melodik iklim olarak günümüzde kullanılan Acemkürdi makamını akla getirse de melodik örgü içerisinde kullanılan ses dizgesi makamın bugünkü kullanım biçimiyle oldukça uyumludur.



Şekil 6. Marmarinos nazariyatında Kürdi seyir (Judetz, Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; ‘ana şubeler’ ve ‘yan dalları’ (Katahristikos’lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit ‘şube’ içerisinde; ‘yan dallar’ (Katahristikos’lar) muhtevasında aktardığı 66 makamın 6. sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu ‘en gerekli makamlar’ listesinde 18. sırada zikredilmektedir. Kuramcının makama dair verdiği seyir Şekil 26 da görüldüğü gibidir.

Neva perdesinden inici-çıkıcı bir ses grafiği üzerinden verilen seyir müzikal iklim olarak içerisinde yer verilen Rast’lı, Uşşak’lı ve duyum olarak Saba’lı sayılabilecek bir nağmeyi barındırması bakımından ilgi çekicidir. Dügâh karar üzerinden verilen melodik örgü içerisinde ağırlıklı olarak segâh ve karara giderken kürdi perdelerine yer verilmiştir. Kuramcının makama dair verdiği seyir makamın günümüzdeki kullanımı ile kısmen (karar cümlesi) uyum göstermektedir.

Uşşak ve Kürdi iklimlerinin kaynaşık olarak aktarıldığı seyir, bu çalışma içerisinde yer verilmiş ve ayin repertuvarında incelenen, Kürdi-Uşşak başlığı altında verilmiş ilahi ile oldukça benzerlik göstermektedir.



Şekil 7. Kiltzanidis nazariyatında Kürdi seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi temelinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan dügâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.9. Maye Makamı

Dügâh Maye ve Segâh Maye isimleriyle de bilinen ve karar perdesine göre her iki makamında (Uşşak/Segâh) müzikal iklimini içerisinde barındıran Maye makamını Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-u Tahkik isimli eserinin 'terkibat' bölümünde 'gayr-ı meşhur' olarak adlandırdığı terkipler içerisinde aktardığı 125 makamın 78. sırasında zikretmektedir. Kuramcının makamı *'Segâh ağaze idüb, dügâh perdesinde karar ider. Bu kudemâ i mütekaddîminin ihtira'ıdır.'* Şeklinde kısa bir tarifle vermektedir. Ayrıca kuramcı eserinde Maye-i Atîk ve Aşiran-Maye ismiyle iki çeşit Maye makam tarifi daha vermektedir. Verilen tarif makamın günümüzdeki kullanımı ile örtüşmektedir.

Makam Chalatzoglou nazariyesinde yaygın makamlar olarak tarif edilen 64 makam (mekamia) arasında zikredilmektedir. Kuramcı makamı ayrıca 'düzensiz şubeler' (katachrestikoi sochpedes) içerisinde verdiği 39 makamın 5. sırasında zikretmektedir.

Marmarinos ise Maye makamını 'türetilmiş şubeler' içerisinde Segâh'tan 'tan doğan' makamlar alt başlığında sınıflandırdığı 14 makamın 2. sırasına koyar. Ayrıca 43 ten fazla verdiği şubeler listesinde makamı 9. sırada vermektedir. Kuramcıya göre makam

Bizans ekolarından Authenic 2 ile eşleşmektedir. Marmarinos'un makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 27 de görüldüğü gibidir.

Kuramcının verdiği seyir örneği Segâh Maye makamının günümüzdeki kullanım biçimi ile oldukça uyumludur.



Şekil 8. Marmarinos nazariyatında Maye seyir (Judetz ve Sırlı 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit 'şube'içerisinde; 'yan dallar' (Katahristikos'lar) muhtevasında aktardığı 66 makamın 4. sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu 'en gerekli makamlar' listesinde 15. sırada zikredilmektedir. Kuramcı bu listede 16. sırada Segâh Maye makamını da vermiştir. Kiltzanidis 'in Maye makamını tariflerken verdiği seyir Şekil 28 de verildiği gibidir.

Kuramcının verdiği seyir segâh ve nim hicaz perdeleri üzerinden Müstear makamına yakın bir çeşni ile başlatılmakta ve ses dizgesine kürdi perdesinin katılımı ile kürdi ve nim hicaz perdeleri arasında bir hicaz aralığını da barındırmaktadır. Seyrin devamında dizgeye nim hisar perdesinin katılımıyla (3. Dizek) hüseyni perdesi üzerinde bir başka segâh çeşnisine yer verilmektedir. Karar cümlesinde ise segâh perdesi üzerinde Segâh'lı tam karar edilmektedir. Buna ilaveten kullanılan ses dizgesi içerisinde makam için önemli perdelerden (Uşşak karar perdesi) dügâh perdesinin sadece 1 kez kullanıldığı görülmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında verilen seyrin makamın günümüzde kullanıldığı şekliyle birebir uyumlu olmadığını söylemek mümkündür.



Şekil 9. Kiltzanidis nazariyatında Maye seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile kaba dik hisar perdesi üzerinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan segâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

Kuramcı ayrıca Segâh-maye makamı içinde ayrı bir tarif ve seyir örneği vermektedir. Birbirinin içine geçmiş iki ayrı makamsal iklimden (Segâh ve Uşşak) oluşturulan bu çeşit Maye makamının seyrini vermekte aradaki farkları/benzerlikleri görmek adına faydalı olacaktır. Kiltzanidis 'in Segâh-Maye makamına dair verdiği seyir ise Şekil 29 da görüldüğü gibidir.



Şekil 10. Kiltzanidis nazariyatında Segâh Maye seyir (Pappas, 1997)

Pappas tarafından yegâh perdesi orijininde aktarılan seyir, makamın karar perdesi olan Segâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.10. Hüzzam Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı; 'terkibat' bölümünde 'gayr-ı meşhur' olarak adlandırdığı terkipler içerisinde aktardığı 125 makamın 24. sırasında zikretmektedir. Kuramcının makama dair verdiği tarif *"Gerdaniye perdesinden Hicaz-ı kudemâ ağaze idüb neva perdesine geldikde neva perdesinden segâh perdesine Irak karar ider. Bu dahi müteahhirînin ihtira'ıdır.'* Şeklinde tarif etmektedir. Kuramcı ayrıca eserinde aynı liste içerisinde Hüzzam-ı Kadîm ve Hüzzam-ı Cedîd ismiyle iki çeşit Hüzzam makamı daha tarif etmiştir.

Nasır Dede'nin anlatımına göre; gerdaniye perdesinden inici bir nağme ile neva perdesi üzerinde eskilerden (kudemâ) aktarılan ve Hicaz 4 lü olduğu anlaşılan (Hicaz-ı

Kudemâ) perdeler üzerinden neva perdesi gösterilmektedir. Neva perdesinden tekrar inici bir nağme ile (çargâh yoluyla) segâh perdesi gösterilmekte ve bu perde üzerinde Irak müzikal ikliminde karar edilmektedir. Tüm bunlar göz önüne alındığında kuramcının makama dair verdiği tarif makamın günümüzdeki kullanımı ile kısmen uyumludur.

Chalatzoglou nazariyesinde Hüzzam makamı 'Türetilmiş modlar' içerisinde 'düzensiz şubeler' (katachrestikoi sochpedes) alt başlığında verdiği 40 makam içerisinde 37. sırada zikretmektedir.

Marmarinos ise makamı 'türetilmiş şubeler' içerisinde Neva 'dan doğan' makamlar alt başlığında sınıflandırdığı 11 makamın 5. sırasına koyar. Kuramcı ayrıca makamı Bizans ekoları içerisinde Authentic IV ile eşleştirmektedir. Marmarinos'un makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 30 da görüldüğü gibidir.

Marmarinos'un aktardığı seyir içerisinde kullanılan müzikal iklim ve kullanılan ses dizgesi makamın günümüzde kullanıldığı şekliyle uyum göstermemektedir.



Şekil 11. Marmarinos nazariyatında Hüzzam seyir (Judetz ve Sırlı, 2000)

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) olarak sınıflandırdığı 2 çeşit 'şube' içerisinde; 'yan dallar' (Katahristikos'lar) muhtevasında aktardığı 66 makamın 5. sırasında vermektedir. Ayrıca makam, kuramcının eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu 'en gerekli makamlar' listesinde 17. sırada zikredilmektedir. Kuramcının makamı tariflerken verdiği seyir ise Şekil 31 de görüldüğü gibidir.

Aktarılan seyir melodik iklim ve kullanılan ses dizgeleri bakımından makamın günümüzdeki kullanımıyla motamot olmasa da uyumludur.



Şekil 12. Kiltzanidis nazariyatında Hüzzam seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile kaba dik hisar perdesi temelinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan segâh perdesine aktarılarak verilmiştir.

1.8.11. Suzinak Makamı

Abdülbaki Nasır Dede Tedkik-ül Tahkik adlı eserinde makamı; 'terkibat' bölümünde 'gayr-ı meşhur' olarak adlandırdığı terkipler içerisinde aktardığı 125 makamın 100. sırasında zikretmektedir. Kuramcı makama dair

> *"Hüzzam ağaze idüb karargâhı olan segâh perdesine geldikte, çargâh perdesinden rast perdesine dek, Hicaz ağaze idüb karar ider. Bu terkib manzûrumuz olan edvarlar da görülmüşdür. Ve te'liflerde dahi mesmû değildir. Caiz oldu ki bu nev ihtira ola. Lakin bazısının bu terkibe Hisârek'dir deyu zu'mu beyhude'i mahzdır. Zira edvarlar da görülüb bu muhtasarda dahi tahrir olunduğu üzre, Hisârek terkibine nev'an müşabeheti olmayub, ba-husus karargâhları beyn'lerinde fark küllidir. Eğer müşabehet aransa dahi Sebzânder-i Sebz-i Cedîd ile aşikâr ve Beste-i Hisar ile min vech vardır. Amma mukaddime-i muhtasarda sebkat eylediği üzre tedbil-i esma-i elhan âdet-i kavm ise, bu dahi bu isim ile meşhur olsun denür ise, o dahi böyle değildir. Evvelen cumhur beyn'inde Hisârek tabiri terkib-i ma'hûde ıtlak olunub meşhur iken, bazısının terkib-i âhara ıtlakı hata kabilindendir. Sâniyen tedbil-i esma-i elhan dahi böyle değildir. Belki kast gayr-i mükârindir"* şeklinde uzunca bir anlatı verme gereği duymuştur.

Kuramcının anlatımına göre; makamın sahip olduğu dizi ve perdeleri şahsında sahip olduğu müzikal iklim günümüzde kullanıldığı şekliyle oldukça örtüşmektedir. Fakat Nasır Dede'nin yaşadığı zaman dilimi içerisinde aktardığı, olası makam ya da müzikal iklim anlayışlarında oluşabilecek kimi benzer/benzemez durumlar ya da bahsettiği organizasyon 'tür'lerinden oluşabilecek (olası) ses organizasyonu karmaşası,

kuramcının (Suzinak makamı dışında) zikrettiği makamların bugün çok az kullanılıyor olmasından dolayı günümüzün tartışma konusu gibi görünmemektedir.

Chalatzoglou nazariyesinde müstakil olarak Suzinak makamı zikredilmemiş olsa da, eserinde birincil (kyria) modlar arasında makamın rast perdesi üzerinde ana omurgasını oluşturan 'Zirgüle' makamı hakkında (Basit Suzinak makamı dışında, analizi yapılmış notasyon içerisinde kullanıldığı şekli ile Zirgüleli Suzinak makamı kastedilmektedir) bir takım aktarımlar mevcuttur.

Marmarinos nazariyesinde de müstakil bir Suzinak makamından bahsedilmemektedir. Makamın rast perdesi üzerinde ana omurgasını oluşturan Zirgüle makamı ise; birincil nimia (kyria) olarak sınıflandırdığı makamlar içerisinde zikredilmektedir. Kuramcı Zirgüle makamını Bizans ekoları içerisinde Plagal II ile eşleştirmektedir.

Kiltzanidis ise nazariyesinde makamı; 'ana şubeler' ve 'yan dalları' (Katahristikos'lar) muhtevasında bahsetmemekle birlikte, makamı eserinin başında verdiği ve 116 makamdan oluşturduğu "en gerekli makamlar" listesinde 95. sıraya koymaktadır. Kuramcının makama dair verdiği seyir Şekil 32 de görüleceği gibidir.

Aktarılan seyir gerek müzikal iklim gerekse kullanılan ses dizgesi bakımından makamın günümüzdeki kullanım biçimi ile uyumludur.



Şekil 13. Kiltzanidis nazariyatında Suzinak seyir (Pappas, 1997)

Pappas'ın aktarımı ile yegâh perdesi temelinde verilen seyir, burada makamın kendi yeri olan rast perdesine aktarılarak verilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM
BULGULAR VE YORUM

2.1. Meryem Ana'nın Tapınağa SunulmaAyininde İcra Edilen Ortodoks İlahilerin Makamsal Analizi

Ortodoks geleneğinde okunan ilahiler 2 mahfil arasında icra edilmekte, sağda konumlanmış ilk mahfilin baş muganisi 'protopsaltis', soldaki mahfilin baş muganisi ise 'lambadarios' olarak isimlendirilmektedir.

Ayinin başlangıcında seslendirilen ilk ilahi, oldukça ağdalı bir üslupla Rast makamı üzerinden icra edilmektedir.



Resim 1. Fener Rum Patrikhanesi içerisinde kullanılan ritüel alanı ve mahfiller

Patrikhane içerisinde ritüelin icra edildiği alan ve mahfillerin alan içerisinde bulundukları yerler Resim 1'de verildiği üzere konumlanmaktadır. Sağdaki mahfil

Protopsaltis liderliğinde okuyan 1. Mahfil, solda okuyan mahfil ise Lambadarios liderliğinde okuyan 2. mahfildir. Görevli rahipler ve ritüel içerisinde belli bir hiyerarşik bir sıra içerisinde alanı kullanmaktadır. Söz gelimi ortada konumlanmış büyük kapının ön kısmını belli rahipler ya da görevli din adamlarının kullandıkları ve/fakat kapının arka kısmında kalan ve Hz. İsa'nın resmedildiği büyük haçın önündeki alanı hiyerarşide üst kademe olan papazlar ya da rahiplerin kullanabildikleri görülmektedir.

İcra uzun sesler üzerinden rast ve dügâh perdeleri üzerinden başlatılmaktadır. Segâh perdesi üzerinden yumuşak bir glissando ile çargâh perdesine taşınan ezgi sıra sesler üzerinden Ortodoks tavrında daha çok kullanılan acceliteli bir gırtlak nağmesi ile yine segâh perdesine bırakılmaktadır.

Devamında yine rast perdesinden başlayarak dügâh-çargâh-segâh-çargâh-segâh-çargâh perdeleri arasında yapılan dilli çarpmalar üzerinden segâh ve dügâh perdesine düşülmekte ve bu perde (dügâh) üzerinde ısrarlı vurgular yapılmaktadır.

Nağme, dügâh perdesinde yapılan ısrarlı vurgular sonunda segâh perdesine kuvvetli bir stacatto ile bırakılmakta, devamında rast-rast-dügâh ve çargâh-neva-çargâh perde öbekleri arasında sıra sesler üzerinden Ortodoks tavrında yapılan seri gırtlak nağmesi ile segâh perdesine (uzunca) bırakılmaktadır. Ayrıca aşağıda verilen notasyonun özellikle ikinci dizeğinde; rast perdesinden hareketle dügâh perdesi üzerine yapılan ısrarlı ve uzun Uşşaklı asma kalışlar dikkat çekicidir. İki müzikal cümle üzerinden başlatılan ilahinin başlangıç ifadeleri Şekil 33 de olduğu gibidir.



Şekil 14. Rast makamında okunan ilahinin ilk 2 müzikal cümlesi

Ezgi, devamında çargâh ve neva perdeleri üzerinden yumuşak bir glissando ile acem perdesine taşınmakta, yine hüseyni-neva perdeleri bağlı notlar üzerinden neva perdesine

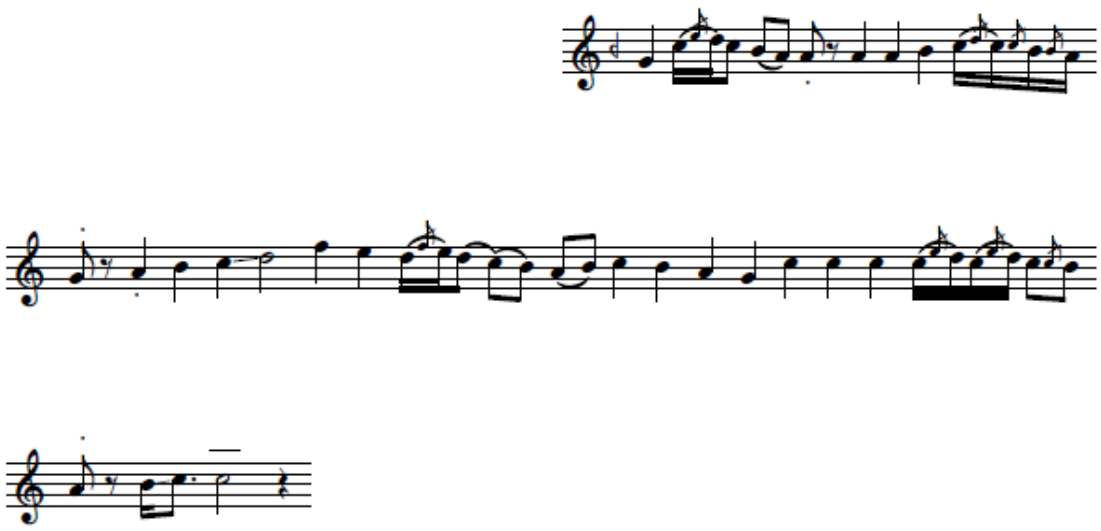
ve oradan bariz ve yumuşak bir glissando ile dügâh perdesine ve devamında segâh perdesi üzerinden sertçe çargâh perdesinde bırakılmaktadır. Neva perdesinden hareketle dügâh perdesine yumuşatılarak düşülen bu glissando ayırt edici üslup özelliği bakımından ilgi çekicidir. Devamında segâh ve dügâh perdeleri üzerinden segâh-dügâh-segâh perdeleri üzerinde yapılan seri ve bariz çarpmalar ile rast perdesi üzerine düşülmektedir.

Verilen sus payının ardından dügâh perdesinden hareketle yine dügâh-çargâh-segâh-çargâh-segâh perdelerinde yapılan dilli çarpmalar üzerinden bu kez dügâh perdesi üzerine yine sert bir stacatto ile düşülmektedir. Bu perde üzerinde (dügâh) yapılan ısrarlı vurgular devamında segâh-neva-çargâh-neva-segâh-dügâh-segâh-neva-çargâh-dügâh perdeleri arasında yapılan seri bir dilli çarpma ile çargâh perdesi üzerinden neva perdesinde uzunca yarım karar yapılmaktadır. Söz konusu nağme kurgusu Şekil 34 te verilmektedir.



Şekil 15. Rast ilahi devam cümleleri ve neva perdesi üzerinde yapılan yarım karar.

İlahi rast perdesinden hareketle çargâh-neva-çargâh perdeleri üzerinde yapılan seri bir gırtlak nağmesi ile dügâh perdesinin vurgulandığı yeni bir müzikal cümle ile devam etmektedir. Dügâh perdesine yapılan bu kısa asma kalışın ardından yine rast perdesine düşülerek Rast 5'li sıra sesleri üzerinden yumuşak bir glissando ile (çargâh-neva) neva perdesi gösterilmektedir. Bu kez eviç perdesi atılarak acem perdesi üzerinden devam ettirilen ezgi, hüseyni perdesi üzerinden neva-hüseyni-neva çarpmaları ile çargâh perdesine taşınmakta, inici Rast 4'lü sıra sesleri üzerinden rast perdesine bırakılmaktadır. Çargâh perdesi üzerinde ısrarlı vurgularla yine çargâh-neva arasında yapılan seri çarpmalar üzerinden Rast 'ta uzunca çargâh'lı bir asma kalış yapılmaktadır. Söz konusu nağme kurgusu detaylı bir notasyonla Şekil 35 te verilmektedir.



Şekil 16. Rast ilahi devam cümleleri ve çargâh perdesinde Çargâhlı asma kalış

Kısa bir müzikal cümle yapısıyla daha parlak sesler ve giderek güçlenen bir ifade ile seslendirilen ilahinin meyan bölümü çargâh perdesinden başlatılmakta, neva perdesi üzerinde yapılan bariz bir vurgunun ardından hüseyni ve eviç perdeleri ile gerdaniye perdesine taşınmaktadır. Nağmenin tekrar neva perdesine inişi eviç perdesinin atılıp acem perdesinin alınmasıyla yine sıra sesler üzerinden icra edilmektedir. Kullanılan perde sıralaması (neva-hüseyni-eviç-gerdaniye-acem-hüseyni-neva) müzikal sıra sesler üzerinde iniş-çıkış cazibesi gözetildiğine dair fikir vermektedir. Acem perdesine yapılan küçük bir sıçramanın ardından segâh perdesine vurgulu biçimde düşülmekte ve ilahi dügâh-çargâh perdeleri üzerinden ağdalı biçimde rast perdesi üzerinde Rast tam karar etmektedir. İlahinin final cümleleri Şekil 36 da verilmektedir.



Şekil 17. Rast ilahi final cümleleri ve rast perdesinde Rast'lı tam karar



Karekod 1

Yukarıda Şekil 33, 34, 35, 36 da verilen ilahinin tamamına ait ses kaydı ise 1. Karekod ta verilmiştir.

Rast-Gerdaniye perdeleri arasında dar sayılabilecek bir ses yelpazesi üzerinde (1 oktav) seslendirilen ilahiyi oluşturan müzikal cümlelerin, kullanılan ses dizgeleri ve nağme kurgusu içerisinde tercih edilen seyir özelliklerinin; Rast makamını bütünüyle yansıttığını söylemek mümkün olsa da; icra içerisinde makamın yeden perdesi olan ırak perdesine hemen hiç dokunulmaması dikkat çekicidir.

Ritüel, karşı mahfilden (protopsaltis) segâh perdesi üzerinde yapılan tekrarlar ile Segâh makamında yeni bir ilahi başlatması ile devam ettirilmektedir. Bir önceki ilahiyi seslendiren mahfilin (lambadarios) segâh perdesinde tuttukları dem eşliğinde devam ettirilen bu yeni ilahi, öncekine göre daha sade, gırtlak nağmesi, çarpma ve glissandoların daha az kullanıldığı düz bir okuma ile icra edilmektedir. Öncekine göre daha küçük ezgi cümleleri üzerinden kompoze edilmiş ilahi, kürdi-gerdaniye perdeleri arasında kalan dar sayılabilecek bir ses yelpazesi içerisinde seslendirilmektedir. Segâh perdesinden başlayarak düz ve komşu sesler üzerinden çıkıcı bir nağme ile başlatılan (çargâh-neva-hüseyni) müzikal cümle, sonunda yine sıra sesler üzerinden vurgulu bir şekilde segâh perdesine bırakılmaktadır. Küçük bir sus payının ardından neva perdesinden hareketle acem perdesine varılmakta ve burada ısrar edilmeden yine inici bir nağme ile sıra sesler üzerinden segâh perdesine acceliteli bir çarpma ile kalınmaktadır. Bu bölümde çargâh-neva-çargâh perdeleri arasında pek çok tekrarla trill şeklinde yapılan bu seri çarpma anlayışı; Ortodoks müzikal üslup karakteristiklerinden birini yansıtan ve altı çizilmesi gereken müzikal inceliklerden biridir.

İcra içerisinde her yenilenen bir sonraki söz tekrarı karşı mahfile bırakılmaktadır. Bu karşılıklı okumalar içerisindeki ses organizasyonları arasında küçük farklılıklar olsa da, ilahinin genel müzikal kompozisyonu aşağıda verilen notasyon orijininde net biçimde anlaşılacaktır.

Verilen notasyonun 3. dizeğinde benzer perde sıralaması (neva-hüseyni-neva-çargâh-neva-hüseyni-neva) ile segâh perdesinde yapılan acceliteli gırtlak nağmesi ile karara gidilmektedir. Devamında, küçük bir sus payının ardından kısa bir meyan sayılabilecek yeni bir ezgi cümlesi icraya eklenmektedir. Neva perdesinden hareketle hüseyni-gerdaniye-acem perdeleri üzerinden yürütülen bu kısa meyanın ardından nağme, yine sade ve düz bir icra üzerinden segâh perdesine bırakılmaktadır. Buraya kadar analizi yapılan ezgi organizasyonları Şekil 37 de verilmektedir.



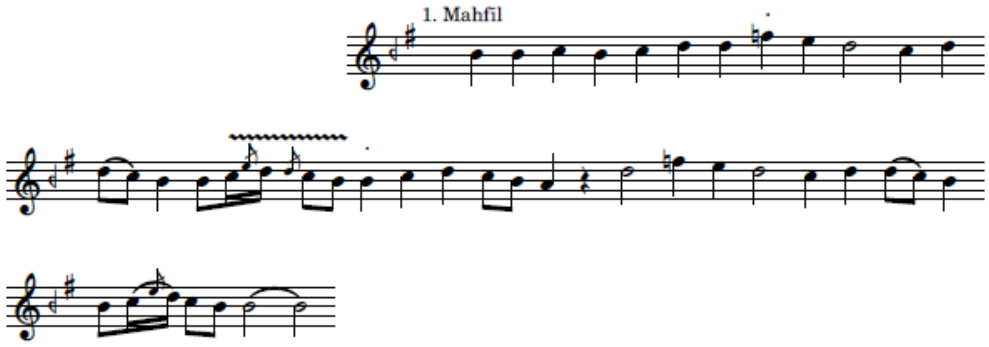
Şekil 18. İki mahfil tarafından karşılıklı okumalarla başlatılan Segâh ilahi

İcra kurgusu içerisinde mahfiller arasında yapılan her dönüş, (söz tekrarı) birkaç istisna dışında segâh-kürdi-segâh (karar-yeden-karar) perde sıralaması ile başlatılmaktadır. İcra içerisinde yeden perdesinin kullanıldığı tek bölüm bu söz bağlantıları arasında olmaktadır. Devamında ilahi, segâh-çargâh-neva-hüseyni-gerdaniye-acem perdeleri üzerinden yine küçük bir meyan nağmesi üzerinden sade bir icra ile seslendirilmektedir.

Yine İstisnai olarak kimi tekrarlar da ise; verilen notasyonun 2. dizeğinde görülebileceği gibi segâh-çargâh-neva-çargâh-segâh perdeleri arasında yapılan acceliteli çarpmalardan sonra çargâh perdesi üzerinden sert bir vurgu ile önce segâh perdesine düşülmekte ve

devamında çargâh ve neva perdelerinden hareketle Uşşak 4'lüyü oluşturan sesler üzerinden inici bir nağme ile dügâhta Uşşak'lı küçük bir asma kalış yapılmaktadır.

Devamında birbirine çok benzeyen ezgiler üzerinden duyurulan iki meyan nağmesinin ardından yine neva-çargâh-segâh inici perde sıralaması ile (yeden kullanmaksızın) karara gidilmektedir. Söz konusu ezgi organizasyonları Şekil 38 de verildiği gibidir.



Şekil 19. Segâh ilahi iki meyan cümlesi ve segâh perdesinde Segâhlı tam karar

İlahi, ana motifler ve müzikal cümlelerin tekrarları ile sürdürülmekte, segâh perdesi üzerinde yapılan tam karar ile bitirilmektedir. Şekil 38 den başlayarak notasyonu verilen ilahinin final cümleleri Şekil 39 da verildiği gibidir.



Şekil 20. Segâh ilahi final cümleleri

Karekod 2

Söz konusu Segâh ilahide; birbirine çok benzer motiflerden türetilmiş ve/fakat ses organizasyonları içerisindeki küçük ezgisel hareket değişimlerinin mahfildeki tüm mugannilerce müzikal karmaşaya mahal verilmeksizin hep bir ağızdan okunması dikkat çekicidir. Bu durum; mugannilerin seslendirdikleri her ezgisel hareketin, okumuş oldukları müzikal metin içerisindeki küçük farklılıkların bile detaylı olarak kayıt altına alındığı fikrini uyandırmaktadır. Şekil 37, 38 ve 39 da verilen ilahinin tamamını içeren ses kaydı ise yukarıda ses Karekod 2 üzerinden verilmiştir.

İlahinin sahip olduğu melodik örgünün; ana hatları itibarıyla Segâh makamının günümüzdeki kullanım şeklinin biri ile (Acemli Segâh makamı) önemli ölçüde uyumlu olduğu görülmektedir.

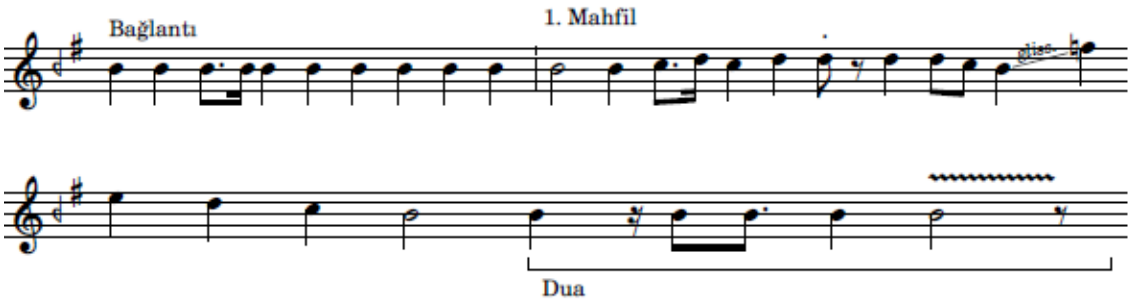
Ritüel, görevli başka bir rahibin segâh perdesi üzerinde sık vurgularla tekrar ettiği bir dua ile ara verilmeden devam ettirilmektedir. Rahibin okuma biçimi Şekil 40 da olduğu gibidir.



Şekil 21. Görevli rahibin tek perde (segâh perdesi) üzerinde sık tekrarlar üzerinden yaptığı dua

Nağme yapmaksızın sadece bu karar perdesi üzerinde okunan bu kısa duaya sağ mahfil (protopsaltis) kısa bir ezgi üzerinden yine Segâh makamında müzikal bir cevap vermektedir. Seslendirilen bu kısa ezgi, segâh perdesinden başlatılarak çargâh perdesinden neva perdesi üzerinde yapılan tekrarların ardından yine çargâh perdesi üzerinden segâh perdesine düşülmesi ile başlatılmaktadır. Devamında nağme, Ortodoks nağme kurgu anlayışında söz konusu makam dizisi içerisinde benimsenmiş ve fazlaca kullanılan segâh-acem perdeleri arasında yapılan bir sıçrama ile hüseyni-neva-çargâh sesleri üzerinden segâh perdesine uzunca bırakılmaktadır.

Okunan duaya sağ mahfil tarafından verilen müzikal cevap cümlesi ve devamında yine tek perde (segâh) üzerinde yapılan dua Şekil 41 de görüldüğü gibidir.



Şekil 22. Görevli rahibin okuduğu duaya sağ mahfilden verilen cevap cümlesi ve devamında tek perde (segâh) üzerinden devam ettirilen dua okuması

Karekod 3

Şekil 41 de icra edilen ses kompozisyonun ilgili kaydı Karekod 3' te verilmiştir.

Ritüele ara verilmeden yine segâh perdesi üzerinde tekrarlarla yapılan kısa bir duanın ardından ara verilmeden sağ mahfilden yeni bir ilahi başlatılmaktadır. Sol mahfilin segâh perdesi üzerinde seslendirdiği güçlü bir dem eşliğinde okunan ilahi yine Segâh makamındadır. 4 motif üzerinden kurgulanmış bu yeni müzikal cümlenin Neva perdesi üzerinde başlatılan ilk motifi, segâh-çargâh-kürdi ve rast perdeleri üzerinden şekillendirilmekte, segâh-çargâh-neva-çargâh-segâh perdeleri üzerinde yapılan seri gırtlak nağmesi ile devam ettirilmekte ve segâh-çargâh perdeleri üzerinden sert bir vurgu ile neva perdesi üzerinde sonlandırılmaktadır. Bir önceki ilahiye benzer bir kurgu mantığıyla şekillendirilmiş bu yeni ezgi bütünü yine genel hatlarıyla sade ve düz bir okuma ile icra edilmektedir.

Çargâh perdesi üzerinden başlatılan bir sonraki yeni motif küçük bir meyan niteliğindedir. Ezgi, neva-hüseyni perdeleri üzerinden gerdaniye perdesine taşınmakta ve yine acem perdesinden neva perdesine inici bir nağme ile bırakılmaktadır. Bu motifte neva perdesine inerken hüseyni-acem perdeleri arasında bu kez trill mantığında

kurgulanan bir öncekine göre farklı bir çarpma yapılmaktadır. Ezgi devamında rast perdesinden başlayarak sıra sesler üzerinden neva perdesine düz sesler üzerinden çıkıcı bir nağme ile taşınmaktadır. Cümleyi oluşturan son motif yine segâh perdesinden başlatılarak çargâh-neva perdeleri üzerinden acem perdesine taşınmakta ve inici bir nağme ile segâh perdesinde tam karar edilmektedir. İcranın bu kısmında sol mahfilin devamlı olarak segâh perdesinde kuvvetli biçimde dem tutması; kimi yerlerde duyum olarak segâh-çargâh (tam aralık) ve segâh-kürdi (yarım aralık) seslerinin aynı anda duyulduğu ve birbirlerine karıştığı, muğlak ve çapraşık bir ses bütünü oluşturması bakımından dikkat çekicidir. Buraya kadar analizi yapılan nağme organizasyonları Şekil 42 de verildiği gibidir.



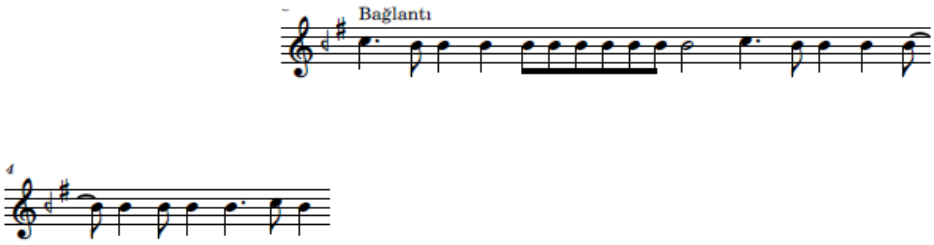
Şekil 23. Segâh ilahi ve karşı mahfilin segâh perdesi üzerinden yaptığı eşlik

Karekod 4

Şekil 42 de notasyonu verilen ilahinin ses kaydı ise Karekod 4 üzerinden verilmiştir.

Ritüel yine görevli rahibin çargâh ve neva perdeleri üzerinde, sık perde tekrarları ile yaptığı kısa bir dua ile devam etmektedir. Duayı yapan rahibin ritüel içerisindeki müzikal bütünü bozmadan, mahfillerin bıraktığı karar perdesi üzerinden doğru/uyumlu

bir seslendirme ile yaptığı bu dualar ayinin müzikal akışkanlığına katkıda bulunduğu kadar okunan ilahiler arasında da işitsel bir bağlantı kuruyor olması bakımından dikkate değerdir. Bu sebeple notasyonu yapılan ayin içerisindeki bu bölümler 'bağlantı' alt başlığı ile Şekil 43 de verilmiştir



Şekil 24. Görevli rahibin segâh-çargâh perdeleri üzerinden düz bir okuma ile seslendirdiği dua

Segâh perdesi üzerinden seslendirilen bu kısa duanın ardından sağ mahfil yine ara vermeden bir öncekine benzer ezgiler üzerinden okumalarına devam etmektedir. Bu kez rast perdesinden başlatılan nağme, dügâh-segâh-çargâh üzerinden neva perdesine taşınmakta ve bu perde üzerinde uzun sesler ile tekrarlar yapılmaktadır. Yine çargâh perdesi üzerinden düşülen segâh perdesi, bir önceki ezgide olduğu gibi acem (segâh-acem) perdesine yapılan bir sıçrama ile devam ettirilmektedir. Acem perdesinden hareketle inici bir nağme ile neva perdesine taşınan ezgi nihayetinde keskin çarpmalardan uzak bir biçimde neva-çargâh-segâh perdeleri arasında yapılan, Ortodoks tavrında daha sık duyduğumuz sıra notlar üzerinde yapılan seri gırtlak nağmeleri ile ağırlaşarak bitirilmektedir. Analizi yapılan ses organizasyonu Şekil 44 de verildiği gibidir.



Şekil 25. Segâh ses organizasyonu ve sıra sesler üzerinden segâh perdesinde yapılan tam karar

Karekod 5

Şekil 43 ve 44 de notasyonu yapılan nağme organizasyonun ses kaydı ise Karekod 5 de verilmektedir.

Rahibin yine bu kez daha ağdalı bir okuma ile segah perdesi üzerinde tekrar ettiği dualar ile ritüel devam ettirilmektedir. Duanın sonunda sağ mahfil, âmin sözleriyle bu kez icrayı çargâh perdesinden seri bir glissando ile neva perdesine uzunca bırakmakta ve müzikal iklimin yeni bir makama taşınacağı hissi uyandırmaktadır. Söz konusu perde geçişleri Şekil 45 de verilmiştir.



Şekil 26. Sağ mahfil tarafından bitirilen dua ve icranın neva perdesine taşınması

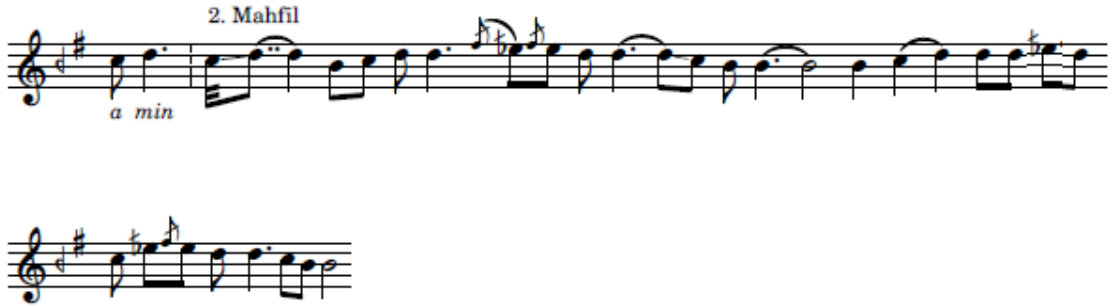
Bu bölümde akışkan ve çabuk bir glissando ile çargâh perdesinden neva perdesi üzerine taşınan yeni müzikal iklim, sağ mahfil tarafından başlatılmaktadır. Segâh-çargâh-neva perdelerini takip eden ses öbeği içerisinde hüseyni perdesinin atılıp hisar perdesinin alınmasıyla kullanılan dizi Hüzzam makamına dönüştürülmektedir. Metronom olarak daha çabuk notlarla seslendirilen bu bölümde ezgi hisar perdesinde yapılan keskin çarpmalar ile inici bir nağme üzerinden segâh perdesine bırakılmaktadır. Yukarıda verilen notasyonun devamında icra edilen müzikal cümle Şekil 46 da verilmiştir.



Şekil 27. 2. Mahfilin seslendirdiği Hüzzam makamında ezgi cümlesi

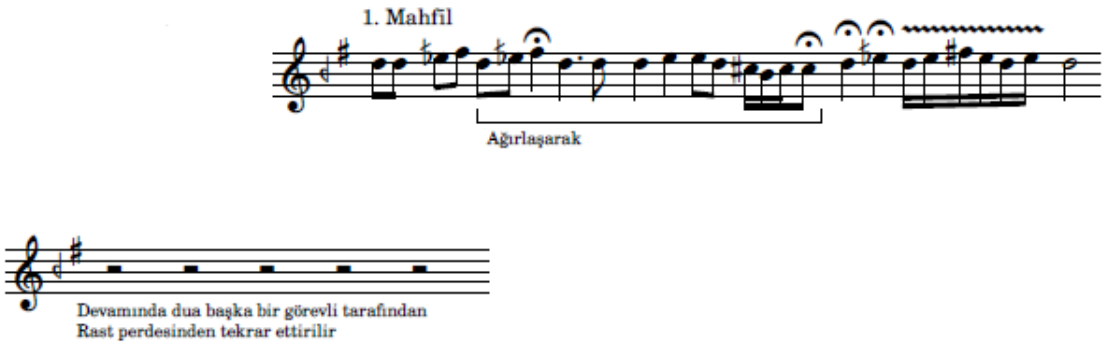
Ara verilmeden sol mahfilden yine aynı dizi sesleri üzerinden müzikal cevap verilmektedir. Bu verilen cevap cümlesi de önceki ezgi hareketinin devamı/tekrarı

niteliğinde olup, icra segâh perdesinden hareketle çargâh-neva- hisar perdeleri üzerinden kurgulanmaktadır. Söz konusu ezgi hareketi Şekil 47 de verilmiştir.



Şekil 28. Hüzzam makamında verilen cevap cümlesi

İcranın devamında sağ mahfil yine ara vermeden devam ettirdiği müzikal cümleyi tamamlamaktadır. Bu son nihai cümle, segâh-çargâh perdelerinden hareketle neva perdesinin tekrarlandığı ve/fakat hisar-neva perdeleri üzerinden başlatılan inici nağme ile bu kez hicaz-çargâh arasında yapılan seri git geller şeklinde yine hicaz perdesine asma karar biçiminde sıra sesler üzerinden bırakılmaktadır. Nağme ağırlaştırılarak uzunca seslendirilen neva ve hisar perdelerinin ardından yine neva- hisar-eviç- hisar-neva-hisar perdeleri arasında yapılan seri git geller ile neva perdesi üzerinde yarım karar edilmektedir. Makamsal okuma inceliği bakımından fark koyan bu icra anlayışı, (Hüzzam makam dizisi içerisinde) hicaz perdesi üzerinde yaptığı asma kalış ve yarım karara giderken kullanılan gırtlak nağmeleri ile ilgilidir. Mugannilerin karara giderken keskin çarpmalardan bağımsız, düz ve oldukça seri-sıra sesler üzerinden sergiledikleri bu üslup, geleneksel Türk müziği icrası ile kıyaslandığında farklı bir duyum etkisi bırakmaktadır. İlk mahfilin verdiği söz konusu cevap cümlesi Şekil 48 de verildiği gibidir.



Şekil 29. 1. Mahfilin okuduğu Hüzzam makamında cevap cümlesi

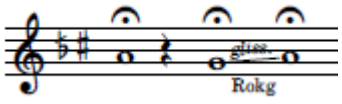
Karekod 6

Şekil 47 ve 48 de ifade edilen dua ve müzikal soru-cevap cümlelerinin ses kaydı Karekod 6’ da verildiği gibidir.

Ritüel, görevli bir rahibin ritüelin yapıldığı alanın ortasına gelerek neva perdesi üzerinde seslendirdiği tekrarlar üzerinden okuduğu bir dua ile devam etmektedir.

Bu uzunca yapılan duanın ardından çanların pek çok kez çalması eşliğinde patrik ritüel alanına girmektedir. Bu kez dügâh perdesi üzerinde okunan dualar eşliğinde patrik tören kıyafetini giyer. Sağ mahfilden protopsaltis ’in güçlü bir ifade ile başlattığı improvize sayılabilecek bir icra ile Hicaz makamında okumalar başlamaktadır.

Ritüelin improvize bir şekilde uzun seslerle kurgulanmış bu bölümünde protopsaltis ayin akışı içerisinde ilk kez seslendirdiği farklı bir glissando biçimi ile karşımıza çıkmaktadır. Protopsaltis, dügâh perdesi üzerinde uzun dem sesler ile ağır ve ağdalı bir üslupla başladığı bu okumaya küçük bir sus payı verdikten sonra bu kez rast perdesi üzerinde yine uzunca bir okuma ile devam etmektedir. Rast perdesinden hareketle yine uzunca ve ağdalı bir aksanla ağdalı sesler üzerinden yaptığı (kaydırmalı) bir tizleşme ile dügâh perdesine kadar çıkmaktadır. Bu iki perdenin (rast-dügâh) arasında bulunan komalı ya da küçük/büyük mücennep ile gösterilebilecek perdelerin hiçbirinde duraksamadan yaptığı bu oldukça ağdalı glissando, işitsel açıdan Ortodoks üslubu içerisinde fark koyan bir duyum özelliği olarak dikkat çekmektedir. Söz konusu ses hareketi Rum Ortodoks kilisesi glissandosu isimlendirmesi ile Şekil 49 da verilen notasyonda ROKG kısaltması biçiminde verilmiştir.



Şekil 30. Rum Ortodoks Kilisesi Glissandosu (ROKG)

Dügâh-dik kürdi-dügâh perdeleri üzerinde devam ettirilen bu uzun okumalar dik kürdi-dügâh perdeleri arasında yapılan seri bir çarpma ile önce rast perdesine, devamında ağdalı bir üslup ile ırak perdesine kadar çekilmektedir. Bu perdeden glissandolu olarak geçilen rast perdesi yine mikro tonal sesler üzerinden yapılan bir glissando (ROKG) ile dügâh perdesine uzunca bırakılmaktadır. Söz konusu perde geçişleri Şekil 50 de verilmiştir.



Şekil 31. Hicaz makamında yapılan perde geçişleri ve farklı glissandolar

Devamında dik kürdi-dügâh perdeleri üzerinde yapılan çarpmalar ile nağme uzunca seslendirilen dügâh perdesine taşınmaktadır. İcraya yine rast-dügâh perdelerinin uzunca seslendirilmesi ile devam edilmektedir. Bu kez uzunca duyurulan dik kürdi perdesi hicaz perdesi üzerine yine oldukça ağdalı bir ifade ile taşınarak bir glissando (ROKG) daha yapılmaktadır. Küçük bir sus payının ardından bu uzun okumalar hicaz ve neva perdesine taşınmakta ve neva-hicaz perdelerinde yapılan gırtlak nağmeleri ile yine hicaz perdesine uzunca bırakılmaktadır. Vurgulu ve ağdalı bir üslup ile neva perdesinin hicaz perdesine çekilmesi ile sürdürülen icra, dik kürdi perdesi üzerinde yapılan seri çarpmalar üzerinden yine dik kürdi perdesi üzerinde asma kalış olacak biçimde bırakılmaktadır. Söz konusu perde geçişleri Şekil 51 de verilmiştir.



Şekil 32. Hicaz makamında yapılan uzun okumalar ve perde geçişleri

Verilen küçük bir sus payının ardından ağdalı ve güçlü bir üslupla hicaz-dik kürdi-dügâh perdeleri uzunca seslendirilmektedir. Uzun sesler üzerinden bariz bir glissando ile ırak perdesine çekilen bu okumalar, rast perdesi üzerine taşınmaktadır. Rast perdesinden hareketle yine oldukça ağdalı biçimde yapılan glissando (ROKG) ile dügâh perdesi uzunca gösterilmekte ve bu perdenin kısaca tekrar edilmesinin ardından hicaz-dik kürdi-dügâh-dik kürdi perdelerinin seri biçimde seslendirilmesi ile yapılan bir

gırtlak nağmesi ile dügâh perdesinde karar edilmektedir. Söz konusu ses hareketleri ve Hicaz makamında yapılan tam karar ifadesi Şekil 52 de verilmiştir.



Şekil 33. Hicaz makamında perde hareketleri ve bu makamda yapılan tam karar

Karekod 7

Şekil 49, 50, 51 ve 52 de verilen söz konusu perde geçişlerinin ses kaydı nağme bütünlüğünü bozmamak adına tek parça olarak Karekod 7'de verilmiştir.

Burada belirtmek gerekir ki bahsi geçen icra; ilk duyumda kulakta baskın bir Sabâ etkisi bırakmaktadır. Bunun sebebi genel olarak dik kürdi perdesinin nağme kurgusu içerisindeki kullanım biçimi, bu perdeye dizi içerisinde verilen rol ve icra genelinde benimsenen ağır ve ağdalı seyir grafiği ile ilgilidir.

Özellikle dügâh karar perdesi orijininde, ırak-dügâh ve dügâh-dik kürdi perdeleri üzerine ağır ve aksanlı glissandolar üzerinden gidilmesi, bu duyumsal etkiyi artırmaktadır.

İşitsel olarak ta hali hazırda dügâh perdesi (yerinde) üzerinde icra edilen Hicaz dörtlü ile Sabâ makamı güçlü perdesi (çargâh) perdesi üzerinde barındırdığı hicaz dizisi duyum olarak birbirlerine karışabilecek dizilerdir. Başka bir deyişle bahsi geçen iki makamın farklı perdeler (dügâh-çargâh arası 1, 5 ses) orijininde ihtiva ettiği hicaz dörtlüler kulakta bıraktığı etkiler bakımından benzerdir.

İcranın Hicaz makamında olduğunun kesin tespiti; notasyonu yapılan uzun sesler üzerinden icra edilen ağdalı okumaların finalinde, perde kaldırma benzeri bir üslup ile dügâh-neva perdeleri arasında uzun sesler üzerinden glissandolu biçimde yapılacak olan

ve devamında neva perdesi etrafına örülecek Uşşak/Bayati makamı üzerinde devam ettirilen makamsal bütün anlaşıldığında daha da netleşecektir.

Patriğin ayin yapılan alana girişi ile başlatılan ve uzun dem sesler üzerinden icra edilen bölüm, protopsaltis ‘in dügâh perdesini uzunca seslendirilmesi ve ardından icrayı bariz ve ağdalı bir glissando ile neva perdesine taşıması ile yerini daha coşkulu ilahilerin okunduğu yeni bir ses organizasyonuna bırakmaktadır. Bu kısımda örülecek olan ezgiler, dem sesin uzunca neva perdesinde bırakılması ile (Uşşak/Bayati makamının güçlü perdesi olacak şekilde) bu perde merkezinde şekillendirilmektedir. Neva perdesi orijininde; çargâh-hüseyni-neva-çargâh-segâh-dügâh perdeleri üzerinden örülen bu ezgi organizasyonu ile Uşşak/Bayati makam dizisini oluşturan sesler üzerinden yeni bir ilahiye başlanmaktadır.

Düz sesler üzerinden sade bir üslupla icra edilen ilahi, sol mahfilin dügâh perdesi üzerinde duyurduğu dem sesler eşliğinde okunmaktadır. İcranın ilerleyen bölümlerinde söz tekrarları karşılıklı mahfiller arasında belli bir sıra gözetilerek yapılmaktadır.

İlahi içerisinde kurgulanan ses organizasyonları genel hatları ile incelendiğinde; ilahinin ortaya koyulan ses kompozisyonu içerisinde girizgâh, nakarat ve meyan (A-B-C) gibi birbirini düzenli olarak takip eden müzikal cümle yapılarını ihtiva etmediği görülmektedir. Buna ilave olarak melodik organizasyonların ihtiva ettiği ses öbekleri içerisinde Bayati, Uşşak, Neva ve Hüseyni müzikal iklimlerinin hâkim olduğu kimi müzikal cümlelere rastlanmaktadır.

Bu bahsedilen durumlar (melodik kompozisyon ve ses organizasyonlarının şekillendirildiği ezgi öbekleri) göz önüne alındığında; ilahinin yekpare bir kurgu mantığı çerçevesinde şekillendirildiği fikrini uyandırmaktadır. Bu sebeple ilahinin notasyonu da aşağıda tek parça olarak verilmektedir. Okuyucu için daha açıklayıcı olması bakımından; ilahinin makam, üslup ve perde analizini müzikal cümleler üzerinden vermek daha uygun olacaktır.

Bayati makamında kurgulanmış ilk müzikal cümle; inici-çıkıcı bir seyir özelliği ile güçlü perde civarından seyre başlamaktadır. Sade bir okuma ile seyre çargâh-hüseyni-neva-çargâh perdelerinden hareketle başlatılarak segâh perdesi üzerinden dügâh perdesine bırakılmaktadır. Devamında çargâh-neva-hüseyni perdelerinden örülen

acceliteli bir nağme üzerinden çargâh perdesine, dügâh-segâh-çargâh perdelerinden örülen bir başka acceliteli nağme üzerinden ise dügâh perdesine bırakılmıştır.

Hüseyni makamsal ikliminde kurgulanmış 2. cümle; yine sade bir üslupla dügâh-neva perdeleri arasında yapılan bir sıçrama ile başlatılmakta ve oradan hüseyni perdesinde uzunca bırakılmaktadır. Devamında çargâh-neva perdeleri üzerinden tekrar hüseyni perdesine taşınan ezgi, hüseyni-eviç-gerdaniye-acem-hüseyni perdeleri üzerinden (çıkış-iniş cazibesi gözetilerek) acceliteli bir nağme ile neva perdesine bırakılmaktadır.

Yine Bayati makamsal ikliminde kurgulanmış 3. cümle; acem-neva perdeleri arasında yapılan vurgulu bir sıçrama devamında, neva-çargâh perdeleri arasında yapılan ısrarlı git geller sonunda yine neva perdesinden hareketle segâh-çargâh-neva perdelerinden kurgulanan iki nağme üzerinden neva perdesine bırakılmaktadır. İcra edilen melodik bütün içerisinde neva perdesinin en sık vurgulandığı cümle de bu cümledir.

Neva makamsal ikliminde kurgulanmış 4. cümle; neva-hüseyni perdelerinden hareketle gerdaniye perdesine sıçrayıp eviç perdesinden taviz vermeden yine hüseyni perdesi üzerinden neva perdesine düşmektedir. Devamında hüseyni-neva-çargâh-segâh perdeleri üzerinden bir inici nağme ile segâh ve çargâh perdeleri ile dügâh perdesinde karara gitmektedir.

Uşşak makamsal ikliminde kurgulanmış 5. cümle; çıkıcı bir seyir anlayışı ile rast-dügâh-dügâh-segâh-rast ses öbeği ile başlatılmaktadır. Devamında çargâh-segâh perdeleri üzerinde yapılan bariz çarpmalar ile dügâh perdesine düşülmektedir. Devamında çargâh-neva-hüseyni perdelerinden oluşturulan bir nağme ile segâh perdesine taşınmakta, buradan rast perdesine yapılan bir sıçrama ile de dügâh perdesi üzerinde bırakılmaktadır.

Uşşak makamsal ikliminde kurgulanmış 6. cümle yine rast perdesinden seri bir çıkışla dügâh perdesi üzerinden segâh perdesine taşınmaktadır. Buradan neva perdesine yapılan bir sıçrama ile nağme çargâh perdesine ve devamında neva-hüseyni-neva perdeleri üzerinde yarım karar etmektedir. Dügâh perdesinden neva perdesine kadar sıra sesler üzerinden yürütülen nağme ile çargâh perdesinde kısa bir asma karar yapılmaktadır. Cümle segâh-çargâh perdeleri üzerinden neva perdesine taşınarak buradan dügâh perdesine yapılan sıçrama ile bu perde üzerinde karara gidilmektedir

Yine Uşşak makamsal ikliminde kurgulanmış son müzikal cümle olan 7. cümlenin icrasının finalinin neredeyse tamamen patriğin okumasına bırakıldığı görülmektedir. Tüm muganniler seslerini patriğin sesinin altına düşürdüğü bu cümle, rast-çargâh perdeleri arasında yapılan bir sıçrama ile başlatılmaktadır. Dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni perdeleri üzerinden kurgulanan bu son cümle yine rast-çargâh perdeleri arasında yapılan bir sıçrama ile devam ettirilmekte ve neva perdesi üzerinde yarım kararla bırakılmaktadır. Hüseyni perdesinden hareketle dügâh perdesine kadar icra edilen bir inici nağme ile ilahi, segâh ve çargâh perdelerinde yapılan çarpmalar üzerinden dügâh perdesinde tam karar etmektedir. İlahinin icrasının tamamında, melodi takibi yapmayan mahfil (karşı mahfil) karar perdesi (dügâh) üzerinden dem tutmaktadır. Bayati/Neva/Uşşak müzikal iklimlerini barındıran ilahinin tüm notasyonu Şekil 53 te verilmiştir.



Şekil 34. Bayati/Hüseyni/Neva/Uşşak ses organizasyonları



Karekod 8

Makam, icra ve perdesel devinim bakımından analizi yapılan ilahinin içerisinde barındırdığı müzikal iklimlerin temellendiği teorik alt yapının da ilerleyen bölümde, Uşşak, Bayati, Hüseyni ve Neva makamları üzerinden anlatımı; birbirine yakın diziler üzerinden ifade edilen komşu ses organizasyonlarının benzer/benzemez özellik ve muhteviyatlarının daha net teorik çizgilerle ayırt edilebilir olması bakımından daha açıklayıcı olacaktır. Analizi yapılan ilahinin ses kaydının tamamı yukarıda Karekod 8'de verilmiştir.

Ritüelin devam eden bölümünde patriğin kendisine ayrılan yere oturması ile yeni bir ilahiye başlanmaktadır. İlahinin melodik örgüsüne hâkim olan makam Uşşak makamıdır fakat kimi ses örgüleri içerisinde segâh perdesinin atılarak kürdi perdesinin alınmasıyla Kürdi makamında bir ses ikliminin ayrıca ilahinin genel müzikal kurgusuna dâhil edildiği görülmektedir. Söz konusu ses örgüsünün duyum olarak genel makam yapısı içerisinde zorlama bir icra/çeşni olarak değil, ezginin doğal akışı içerisine kaynaşık bir kurgu anlayışıyla verildiği söylenebilir.

İlahi, hüseyni perdesinden çargâh perdesine yapılan bir sıçrama ile neva perdesine bırakılan, devamında çargâh-neva-çargâh-segâh perdeleri ile örülen bir ezgi ile ağdalı bir glissando ile neva perdesinde yarım karar şeklinde bırakılmaktadır. Bu ilk müzikal cümle, küçük bir sus payının ardından çargâh perdesinden seri bir sıçrama ile hüseyni perdesine ve devamında sertçe neva perdesine bırakılan yarım karar ile devam etmektedir. Neva perdesi üzerinde sürdürülen ezgi neva-çargâh-kürdi perdeleri ile sıra sesler üzerinden düz bir okumayla dügâh perdesinde sonlandırılmaktadır. Uşşak ve Kürdi çeşnilerinin aynı ezgi cümlesi içinde kullanıldığı ilk müzikal ifade, bu cümledir.

Ağdalı bir üslupla rast perdesinden başlatılan ikinci müzikal cümle dügâh-segâh perdesinden hareketle neva perdesi üzerine yapılan bir sıçrama ile devam etmekte ve yine sertçe çargâh perdesi üzerinde bırakılmaktadır. Küçük bir sus payının ardından

çıkıcı-inici bir ifade ile çargâh-segâh-çargâh-neva-çargâh-kürdi perde sıralaması ile düz bir okumayla dügâh perdesine bırakılmaktadır.

Küçük bir sus payının ardından başlatılan üçüncü cümle ise aşağı bir perdeden seri bir glissando ile gelinen neva perdesinin yine bu perdeden hareketle yumuşak bir glissando ile acem perdesine taşınmasıyla devam etmekte, hüseyni perdesinin sertçe neva perdesine bırakılması ile sürdürülmektedir. Devamında çargâh-segâh-çargâh perdelerinin neva perdesine bırakılması ile Uşşak makamında yapılan yarım karar ile yine bu perde üzerinde bırakılmaktadır.

Yine bir sus payının ardından başlatılan dördüncü cümle, dügâh-segâh perdelerinden hareketle neva perdesine sıçramakta ve sertçe çargâh perdesine bırakılmaktadır. Devamında segâh-çargâh perdeleri üzerinden neva perdesine taşınan cümle, neva perdesinden yapılan bariz ve ağdalı bir glissando ile dügâh perdesinde bırakılmaktadır.

Uşşak ikliminde devam ettirilen beşinci cümle çargâh perdesinden başlayarak çargâh-segâh üzerinde yapılan tekrarlardan sonra inici bir nağme ile önce dügâh perdesine, devamında segâh perdesinden rast perdesine yapılan bir sıçrama ile önce rast perdesinde (Rast'lı) asma karar edip, gecikmeden bu perdeden sıçradığı çargâh perdesinden keskin çarpmalarla segâh ve dügâh perdelerine düşmektedir.

Sus payının ardından başlayan altıncı cümle düz bir okumayla dügâh-neva perdeleri arasında yapılan bir sıçrama ile hüseyni perdesine taşınmakta ve yine düz bir perde takibi ile neva perdesinden çargâh perdesine sertçe düşülmektedir. Cümle küçük bir sus payından sonra segâh perdesinden hareketle bağlı notlar üzerinden çargâh ve neva perdelerine aktarılmaktadır.

Hüseyni perdesinin iki tekrarı ile başlatılan son cümle düz bir okumayla çargâh-neva perdelerinde yapılan inici nağme tekrarları üzerinden segâh yoluyla dügâh, devamında yine segâh yoluyla neva perdesine taşınan nağme çargâh perdesinde yapılan kısa bir asma kalışın ardından yine segâh yoluyla çıkılan ve çargâh-segâh perdelerine yapılan inici çarpma nağmesiyle dügâh perdesinde Uşşak (makamında) tam karar yapmaktadır. Analizi yapılan ilahinin notasyonu Şekil 54 de verilmiştir.



Şekil 35. Uşşak ve Kürdi müzikal iklimlerinin kaynaşık olarak kullanıldığı Uşşak ilahi

Karekod 9

İlahiyi oluşturan kimi müzikal cümleler içerisinde segâh ve kürdi perdelerinin birbirinin içine geçmiş olarak kullanılması söz konusu müzikal kurgunun dikkat çeken özelliklerinden biridir. Bu iki perde arasında yapılan tercihler, ikinci cümle içerisinde belirgin iniş-çıkış cazibesi olarak kendini göstermekte ve/fakat diğer cümleler içerisindeki yerleşim şekilleri bakımından; müzikal kurgunun bir parçası olarak bilinçlibir tercihle verildiği hakkında fikir vermektedir. Ezgi cümlelerin bağlam yerleri, bir önceki cümle sonunda verilen sus paylarından sonra başlatılmaktadır. Melodik kompozisyon içerisinde Uşşak makamının tam olarak ifade edildiği bölümlerde kullanılan müzikal aksan ve ağdalı üslup anlayışı da yapılan icranın ayırt edici özelliklerinden biridir. Notasyonu yapılan ilahinin tamamının ses kaydı yukarıda Karekod 9 üzerinden verilmiştir.

İnici-çıkıcı bir seyirle güçlü perdesi üzerinden başlatılan yeni ilahi ise yine Uşşak/Bayati dizisi üzerinden kurgulanmış bir müzikal iklime sahiptir. Seyre neva

perdesi civarından başlaması sebebiyle günümüz kavrayışıyla daha çok Bayati makamı içerisinde değerlendirebileceğimiz bu ilahi, müzikal kurgusunu oldukça sık biçimde tekrar edilen çargâh-neva ve hüseyni, devamında benzer bir kurgu ile dügâh-segâh-çargâh perdeleri civarında örmektedir. Hatta söz konusu perdelerin benzer tartımlar üzerinden bu kadar sık tekrar edilmesi dinleyicide monotonluk duygusu uyandırabilecek kadar bariz biçimde -benzer müzikal cümleler- ve benzer bir okuma üslubu üzerinden icra edilmektedir.

İlk müzikal cümleyi oluşturan ilk 2 motifin son perdeleri, Şekil 55 de verildiği gibidir.



Şekil 36. Bayati ilahi ilk iki motif

Yine önceki ilahilerde sıkça vurgulanan bir üslup özelliğine benzer biçimde sert bir stacatto ve kısa bir sus payı ile bitirilmektedir. İlahinin devamında seslendirilen perdeler daha uzun ve akışkan bir üslupta icra edilmekte ise de; genel hatlar itibariyle motif/cümle sonları aynı okuma üslubu ile benzer biçimde tekrar edilmektedir.

Sık kullanılmasa da eser içerisinde söz konusu monotonluk duygusunu kırabilecek birkaç melodik örgü unsuruna rastlamak ta mümkündür. Rast-çargâh ve dügâh-hüseyni perdeleri arasında yapılan sıçramalar ve icra içerisinde segâh perdesinden rast'a inici, çargâh perdesinden neva'ya çıkıcı biçimde kullanılan bariz glissandolu perde aktarımları buna örnek gösterilebilir. Ayrıca ilahinin ilerleyen bölümünde (Şekil 56, 7. dizek) dügâh perdesinden seri bir glissando ile önce neva ve devamında hüseyni perdesine aktarılan nağme, devamında acem perdesinin de ses dizgesine katılımı ile kısa bir meyan hissi beraberinde gerdaniye perdesi civarında yine söz edilen monotonluk duygusunu kırmaktadır.

Müzikal kurgu içerisinde karar duygusunun verildiği iki ana müzikal cümle içerisinde yeden perdesi kullanılmakta ve dügâh perdesinde tam karara gidilmektedir.

Söz konusu ilahi içerisinde dikkati çeken bir başka husus ise yine müzikal kompozisyon bütünlüğü ile ilgilidir. Kurgulanan müzik cümlelerinin, giriş-gelişme-sonuç gibi mota

mot cümlelerin birbirini düzenli takip ettiği bir kurgu mantığından farklı olduğu görülmektedir. İlgili ilahi içerisinde birbirinden farklı 11 benzemez ses kompozisyonu (müzikal cümle) üzerinden kurgulanmaktadır. Bu durum yine yekpare bir ses kompozisyonu mantığı içerisinde; birbirini tekrar eden perde dizgelerinin, farklı varyasyonlar üzerinden oluşturduğu bir -bütünsel kavrayış farkının- altını çizmesi bakımından dikkat çekicidir. Söz konusu her müzikal cümle dügâh perdesi üzerinde sonlandırılmaktadır.

İlahinin finali; son müzikal cümle üzerinden ağırlaşarak varılan çargâh perdesinin uzunca seslendirilmesi ile önce segâh-çargâh-segâh- dügâh perdeleri arasında yapılan acceliteli bir nağme üzerinden segâh perdesine, devamında dügâh-segâh-çargâh-segâh-dügâh-segâh perdeleri arasında yapılan acceliteli bir nağme ile dügâh perdesine tam karar ile yapılmaktadır. Bahis konusu acceliteli nağmeler Ortodoks icra kavrayışında fazlaca benimsenen, çarpma yapmaksızın, birbirine komşu düz sıra sesler üzerinden seslendirilen seri nağmeler ile icra edilmektedir. Söz konusu ezgi organizasyonları Şekil 56 da verildiği gibidir.





Şekil 37. Bayati ilahi

Söz konusu ilahinin tam müzikal metni Karekod 10'da verildiği gibidir.

Karekod 10

Görevli bir rahibin ritüelin yapıldığı alanın ortasına gelerek neva perdesi üzerinden okuduğu kısa bir dua ile ayine devam edilmektedir.

Sol mahfil tarafından başlatılan yeni bir ilahi ile ritüel devam ettirilmektedir.

Sık söz tekrarlarıyla okunan yeni ilahi, segâh perdesinden neva perdesine bariz bir glissando ile başlatılmaktadır. Neva perdesinde yapılan tekrarlar ile benzer ve akışkan bir glissando ile tekrar segâh perdesine dönülmekte ve bu makam ikliminde icraya devam edilmektedir. Motif sonlarında segâh perdeleri üzerinde yapılan stacattolar ve devamında bırakılan küçük sus payları benimsenen üslup bakımından yine dikkat çekmektedir. Söz konusu motifler Şekil 57 de verildiği gibidir.



Şekil 38. Segâh Maye makamında icra edilen ilk iki motif

İcranın devamında tekrar segâh perdesinden hareketle acceliteli bir nağme ile çargâh-neva ve segâh perdelerinden örülen ezgi üzerinden yine segâh perdesinde sertçe ve küçük bir sus payı ile motif sonlandırılmaktadır. Yine aynı sesler üzerinden örülen ezgi

ile icra acem perdesine ve oradan ağdalı bir glissando ile hüseyni ve neva perdesine sertçe bir ifade ile bırakılmaktadır. Müzikal örgünün devamında çargâh-neva arasında yapılan seri gırtlak nağmesi ise çargâh-neva perdeleri arasında trill şeklinde yapılan ve duyum olarak Karadeniz folklorundan aşina olduğumuz tavrı akla getirmektedir. Dikkat çekici söz konusu benzerlik, tavır ve müzikal aksan bakımından Şekil 58 de verildiği gibidir.



Şekil 39. Segâh Maye ilahinin devamı ve çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan triller

Segâh-çargâh-neva perdelerinin farklı bir varyantıyla örülen yeni ezgi tekrar çargâh-neva perdeleri arasında yapılan trill üzerinden vurgulu olarak bu kez neva perdesine bırakılmaktadır. İcra devamında söz edilen üç perdeye hüseyni perdesinin eklenmesiyle oluşturulan yeni bir ses dizgesi varyantı ile tekrar çargâh-neva perdeleri arasında yapılan trill üzerinden segâh perdesine bırakılmaktadır. Söz konusu ezgi hareketi Şekil 59 da verildiği gibidir.



Şekil 40. Komşu perdeler üzerinden yapılan Segâh Maye makamında ezgi hareketleri ve çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan triller

Segâh-çargâh-neva-hüseyni-acem perdelerinden örülen nağmeler, birbirini andıran ama farklı ezgi varyantları üzerinden yine benzer üslupla devam ettirilmektedir. İcranın

devamında çargâh perdesi üzerinde bu kez trillden farklı olarak neva perdesi üzerinde yapılan seri çarpmalar üzerinden dügâh perdesine düşülmektedir. Müzikal iklimi bir anda Uşşak makamına büründüren bu ayrıntının devamı olarak ezgi tekrar Acemli Segâh makamı dizisi sesleri üzerinden yürütülmektedir. Müzikal cümlenin sonunda ise segâh-kürdi-rast-kürdi perdeleri üzerinden ağırlaşarak segâh perdesinde tam karar edilmektedir. Söz konusu ezgi hareketleri Şekil 60 da verildiği gibidir.



Şekil 41. Komşu sesler üzerinde Segâh Maye makamında yapılan perde geçişleri ve segâh perdesi üzerinde (yedenli) tam karar

Dügâh perdesinden hareketle başlatılan ve segâh ezgileri içerisine bilinçli bir Uşşak'lı dizininde icraya katılmasıyla oluşturulmuş ilahinin müzikal kurgusu, günümüz nazari anlayışında da Maye olarak bilinen makamı akla getirmektedir.

Notasyon olarak Şekil 57, 58, 59 ve 60 da 4 parça halinde analizi yapılmış söz konusu ilahi, duysal bakımdan müzikal bütünlüğü bozmamak adına Karekod 11'de tek parça olarak verilmiştir.

Karekod 11

Dügâh perdesinden hareketle neva perdesine yapılan bariz bir glissando ile yeni bir ilahiye başlanmaktadır. Oldukça sık söz tekrarları ile icra edilen bu yeni ilahi, patrik ve

mugannilerin karşılıklı icraları üzerinden pek çok kez tekrar edilmektedir. İlahi, serbest ölçü anlayışının hâkim olduğu Ortodoks müziğinin ölçü ve usulden bağımsız bir biçimde icra edilmesine güzel bir örnektir. Yapılan nağme tekrarlarının içerisinde ezgi öbekleri arasında ifadesini bulan küçük farklılıklar, yine kurgusal manada mota mot bağlı kalınan bir müzikal örgü olmadığı konusunda fikir vermektedir.

Neva ve dügâh perdeleri arasındaki sıçramaların çok sık kullanıldığı bu yeni ses organizasyonu, ilahinin Neva makamına yakın bir müzikal iklimde kurgulandığını düşündürmektedir. İlahinin, ses yelpazesinin rast ve hüseyni perdeleri arasında dar bir sahada kalması, Neva makamı dizisi içerisindeki güçlü perdesi üzeri ses sahasının kullanılmamasından dolayı (kurgu içerisinde eviç perdesi hiç kullanılmamıştır) makamın tam tespitinin muğlaklığına sebep olmaktadır. Ancak söz konusu ses genişliği içerisinde seslendirilen müzikal örgü, duyum bakımından Neva makamına daha yakın bir müzikal iklimdedir. Ayrıca müzikal cümleler içerisinde neva perdesine yapılan ısrarlı vurgularda bu fikri desteklemektedir.

Genel hatlarıyla düz bir okuma üzerinden icra edilen ilahi, dügâh-neva arasında çıkıcı, çargâh-segâh arasında inici glissandolar, çargâh-neva-hüseyni-neva perdeleri arasındaki akışkan gırtlak nağmeleri ve motif sonlarında vurgulu perdelerin altının çizilmesi dışında farklı bir incelik taşımamaktadır. Söz konusu ilahinin notasyonu Şekil 61 de verildiği gibidir.



Şekil 42. Neva ilahi

İlahinin tam müzikal metni de Karekod 12'de verilmiştir.

Karekod 12

Ayinin devamında ilk sözünü muganniler diğer 3 söz tekrarının patrik tarafından okunduğu Segâh makamında yeni bir ilahiye başlanmaktadır. Patriğin okuduğu bölümde muganniler çoğunlukla segâh ve kısmen neva perdeleri üzerinde dem tutarak eşik etmektedirler. İlahide müzikal kurgu bakımından dikkati çeken ilk husus, A-B-C-B kompozisyonu ile tasarlanarak meyan bölümü ilave edilmiş ender ilahilerden biri olmasıdır.

Makamın icrasında kullanılan Segâh makam dizisi içerisinde kullanılan tam Segâh 5'lisi sesleri vasıtasıyla seslendirilmekte ve söz konusu 5'linin 4. derece sesi olan eviç perdesinden hiç taviz verilmeden icra edilmektedir. Başka bir değişle makamın icrasında önceki ilahilerde sıklıkla kullanılan acemli eksik segâh 5'li bu ilahide hemen hiç kullanılmamaktadır.

Buna ilave olarak ilahi içerisinde dikkat çeken önemli detaylardan biride yeden perdesi kullanımı konusundadır. İlahi içerisinde karar perdesinin 1 derece pest tarafındaki yeden perdesi, müzikal kurgu içerisinde sadece 1 kez kullanılmıştır ve o da Segâh makamında yeden perdesi olarak kullanılan kürdi perdesi değil dügâh perdesidir. Perdenin, içinde geçtiği müzikal cümle içerisindeki işlevi incelendiğinde; müzikal cümleyi tam karara götüren bir 'yeden' perdesi olmaktan daha çok, dügâh perdesi üzerinde Uşşak 4'lü seslerinden kurgulanmış müstakil ve ilgili motif içerisinde bestecinin insiyatifinde tercih edilen bir perde olduğu fark edilecektir. Bahsedilen kavrayışa göre analizi yapılan ve Şekil 62 de verilen bu ilahinin de; repertuarın genel müzikal bütünlüğü içerisinde yeden perdesi (kürdi) kullanımı tercih edilmemiş müzikal kurguya sahip ilahilerden biri olduğu görülmektedir.



Şekil 43. Segâh ilahi

Söz konusu Segâh ilahinin tam kaydı da Karekod 13'de verilmiştir.

Karekod 13

Ayinin ilerleyen bölümünde muganninlerin önce bariz 4 lük tartımlarla başlattıkları ve hemen ardından segâh perdesi üzerinde dem tutarak baş muganninin (protopsaltis) serbest okuyuşuna bıraktıkları yeni bir bölüm başlatılmaktadır. Ayinin genel akışına bakıldığında bu bölümün bir geçiş bölümü olduğu anlaşılmaktadır.

Baş muganni (protopsaltis) bu bölümde improvize sayılabilecek bir okuyuş ile Hüzzam ve Segâh makamı üzerinde seslendirdiği nağmeler sonunda seremoninin akışını başka bir rahibin okuyuşuna bırakmaktadır.

Baş muganni söz konusu icra içerisinde dik hisar perdesinden hareketle eviç perdesine dek ağdalı sesler üzerinden oldukça ağdalı biçimde icrayı devam ettirmektedir. İcranın devamında neva perdesini –perde kaldırma- aksanına benzer bir müzikal aksanla önce acem perdesine taşımakta, dik hisar perdesini atarak hüseyni perdesi üzerinden yine glissandolu biçimde önce neva perdesine ve devamında inici sıra sesler üzerinden segâh perdesine kadar seslendirmekte yine bu makamda karar etmektedir.

İmprovize sayılabilecek icra içerisinde benimsenen form, seremoni içerisinde eserler arası bağlantıyı kurmak maksadıyla kullanıldığı anlaşılan, yeni bir geçiş formu olması bakımından ilgi çekicidir. Söz konusu geçiş nağmesi Şekil 63 de verildiği gibidir.



Şekil 44. Baş muganninin improvize bir icra ile yaptığı Hüzzam-Segâh makamları arasında yaptığı geçki

Söz konusu ara geçişin ses kaydı Karekod 14'de verildiği gibidir.

Karekod 14

Baş muganninin bıraktığı yerden ara verilmeden görevli bir rahip, gerdaniye perdesi üzerinden Eviç makamında improvize bir üslupla yeni bir bölüm başlatmaktadır. Bu okuyuşta benimsenen üslup, camii musikisinde özellikle mevlit okumalarında benimsenen üslup ile oldukça büyük benzerlikler taşımaktadır.

Gerdaniye-eviç- acem perdeleri üzerinden başlatılan nağme, gerdaniye-eviç-gerdaniye perdeleri arasında yapılan glissandolu geçişlerin ardından muhayyer perdesine taşınmakta ve devamında gerdaniye perdesi üzerinde uzunca bırakılmaktadır. İcranın devamında acem perdesinin atılarak hüseyni perdesinin kullanılması ile hüseyni perdesi üzerinde bir nişabur çeşni oluşturulmaktadır. Rast makamında devam ettirilen küçük ezgi, hüseyni-rast perdeleri arasında yapılan ağdalı bir glissando ile gerdaniye perdesinin uzatılması ile sonlandırılmaktadır. Söz konusu okuyuş, Şekil 64 de verildiği gibidir.

Şekil 72, 73,74 üzerinden verilen ilahinin müzikal bütünlüğü



Şekil 45. Görevli rahibin makamlı okuduğu dua ve icra ettiği Eviç ve Nişabur çeşnileri

Söz konusu okuyuşun kaydı ses Karekod 15'de verilmektedir.

Karekod 15

İcranın devamında baş muganninin liderliğinde tüm muganniler Şekil 65 de görüleceği üzere çargâh perdesini ve ağdalı bir glissando ile geçtikleri neva perdesini güçlü bir ifade ile uzunca seslendirmektedir. Devamında yine uzunca gösterilen acem perdesi üzerinden Uşşak makamına geçerek (neva üzerinde Uşşak) bu makamda yeni bir ilahiye başlamaktadırlar.



Şekil 46. Çargâh-neva ve acem perde geçişleri

Notasyonu Şekil 64, 65 üzerinden verilen icranın müzikal bütünlüğü ve söz konusu perde geçişleri Karekod 16'da verilmiştir.

Karekod 16

Bu esnada Resim 2 de görüleceği üzere patrikhanenin tüm ışıklarının birden açıldığı gözlenmektedir. İlerleyen müzikal ifadelerde duyulacağı üzere de ritüel içerisinde okunacak ilahiler farklı bir coşku ile okunmaktadır.



Resim 2. Ritüel alanı ve Patrikhanenin tüm ışıklarının birden açılması

Acem perdesi üzerinden dik hisar perdesinin gösterilmesi ile neva perdesi üzerinde oluşturulan Uşşak makamında farklı bir ilahiye geçilmektedir. Tüm muganniler in katılımı ile seslendirilen ilahi epik, coşkulu ve öncekilere nazaran daha gür bir ifadeyle icra edilmekte, sol mahfilin karar (neva) perdesi üzerinde güçlü bir ifadeyle dem tutması ile icra derinliği artırılmaktadır.

Buselik-tiz çargâh arasında bir ses sahasında icra edilen ilahi, Uşşak dörtlüsünü oluşturan sesler (neva kararında) üzerinden kurgulanmış bir ses dizgesi ile başlatılmaktadır. Dik hisar perdesinde başlatılan (1. dizek) ilk ezgi cümlesi, acem perdesi üzerinden gerdaniye perdesine taşınmakta ve yine sıra sesler üzerinden (nevada Uşşak 4 lü) inici bir nağme üzerinden neva perdesine yapılan keskin çarpmalarla neva perdesine bırakılmaktadır.

Dik hisar perdesinde yapılan seri çarpmalar ile nağme önce çargâh ve bu perdeden acem perdesi üzerine yapılan bir sıçrama ile inici bir nağme üzerinden yine neva-dik hisar-neva perdeleri üzerinde yapılan çarpmalar ile neva perdesine bırakılmaktadır. Buraya kadar seslendirilen ve icranın ilerleyen bölümlerinde birkaç perde değişikliği ile tekrar edilecek olan bu iki cümle kurgusal yapı olarak farklı varyantlar üzerinden sıkça tekrar edilmektedir.

Nağmenin devamında Uşşak 4 lüsünün pest tarafında kalan bölgede (çargâh-buselik-çargâh) kurgulanan ses dizgesi üzerinden icra tekrar karar perdesine ve acem perdesine yapılan sıçrama ile yine neva-dik hisar neva perdelerinde yapılan seri çarpmalar ile neva (karar) perdesine bırakılmaktadır.

Devamında neva-gerdaniye perdeleri arasındaki seslerle kurgulanan yeni bir ses organizasyonu ile nağme muhayyer perdesinden bariz bir glissandoyla tiz çargâh perdesi tutulmakta ve devamında tiz segâh ve muhayyer perdeleri üzerinden glissandolu bir inici nağme ile gerdaniye ve acem perdelerine taşınmaktadır. Bu kısımda seslendirilen müzikal cümleler ilahinin genel müzikal kompozisyonu içerisinde kurgulanmış bir erken meyan niteliğindedir. Erken meyan cümlesinin son örgüsü niteliğinde yine acem perdesinden başlatılan yeni motif muhayyer-neva perdeleri arasındaki seslerle kurgulanan inici bir nağme ile neva perdesine ve oradan yine karar perdesinin pest tarafında çargâh-buselik-çargâh perdeleri üzerinden uzunca neva perdesine bırakılmaktadır.

Yeni bir cümle kurgusu ile makamın ikinci güçlü perdesi konumunda olan acem perdesi yine uzun bir ifadeyle seslendirilmekte (5. dizek) ve gerdaniye-dik hisar perdeleri arasındaki sıra sesler üzerinden çıkıcı-inici bir nağme ile neva perdesine bırakılmaktadır. Verilen bir sus payının ardından (6. dizek) yine gerdaniye-neva arasında kalan sıra sesler üzerinden çıkıcı-inici bir nağmeyle kurgulanmış son motif ile cümle neva-dik hisar-neva perdelerinde yapılan seri çarpmalar üzerinden neva perdesinde uzunca bırakılmaktadır.

İlahinin tekrarı sol mahfilden devam ettirilmektedir. İlahi cümle ve ezgi yapılarında duyumlanan küçük birkaç farklılık dışında, ana ezgi yapısı korunarak iki mahfil arasında çok kez tekrar edilmektedir.

Bu ilahide de üslup olarak dik hisar-neva perdeleri arasında/üzerinde yapılan seri ve keskin çarpmalar ile özellikle muhayyer-tiz çargâh ve acem-muhayyer perdeleri arasında yapılan akışkan glissandolar dikkat çekicidir. Neva üzerinde Uşşak makamı üzerinden seslendirilen müzikal kurgu Şekil 66 da olduğu gibidir.



Şekil 47. Neva üzerinde Uşşak ilahi

İlahinin tam ses kaydı Karekod 17'de verilmiştir.

Karekod 17

Sık söz tekrarları ile okunan ilahinin bitiminde baş muganninin çargâh perdesinden hareketle ağdalı sesler üzerinden neva perdesini uzunca seslendirdiği ve neva-dik hisar perdeleri üzerinde yaptığı seri çarpmalar yoluyla eviç perdesini uzunca duyurduğu görülmektedir. Bu seslendirilen geçiş bölümünün ayinin geneline bakıldığında improvize bir icra ile Hüzzam makamına yapılan bir geçki bölümü olduğu fark edilmektedir.

Baş muganni (protopsaltis) bu bölümde acem perdesini bırakarak eviç perdesini, dik hisar perdesini bırakarak nim hisar perdesini uzun sesler üzerinden seslendirmekte, neva perdesi üzerinde Hüzzam makamı ses aralığını bariz biçimde duyurmakta, devamında çargâh perdesi üzerinde bariz bir asma kalışın ardından Şekil 67 de görüleceği üzere segâh perdesi üzerinde Hüzzam makamında tam karar etmektedir.



Şekil 48. Glissandolu perde geçişleri üzerinden Hüzzam makamına yapılan geçki

Yapılan geçkinin ses kaydı Karekod 18'de verilmiştir.

Karekod 18

Geçiş bölümünün devamında baş muganni segâh perdesinden bariz bir glissando ile neva perdesini uzunca göstermekte Hüzzam duyumunu perçinleyecek bu karar nağmesiyle icrayı Şekil 68 de görüleceği üzere Hüzzam makamının güçlü perdesi (neva) üzerinde bırakmaktadır.



Şekil 49. Baş muganninin icrası ile Hüzzam makamında yarım karar

Ayinin bu bölümünde uzun soluklu yeni bir hüzzam ilahiye başlanmaktadır. Bu ayin içerisinde icra edilen ve sık tekrarla okunan en uzun soluklu ilahilerden biridir. Segâh ve eviç perdeleri arasında kalan dar bir ses alanında seslendirilen ilahi, çargâh perdesinden başlatılarak güçlü perdesine taşınmakta, ara ara güçlü perdesi civarında yapılan acceliteli nağmeler ve kıvrak çarpmalar dışında tek düze bir duyum ile dinleyiciye verilmektedir. Nağme kurgusunun geneli incelendiğinde Hüzzam makamını oluşturan perdelerin dışına fazlaca çıkılmadığı ve güçlü neva perdesinin oldukça sık ve vurgulu tekrarlarla seslendirildiği görülmektedir. Ayrıca müzikal kurgu içerisinde giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin (irticalen) kimi muğlak perdeler üzerinden kompoze edilmesi dikkat çekicidir.

Baş muganninin olduğu mahfil ilahiyi icra ederken karşı mahfil yine güçlü-karar-pest oktav perdeleri üzerinde dem tutmaktadır. Baş muganninin İnisiyatifi çerçevesinde devam ettirilen icra içerisinde tüm okuyucuların sesleri baş muganninin sesinin aşağısında tutulmaktadır. İlahinin başından sonuna Baş muganninin sesinin hep ön planda duyulması ayin akışının belli periyodlarında benimsenen bilinçli bir duysal hiyerarşi olduğunu düşündürmektedir. Müzikal kompozisyon Şekil 69 da görüleceği üzeredir.



Şekil 50. Hüzzam ilahi

İlahinin ilerleyen bölümünde, ayin bütünü içerisinde ilk defa duyurulan bir makamsal iklimde yeni bir geçki icra edilmektedir. Söz konusu geçki; dik hisar perdesinin atılarak hüseyni, eviç perdesinin atılarak acem perdesinin kullanılması ile duyum olarak Acemli Segâh makamına geçme hissiyatını uyandırsa da, icranın devamında pest bölgede segâh-dügâh-zirgüle perdeleri üzerinden rast perdesine inilmektedir. Bu Suzinak makamına yapılan yeni bir geçkidir. Ses örgüsü rast perdesi üzerinde fazla ısrar etmeden yine dik hisar ve eviç perdeleri üzerinden Hüzzam makamına dönmektedir. Karşı mahfilde bulunan muganniler söz konusu geçki boyunca neva ve devamında rast perdesi üzerinde dem tutarak eşlik etmektedir. Rast perdesi üzerinde tutulan dem, zamanlaması itibariyle Suzinak makamına önceden yapılan girizgâh niteliğinde konumlandırılmaktadır.

Rast perdesi üzerinde Suzinak müzikal ikliminde tam kararın ardından ara verilmeden uzunca seslendirilen eviç perdesi üzerinden Hüzzam makamında yeni bir ses organizasyonuna geçilmektedir. Söz konusu geçki Şekil 70 de görüleceği gibidir.



Şekil 51. Suzinak geçki

Şekil 69 da verilen Hüzzam ilahinin ve yapılan suzinak geçkinin (Şekil 70) ses kaydı ses Karekod 19 da verildiği gibidir.

Karekod 19

Baş muganninin eviç perdesi üzerinden ağdalı bir glissandoyla başlattığı Hüzzam ilahiye peşi sıra tüm muganniler eşlik etmektedir. Çargâh-muhayyer ses aralığında, eviç ve neva perdelerinin sıkça kullanılması ile şekillendirilen ses dizgelerinin her biri ısrarla neva perdesi üzerinde vurgulu bir şekilde bırakılmaktadır. Komşu perdeler üzerinden yürütülen nağme, Şekil 71 de görüldüğü gibidir.



Şekil 52. Hüzzam ilahi ilk cümle

Ses örgüsü içerisinde dik hisar ve eviç perdeleri arasında yapılan geçiş sonrasında nağmeye dâhil edilen gerdaniye ve muhayyer perdeleri ile icra, Şekil 72 de görüleceği gibi kademe kademe tiz bölgeye taşınmaktadır. Yine dik hisar-gerdaniye-eviç perdeleri arasında yapılan ağdalı glissandolar dikkat çekicidir.



Şekil 53.Hüzzam ilahi 2. cümle

Eviç perdesinden başlatılan yeni cümle ile icra muhayyer perdesine taşınmakta, çargâh-neva-dik hisar perdeleri arasında yapılan ısrarlı gidiş gelişlerin ardından acceliteli bir nağme ile Şekil 73 de görüleceği gibi segâh perdesinde tam karara gidilmektedir.



Şekil 54. Hüzzam ilahi final cümleleri

Şekil 71, 72, 73 üzerinden verilen ilahinin müzikal bütünlüğü Karekod 20'de verilmiştir.

Karekod 20

İcraya verilen kısa bir aranın ardından Baş muganni tarafından ağdalı bir glissando ile dik hisar perdesinden icra devam ettirilmektedir. Yine bu icraya sonradan iştirak eden mugannilerin segâh perdesi üzerinde uzun sesler üzerinden dem tuttukları görülmektedir. Tiz bölgede muhayyer perdesine kadar uzatılan icra, kısa ses öbekleri üzerinden başlatılmakta ve her ses öbeği iki tekrar ile güçlü perdesi üzerinde kesik vurgularla sonlandırılmaktadır. Söz konusu melodik örgü Şekil 74 de görüldüğü gibidir.



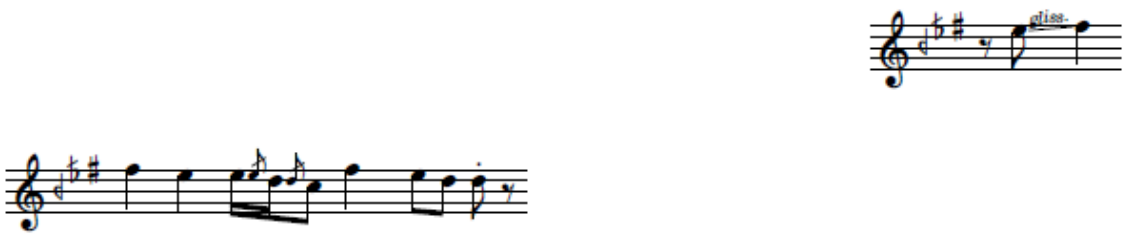
Şekil 55. Hüzzam müzikal cümle

Yine güçlü perdesi üzerinden hareketle dik hisar-eviç-gerdaniye perdeleri üzerinden yürütülen nağme sıra sesler üzerinden çargâh perdesine kadar indirilmekte ve bu perde üzerinde Şekil 75 de görüleceği üzere kuvvetli tekrarla vurgu yapılmaktadır.



Şekil 56. Hüzzam ilahi çargâh perdesinde vurgulu tekrarlar

Hüseyni perdesinden eviç perdesine yapılan ağdalı bir glissando ile devam ettirilen nağme, eviç, dik hisar ve neva perdeleri üzerinden yine vurgulu olarak Şekil 76 de görüleceği üzere neva (güçlü) perdesi üzerinde bırakılmaktadır.



Şekil 57. Hüzzam ilahi neva perdesinde yarım karar

Çargâh perdesinden devam ettirilen nağme neva-dik hisar perdeleri üzerinden ağdalı bir glissando ile önce eviç perdesi üzerinde, devamında çargâh-neva-dik hisar perdeleri üzerinden inici bir nağme ile çargâh perdesinde, gerdaniye-eviç- dik hisar perdelerinden hareketle inici bir nağme üzerinden neva perdesi üzerinde uzun sesler ile bırakılmaktadır. İlahi Şekil 77 de görüleceği üzere güçlü perdesi üzerinde yarım karar biçiminde sonlandırılmaktadır.



Şekil 58. Hüzzam ilahi neva perdesinde yarım karar

Şekil 74, 75, 76, 77 üzerinden verilen ilahinin müzikal bütünlüğü Karekod 21 te verilmiştir.

Karekod 21

Baş muganninin eviç perdesi üzerinden ağdalı bir glissandoyla başlattığı Hüzzam ilahiye peşi sıra tüm muganniler eşlik etmektedir. Segâh-muhayyer ses aralığında, eviç ve neva perdelerinin sıkça kullanılması ile şekillendirilen ses dizgelerinin her biri ısrarla neva perdesi üzerinde vurgulu bir şekilde bırakılmaktadır. Glissandolu okuma tekniğinin özellikle eviç, gerdaniye ve neva perdeleri üzerinde daha sık kullanıldığı görülmektedir. İlahi ses organizasyonu içerisinde küçük farklılıkları ile aşağıda verilen ana metin orijininde, Şekil 78 da görüleceği üzere sık tekrarlarla seslendirilmektedir.



Şekil 59. Hüzzam ilahi neva perdesi üzerinde yarım karar

İlahinin kaydı Karekod 22'de duyulacağı gibidir.

Karekod 22

Görsel devinimlerin Duysal devinimin önüne geçtiği yeni bir hareketlenme ile ritüel sürdürülmektedir. Patriğin Ritüel alanının ortasına gelmesi, onun orijininde konumlanacak biçimde tek sıra halinde alana giren 12 papazın daha ritüele dâhil olması ile baş muganni liderliğinde uzunca seslerin icra edildiği yeni bir bölüme geçilmektedir. İki mahfilin karşılıklı olarak seslendirdiği bu yeni bölüm, daha serbest ve irticali bir üslupla duyurulmaktadır. Ritüel alanında oluşturulan sıralanış biçimi Resim 3 de görüldüğü gibidir.



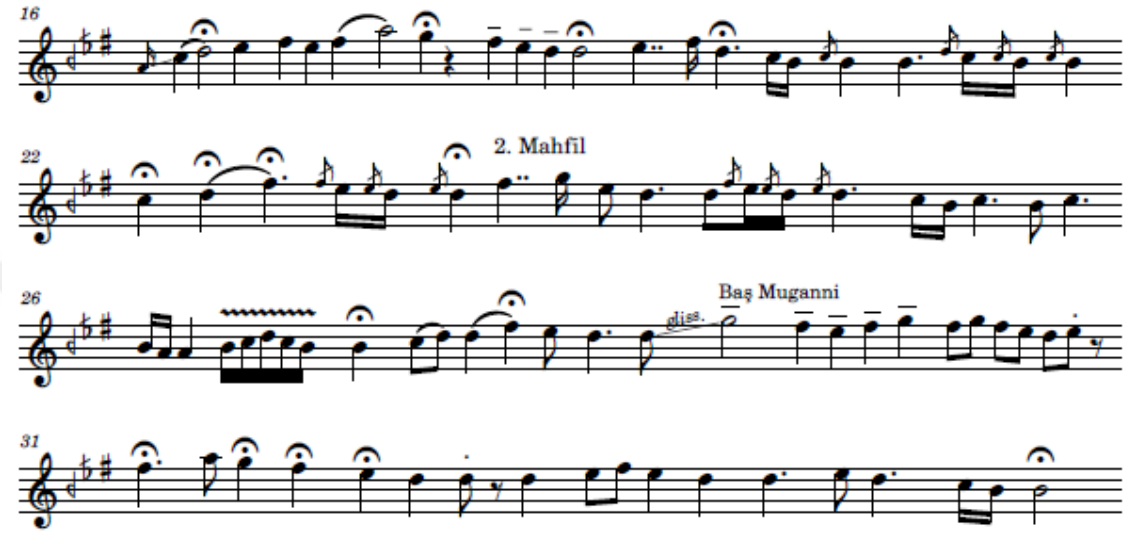
Resim 3. Patrik ve görevli papazların ritüel alanına girişi ve sıralanma biçimleri

Tüm muganniler hep bir ağızdan, çargâh perdesinden hareketle neva perdesini uzunca duyurmalarının ardından, baş muganni dik hisar-eviç perdeleri arasında yaptığı git gellerin sonunda yine neva perdesi üzerinde uzunca kalmaktadır. İcranın devamında muhayyer perdesine kadar ağdalı bir glissando ile çıkarak yine komşu sesler üzerinden neva perdesine kadar inerek, uzunca bu perdeyi göstermektedir. Baş muganninin bu güçlü okumasına, karşı mahfil neva perdesinde dem tutarak uzun okumalar ile eşlik etmektedirler.

Devamında çargâh ve segâh perdeleri üzerinden kürdi perdesine kadar düşerek segâh perdesinde yarım karar etmektedir. Bu kısımda karşı mahfil segâh perdesi üzerinde uzun seslerle dem tutmaktadırlar.

Yine çargâh perdesinden hareketle tüm muganniler neva ve devamında glissandolu biçimde geçtikleri eviç perdesinin duyurulmasının ardından bu kez benzer nağmeleri karşı mahfile bırakmaktadırlar. İkinci mahfilin içerisinden bir muganninin güçlü bir ifade ile okuduğu bu yeni ses dizgesi, eviç perdesinden hareketle komşu sesler üzerinden segâh perdesine kadar irticali bir üslupla inerek tam karar etmektedir. Karara giderken yine yeden perdesi olarak kürdi perdesi kullanılmaktadır. Bu icranın ilk kısmında 1. mahfilin neva perdesi ve oktavı, devamında ise segâh perdesi üzerinde dem tuttuğu görülmektedir.

İcranın devamında baş muganni güçlü bir müzikal ifade ile tekrar icraya ağırlığını koymakta, gerdaniye-eviç-dik hisar-eviç-gerdaniye perdelerini uzunca duyurduktan sonra komşu sesler üzerinden ördüğü Hüzzam ses organizasyonu ile yine irticali bir okuma üslubuyla Şekil 79 de görüldüğü gibi segâh perdesinde tam karar etmektedir.



Şekil 60. Hüzzam ilahi

İlahinin ses kaydı Karekod 23'te duyulduğu gibidir.

Karekod 23

Patrik ve görevli papazların oluşturduğu dörtgen içerisine elinde gümüş kadeh tutan, beyaz örtülü yeni bir karakterin seremoniye dâhil olması ve papazlardan icazet alır gibi bir beden dili ile onlara bir şeyler sunması esnasında Resim 4 de görüleceği gibi yeni bir hüzzam ilahiye başlanmaktadır.



Resim 4. Görsel devinimin duysal devinimin önüne geçtiği kısımlardan bir enstantane

Ağırlıklı olarak 4'lük tartımlar üzerinden kurgulanmış ve nispeten yine dar bir ses sahası içerisinde seslendirilen bu ilahi, duyum olarak monoton denilebilecek bir ses örgüsüne sahiptir. Neva perdesinin fazlaca vurgulandığı bu yeni melodik örgü, pest bölgede rast, tiz bölgede gerdaniye perdeleri arasında ifadesini bulsa da, ağırlıklı kullandığı perdelerin segâh-hüseyni ses aralığında kalması bakımından sınırlı bir ses aralığında icra edilmektedir.

İlahinin devamında gerdaniye perdesinden hareketle meyan bölümüne geçilmekte ve neva-dik hisar, dik hisar-eviç perdeleri arasında yapılan acceliteli geçişlerin ardından yine neva perdesinde uzunca yarım karar edilmektedir. Neva ve komşu perdeleri üzerinden yürütülen nağme segâh- neva arasında yapılan ağdalı bir glissando ile çargâh perdesine taşınarak yine Ortodoks tavrına has acceliteli bir gırtlak nağmesi ile neva perdesinde yarım karar ile sonlandırılmaktadır. İcra edilen bu ilahide de tam karar hissi verilen müzikal final kurgusunun, Şekil 80 de görüleceği gibi nazari olarak tam karar değil yarım karar biçiminde tercih edilmesi dikkat çekicidir. İlahinin ses kaydı ise Karekod 24 te verilmiştir.



Şekil 61. Hüzzam ilahi

Karekod 24

Hz. İsa'nın çarmıhta resmedildiği büyük haçın önünde, üst kademe papazların girebildiği alan içerisindeki büyük masa başında beliren bir papazın neva perdesi üzerinden başlattığı dua ile Resim 5 te ki gibi seremoni sürdürülmektedir.



Resim 5. Görsel devinimin duysal devinimin önüne geçtiği bir diğer enstantane

Ayinin bu bölümünde papazın neva perdesi üzerinden tekrar ettiği duaya muganniler Rast makamından ezgiler ile cevap vermektedir. Neva ve segâh perdeleri üzerinde uzun seslerle okunan her duaya muganniler organize ve improvize bir anlayıştan uzak, oldukça disiplinli bir kurgu içerisinde müzikal cevap vermeleri ilgi çekicidir.

Görevli papaz neva perdesi üzerinden uzun sesler ile dik hisar ve eviç perdeleri üzerinde yaptığı çarpmalı nağme ile müzikal soru cevap cümlelerini başlatmaktadır. Bu ilk duanın ilk cevabı muganniler rast perdesi üzerinde uzunca seslendirdikleri âmin ile verilmektedir.

Papazın neva perdesi üzerinde kısaca seslendirdiği dua ise daha uzun bir cevap cümlesi ile rast makamında tam kararla verilmektedir.

Ayin papazın neva ve segâh perdelerinde tekrar ettiği dua tekrarı ile devam ettirilmektedir.

Duanın sözlü ve müzikal cevabı 1. mahfil tarafından segâh perdesinden hareketle çargâh-segâh-çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan seri bir gırtlak nağmesi ile yine Şekil 81 de görüleceği gibi segâh perdesinde Hüzzam kararı ile verilmektedir.



Şekil 62. 1. Rahip, 2. Rahip ve 1. Mahfil arasında icra edilen müzikal soru cevap cümleleri 1

Rahibin yeniden neva perdesi üzerinde uzun sesler kullanılarak ettiği dua, müzikal olarak duanın her tekrarında neva-segâh-neva perdeleri üzerinden benzer biçimde Şekil 82 de görüldüğü gibi sonlandırılmaktadır.



Şekil 63. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 2

Görevli rahibin yine neva perdesi üzerinden okuduğu duanın sözlü ve müzikal cevabı ise yine mahfillerden, neva perdesinden hareketle bu kez eviç-dik hisar-neva perdeleri üzerinde yapılan seri gırtlak nağmeleri üzerinden neva perdesine düşülerek, Şekil 83 de görüleceği gibi Hüzzam yarım karar üzerinde verilmektedir.



Şekil 64. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 3

Mahfillerden verilen her müzikal cevap cümlesinden sonra görevli rahip neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla dua tekrarını sürdürmektedir. Bu bölümde papazın müzikal

bütün içerisinde kullandığı sesler, makamsal disiplinden farklı olarak Ortodoks müzikal aksanına has mikro tonal sesler üzerinden okuması dikkat çekicidir. Aynı üslup ve okuyuşla neva-segâh-neva perdeleri üzerinde bırakılmaktadır.

Okunan bu duanın cevabı ise muganniler gerdaniye perdesinden hareketle Rast makamında okunan bir meyan cümlesi olarak gür biçimde seslendirilmektedir. Dik hisar perdesinin atılıp hüseyni perdesinin alınması ile inici bir Rast makamı mantığında kurgulanmış bu yeni cevap cümlesi hüseyni –çargâh perdeleri arasında yapılan bariz bir glissando ile Şekil 84 de görüleceği üzere neva perdesinde bırakılmaktadır.



Şekil 65. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen bir diğer müzikal cevap cümlesi 4

Görevli rahip yeni duaya yine neva perdesi üzerinden sık tekrarlarla devam etmekte yine hüseyni perdesi civarında mikro tonal sesler üzerinden neva perdesinde karar etmektedir. Yapılan bu duaya 2. mahfildeki muganniler rast perdesinden dem tutarak eşlik etmektedirler. Söz konusu dua müzikal cevabını neva perdesinden hareketle çargâh-segâh-çargâh-neva perdeleri üzerinde yapılan seri gırtlak nağmeleri ile Şekil 85 de görüleceği üzere segâh perdesinde almaktadır.



Şekil 66. Görevli rahibin yinelediği duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 5

Görevli rahibin yine neva perdesi üzerinde vurgularla okuduğu dua esnasında tüm muganniler dem tutmaktadır. Duanın sözlü ve müzikal cevabı yine 1. mahfil tarafından neva-rast perdeleri arasında örülmüş inici-çıkıcı nağme üzerinden neva perdesinden rast perdesine yapılan sıçrama ile (uzunca) Şekil 86 da görüldüğü gibi verilmektedir.



Şekil 67. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 6

Rahibin yine neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla okuduğu dua yine 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını Şekil 87 de görüldüğü gibi Rast makamı üzerinde tam karar ile almaktadır.



Şekil 68. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 7

Rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla okuduğu yeni dua, yine 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez Şekil 88 de görüleceği gibi Hüzzam makamı üzerinde tam karar ile almaktadır.



Şekil 69. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 8

Rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla yinelediği dua, 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez Şekil 89 da görüleceği gibi Rast makamı üzerinde yarım karar ile almaktadır.



Şekil 70. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 9

Rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla yinelediği dua, 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez çargâh perdesinde yapılan vurgulu tekrarlar ile yine Rast

makamında segâh perdesinde yapılan asma kalış ile Şekil 90 da görüldüğü gibi almaktadır.



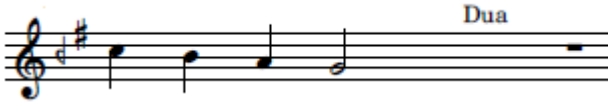
Şekil 71. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 10

Rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla yinelediği dua, 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez neva perdesinden hareketle bir inici nağme ile Rast makamında tam karar ile Şekil 91 de görüldüğü gibi almaktadır.



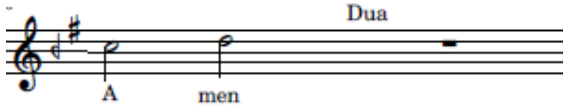
Şekil 72. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni bir müzikal cevap cümlesi 11

Rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla yinelediği dua, 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez neva perdesinden hareketle inici bir nağme ile rast perdesinde Rastlı tam karar ile Şekil 92 de görüldüğü gibi almaktadır.



Şekil 73. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 12

Başka bir rahibin neva perdesi üzerinde sık tekrarlarla yinelediği dua, 1. mahfil tarafından sözlü ve müzikal cevabını bu kez çargâh ve neva perdelerinde seslendirilen uzun sesler üzerinde neva üzerinde bir asma kalış biçiminde Şekil 93 de görüldüğü gibi almaktadır.



Şekil 74. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 13

Bu amen nağmesinin peşi sıra başlatılan yeni kısa duanın ardından 1. mahfil, daha ritmik bir üslupta segâh perdesinden yeni bir nağme başlatmaktadır. İlk duyumda yeni bir ilahiye başlandığı hissini veren bu nağmenin de öncekilere benzemez bir üslupta verilen yeni bir cevap cümlesi olduğu görülmektedir. Segâh perdesinden başlatılan nağme neva ve dik hisar perdeleri üzerinden Segâh lı bir ifade ile yine segâh perdesinde Şekil 94 de görüldüğü gibi bırakılmaktadır.



Şekil 75. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 14

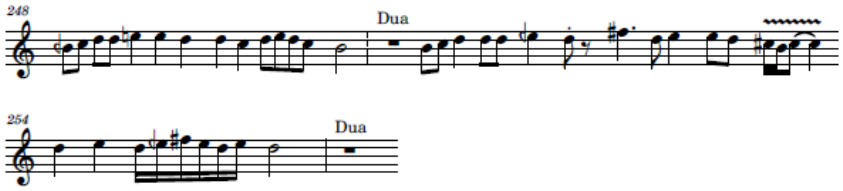
Başlatılan yeni duanın cevabı yine benzer sesler üzerinden benzer tartımlarla ama bu kez daha ritmik/dinamik bir nağme ile Şekil 95 de görüldüğü gibi yine Segâhlı bir ifade ile verilmektedir.



Şekil 76. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 15

Tekrar edilen yeni dua bu kez yine segâh perdesinden başlatılan ritmik bir nağme ile neva ve dik hisar perdelerine taşınmaktadır Devamında eviç-neva-dik hisar perdeleri üzerinden hicaz ve çargâh perdeleri seslendirilerek hicaz perdesinde Segâhlı bir asma kalış yapılmaktadır. Ayin içerisinde seslendirilen ilahiler içerisinde yapılan nadir geçkilerden bir tanesi bu geçkidir.

Nağme neva perdesi üzerinden devam ettirilerek neva-dik hisar-eviç perdeleri üzerinde yapılan seri gırtlak nağmesi ile neva perdesi üzerinde Şekil 96 da görüldüğü gibi Hüzzamlı olarak yarım karar etmektedir.



Şekil 77. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen yeni müzikal cevap cümlesi 16

Bunun ardından edilen ve öncekilere göre farklı olarak muganniler in dua okunurken yaptıkları eş zamanlı eşliktir. Başka bir değişle bu bölüm soru-cevap üslubunun dışına çıkıldığı papaz ve tüm mahfillerin aynı anda okudukları ender bölümlerden biridir. Okunan bu dua boyunca, uzunca seslendirilen rast perdeleri, peşi sıra edilen dua ise yine uzunca ve ağdalı olarak seslendirilen segâh-dügâh-rast perdeleri ile Şekil 97 de görüldüğü gibi Rastlı ve eşzamanlı biçimde seslendirilmektedir.



Şekil 78. Tek perde (neva) üzerinden okunan duaya mahfillerden verilen müzikal cevap cümlesi 17

Kolektif okumaların fazlasıyla yoğun olduğu bu bölümde okuyucuyu/dinleyiciyi yormamak ve müzikal metinin hem duysal hem notasyon olarak yekpare biçimde takibini sağlayabilmek adına söz konusu müzikal bütün tek ses kaydı içerisinde verilecektir. Ses kaydının notasyon üzerinden takibini Şekil 81 ve Şekil 97 arasında yapabilmek mümkündür.

Ritüelin analizi yapılan son bölümünün ses kaydı Karekod 25’ te verilmiştir.

Karekod 25

2.2. İcra Analizi

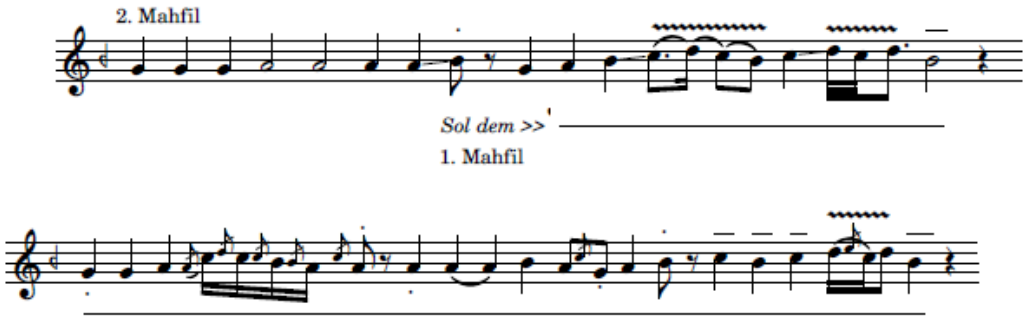
2.2.1. Ortodoks Nağme Kavrayışında İcra Özellikleri ve İncelikleri

Analizi yapılan ritüel içerisinde seslendirilen eserler ritüelin başından sonuna kadar ara verilmeden yekpare bir bütünsel çerçeve içerisinde okunmakta; 1. mahfil, 2. mahfil, görevli rahipler ve zaman zaman Patriğin de katılımıyla belli bir organizasyon sırasına göre icra edilmektedir. İcra bütünü içerisindeki söz konusu iş birliği ve kolektif anlayışın ritüelin tamamında katı sayılabilecek bir disiplin içerisinde sürdürüldüğü görülmektedir. Ağırlıklı olarak protopsaltis ve lambadarios liderliğinde okuyan mugannilerin karşılıklı seslendirmeleri üzerinden yürütülen ritüel ve muhtevasındaki farklı ses organizasyonları, protopsaltis tarafından belli makamsal bir anlayış çerçevesinde ustalıklı geçkiler üzerinden birbirine bağlanmaktadır.

2.2.2. Makam Müziğinde Farklı Bir Teorik Yaklaşım: Dem Ses Kullanımı

İcranın bütününe bakıldığında makam müziğinde farklı bir teorik yaklaşım olması bakımından en dikkat çekici unsurlardan biri kuşkusuz ana melodiyi yürüten mahfile, karşı mahfil tarafından karar ve güçlü perdeler kullanılarak dem sesler üzerinden verilen ısrarlı eşliklerdir. Herhangi bir enstrümanın kullanılmadığı ritüel alanı içerisinde sadece insan sesi üzerinden yürütülen bu kavrayış, duyum derinliğini artırmakta ve makamsal olarak tasarlanmış bir müzikal metnin önemli perdelerinin altını çizmesi bakımından önemlidir.

Söz konusu üslup anlayışı ayinin hemen başında seslendirilen Rast makamındaki ilahi üzerinden belli belirsiz bir ifade ile kendisini göstermektedir. İlahi içerisinde dem sesler üzerinden yapılan eşlik Şekil 98 da görüldüğü gibidir.



Şekil 79. Rast ilahide dem ses kullanımı

Devam eden ilahilerde ses organizasyonlarının sahip olduğu makamsal dizilerin mensup olduğu makama göre; Segâh ve Hüzzam makamları için ağırlıklı olarak segâh (karar perdesi) ve kısmen neva Uşşak, Hüseyni, Bayati, Neva, Maye ve Hicaz makamlarında ağırlıklı olarak dügâh (karar perdesi) ve kısmen neva perdeleri üzerinden seslendirilmektedir.

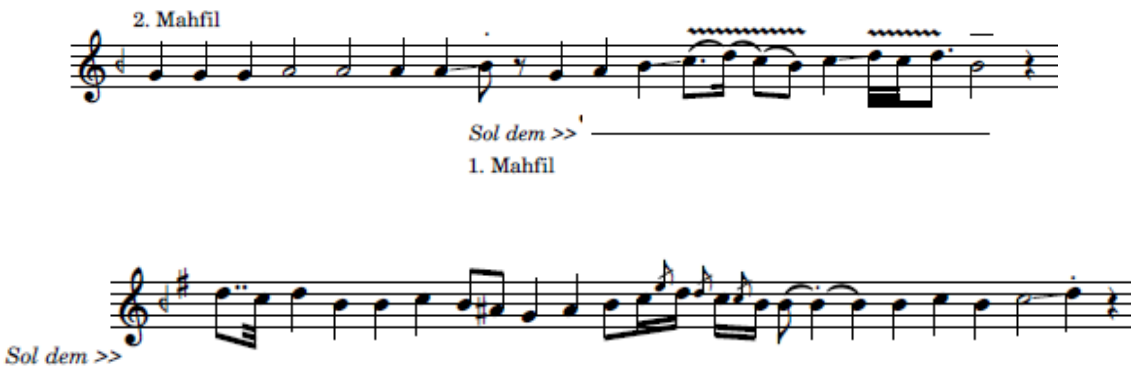
Mahfillerin karşılıklı okuduğu ilahiler dışında görevli rahiplerin karar perdesi üzerinden ısrarlı tekrarlar üzerinden okuduğu dualar esnasında dem sesler kullanılmamaktadır.

2.2.3. Uzun Seslerin Kullanımı

Ritüel içerisinde icra edilen ilahilerin okunduğu müzikal metinler içerisinde takip edilmesi gereken belli usûl kalıplarının olmaması, diğer bir deyişle ilahilerin serbest ölçü içerisinde okunması, mugannilere müzikal metin içerisinde kimi perdeleri geniş ve uzunca seslendirilebilme imkânı sağlamaktadır. Ritüel içerisinde kullanılan uzun perde icraları 'ilahiler içerisinde belli sürelere bağlı kalınarak geniş seslerle nağmenin belirginleştirilmesi' ve 'solo icralar içerisinde yoğunlukla protopsaltisin ilahi bitimleri ve (özellikle) makam geçkilerinde kullandığı, tamamen okuyucunun inisiyatifine bırakılmış serbest pasajlar' olarak iki kısımda incelenebilir.

Uzun sesler üzerinden icra edilen perdelerin yoğunlukla kullanıldığı pasajlar;

a- Dem sesler: Uzun seslerin kullanımı eşlik bakımından iki mahfil için protopsaltis/lambadarios'un inisiyatifi dâhilinde ucu açık süreler içerisinde Şekil 99 da görüldüğü şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 80. Segâh makamında uzun ses kullanımı

b- Glissando ve Ağdalı glissando yapılan sesler: Glissando ve ağdalı glissandoların yapıldığı pasajlarda, iki perde arasında söz konusu glissando üzerinden yapılan geçişin sonunda varılan perdeler üzerinde Şekil 100 de görüldüğü gibidir.



Şekil 81. Glissandolu geçişlerde uzun seslerin kullanımı

c- Dua öncesi ve müzikal soru-cevap cümleleri içerisinde kullanılan uzun sesler: Görevli rahipler duaya başlamadan önce mugannilerin soru/cevap tarzında icra ettikleri müzikal cümle sonlarında Şekil 101 de görüldüğü gibidir.



Şekil 82. Dua sonlarında uzun seslerin kullanımı

d- İmprovize icra içerisinde kullanılan uzun sesler: Görevli rahiplerin serbest makamsal nağmeler ile okudukları improvize icra içerisinde tiz karar (kullanılan inici makam dizisi içerisinde aynı zamanda güçlü perde) ve 7. derece perde üzerinde Şekil 102 de görüldüğü gibidir.



Şekil 83. Makamsal okunan dua içerisinde uzun seslerin kullanımı

e- Yine görevli rahiplerin iki ya da en fazla 3 perde üzerinden düz bir okuma ile icra ettiği ve 'bağlantı' alt başlığı ile verilen dualarda, ağırlıklı olarak ilgili makamın karar perdesi ve özellikle segâh kararlı makamlarda 1. ve 3. derece (güçlü) perdeleri arasında Şekil 103 de görüldüğü gibidir.



Şekil 84. Düz bir okumayla yapılan dualarda uzun seslerin kullanımı

f- İlahi müzikal cümle sonlarında ve final cümlelerinde kullanılan uzun sesler: İlahilerin söz tekrarlarından önce tam karar yapılan perdeler ve müzikal kompozisyonun bitirtildiği tam ve yarım karar perdeleri üzerinde Şekil 104 de görüldüğü gibidir.



Şekil 85. Tam ve yarım karar perdeleri üzerinde uzun seslerin kullanımı

g- Makamlar içerisinde uzun seslerin kullanımları ise;

Rast makamı için: Karar (rast) perdesi, ikinci derece dügâh perdesi, üçüncü derece perde üzerinde yapılan Segâhlı asma kalışlar ve Uşşaklı asma kalışların yapıldığı çargâh perdesi üzerinde, tiz karar (gerdaniye) üzerine giden 6.-7. ve 8. derece tiz karar perdesinde, güçlü perde (neva) üzerinde

Karar (rast) perdesi, ikinci derece dügâh perdesi, üçüncü derece perde üzerinde yapılan Segâhlı asma kalışlar ve Uşşaklı asma kalışların yapıldığı çargâh perdesi üzerinde, tiz karar (gerdaniye) üzerine giden 6.-7. ve 8. derece tiz karar perdesinde, güçlü perde (neva) üzerinde Şekil 105 da görüldüğü gibidir.



Şekil 86. Rast makamında uzun seslerin kullanımı

Segâh makamı için: Karar (segâh) ve güçlü (neva) perdeleri üzerinde Şekil 106 de görüldüğü gibidir.



Şekil 87. Segâh makamında uzun seslerin kullanımı

Hüzzam makamı için: Karar (segâh) ve güçlü (neva) perdeleri, Hüzzam makamına yapılan geçkilerde dizi içerisinde altı özellikle çizilmesi gereken perdelerde, Hüzzamlı asma kalış biçiminde hisar ve eviç perdeleri, inici nağme üzerinde 7. 6. 5. (güçlü) perdeler üzerinde ve protopsaltisin makamı improvize bir icra ile işlediği serbest bölüm içerisinde Şekil 107 de görüldüğü gibidir.



Şekil 88. Hüzzam makamında uzun seslerin kullanımı

Hicaz makamı için: Karar (dügâh), güçlü (neva), yeden (rast), (Hicaz makamının pest tarafında bulunan rast dörtlü içerisinde) ırak, Hicaz makamında bir seyir kompozisyonu ile Hicaz dörtlüsünü oluşturan komşu seslerin tümü üzerinde ve asma kalış biçiminde dik kürdi-hicaz perdeleri, nihayetinde yarım karar ifadesiyle neva perdesi üzerinde Şekil 108 de görüldüğü gibidir.



Şekil 89. Hicaz makamında uzun seslerin kullanımı

Bayati- Uşşak makamları için: Söz konusu makamlar hem kendi yerlerinde (dügâh karar) hem de neva perdesi kararında icra edilmektedir. Dügâh kararlı icralarda ağırlıklı olarak güçlü (neva) perdesi, karar (dügâh) perdeleri, Neva kararlı icralarda ise ritüel içerisinde makamın ilk ifadesini bulduğu pasajlarda çargâh-neva-acem (neva perdesi üzerinde icra edilen uşşak dizisi üzerinde yeden, karar ve 3. derece sesleri) perdeleri ve Uşşaklı asma kalış biçiminde acem (3. derece) perdesi, nihayetinde tam karar ifadesi ile neva perdesi üzerinde Şekil 109 da görüldüğü gibidir.



Şekil 90. Bayati- Uşşak makamlarında uzun seslerin kullanımı

Suzinak makamı için: söz konusu makama yapılan geçki içerisinde karar (rast) perdesi üzerinde Şekil 110 da görüldüğü gibidir.



Şekil 91. Suzinak makamında uzun seslerin kullanımı

Söz konusu üslup özelliğine daha sık yer verilmektedir.

2.2.4. Bağlı Ses Dizgelerinin Kullanımı

Doğu müzik anlayışının hakim olduğu ritüel içerisinde icra edilen eserlerin makamsal diziler/modlar üzerinden kompoze edilmiş olması, icraya yatay anlamda geniş bir hareket alanı sağlamakta ve melodi öbeklerinin belli perdeler orijininde, komşu/sıra sesler üzerinden örülmesi avantajını/melodik zenginliğini beraberinde getirmektedir. Bu melodik organizasyon kavrayışı ortaya koyulan müzikal metinler içerisinde komşu sesler arasındaki geçişlerin önemini özellikle yürüyücü sesler üzerinden üretilen nağme öbekleri temelinde şekillendirilmektedir. Genel olarak kalıcı (karar-güçlü-tiz karar) perdeler orijinlerinde alt ve üst komşu/sıra sesler vasıtasıyla üretilen söz konusu ses öbekleri icra edilirken pek çok pasajda birbirine bağlı bir müzikal ifade ile icra edilmektedir.

Bağlı notların ifadesinde üslup inceliklerinin altını çizmek bakımından kullanılan farklı artikülasyonlar (glissando, trill, çarpma) olsa da söz konusu üslup inceliğini diğerlerinden ayıran temel fark; icra edilen seslerin -kendilerine biçilen ses sürelerine- ve/veya bağlanan nota değerlerinin birbirlerine eşit zaman periyodları içerisinde seslendirilmeleridir.

Ritüel repertuarını oluşturan ilahiler ve makamsal okumalarla icra edilen dualar içerisinde pek çok pasajda kullanılan söz konusu üslup özelliği; seslerin birbirlerine bağlanma hızlarına ve kullanıldıkları zaman periyodlarının dar/geniş olması durumlarına göre farklı şekillerde kullanılmaktadır.

a- *Geniş zaman periyodları içerisinde kullanılan bağlı notlar)*; 4 lük ve 8 lik tartımlar ile birbirine bağlanan sıra ses dizgeleri içerisinde kullanılmaktadır.

Söz konusu üslup özelliği Rast makamı için; çıkıcı ve çıkıcı-inici ses dizgelerinde rast-çargâh-neva perdeleri orijininde, inici nağmelerde ise tiz karardan (gerdaniye) başlayarak güçlü perdesi civarında komşu sesler arasında, tam karara giden nağmede Rast 4 lüyü oluşturan perdeler arasında daha belirgin bir üslupla Şekil 111 de görüldüğü gibi kullanılmaktadır.



Şekil 92. Geniş zaman periyodları içerisinde bağlı seslerin kullanımı

Segâh makamında okunan ilahilerde; çıkıcı ve çıkıcı inici nağmelerde karar (segâh) ve güçlü (neva) perde civarı komşu sesler üzerinde daha sık kullanılmaktadır. Yine Şekil

112 de verilen inici nağmede ise gerdaniye perdesi benzer bir üslup ile acem perdesine, nihayetinde güçlü perdesine bırakılmaktadır.



Şekil 93. Geniş zaman periyodları içerisinde bağlı seslerin kullanımı

Hüzzam makamında okunan ilahilerde; Söz konusu üslup ağırlıklı olarak çıkıcı ve inici nağmelerde güçlü perdesi orijininde Şekil 113 de görüldüğü gibi kullanılmaktadır. Bunun önemli sebeplerinden biri bu makamda okunan ilahilerin çoğunlukla yarım karar biçiminde güçlü perde üzerinde bırakılması olabilir.



Şekil 94. Hüzzam makamı güçlü perde orijininde bağlı notlar

Şekil 114 de verilen meyan nağme örneğinde ise eviç-muhayyer perdeleri arasında kullanılmakta, müzikal cümle bu yolla gerdaniye perdesine taşınmaktadır.



Şekil 95. Hüzzam ilahi çargâh-neva ve eviç-muhayyer perdesi arasında bağlı notlar

Şekil 115 de verilen ilgili örnekte ise söz konusu üslup 1. mahfilin icrayı serbest bir okuyuş üzerinden 2. mahfile bıraktığı pasajdır. İlgili pasaj inici bir nağme ile neva perdesine taşınmakta müzikal cümleyi yarım karar şeklinde sonlandırarak icrayı yine aynı makamda yeni bir müzikal cümleye başlamak üzere 2. mahfile bırakmaktadır



Şekil 96. Hüzzam makamı neva-eviç perdeleri arasında bağlı notlar

Notasyonu verilen Şekil 116 da Uşşak makamında okunan ilahide söz konusu üslup ağırlıklı olarak inici ve çıkıcı nağmeler üzerinden güçlü perde orijininde kullanılmaktadır.



Şekil 97. Uşşak makamında güçlü perde orijininde bağlı notlar

b- *Dar zaman periyodları içerisinde kullanılan bağlı notlar*; ağırlıklı olarak 16 lık ve seri gırtlak nağmelerinin yapıldığı bazı final pasajları içerisinde 32 lik tartımlar ile birbirine bağlanan sıra ses dizgeleri içerisinde kullanılmaktadır.

Sıra seslerin kuvvetli/zayıf perde ayrımı yapılmaksızın eşit bir duyum üzerinden icra edildiği söz konusu üslup anlayışı, ayin repertuarının genelinde özellikle müzikal cümle bitimlerinde ve okunan ilahilerin final cümlelerinde yaygın olarak benimsenen bir üslup biçimidir. Aşağıda verilen notasyon örneklerinden anlaşılacağı üzere bu üslupla karara giden nağmeler müzikal cümle finallerinde kısmen tam karar perdesi orijininde örülmüş olsa da, ağırlıklı olarak yarım karar edilen cümle sonlarında benimsenen bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Segâh ilahiler üzerinden verilen ilk örnekte çargâh perdesinden hareketle devam ettirilen motif, neva perdesinde yapılan çarpmaların ardından çargâh yoluyla segâh perdesine çekilmekte, çargâh-neva perdeleri arasında yapılan seri gitgeller sonunda yarım karar ile Şekil 117 de görüldüğü gibi segâh perdesine bırakılmaktadır.



Şekil 98. Segâh ilahi dar zaman periyodunda bağlı notlar

Segâh makamında okunan bir başka ilahide ise müzikal cümlenin sonuna giderken yeden (kürdi) perdesinden hareketle segâh-çargâh perdeleri gösterilmekte ve çargâh-neva perdeleri arasında yapılan gitgeller üzerinden Şekil 118 de görüldüğü gibi segâh perdesinde tam karar edilmektedir.



Şekil 99. Segâh ilahi dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

Segâh makamından Hüzzam makamına yapılan geçki içerisinde ise; müzikal cümle kullanılan diziye hisar ve hicaz perdelerinin eklenmesi ile önce neva perdesi üzerinde Zirgüleli bir asma karar yapmakta, devamında neva-hisar-eviç-hisar-neva perdeleri arasında yapılan seri gitgeller sonunda neva perdesine Şekil 119 de görüleceği üzere yarım karar biçiminde bırakılmaktadır.



Şekil 100. Segâh-Hüzzam geçki sonrası dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

Hüzzam makamında okunan ilahilerde söz konusu üslup anlayışı yine yarım karar biçiminde neva perdesi orijininde örülmektedir. Bahsi geçen örgüler farklı varyasyonlarla segâh-eviç arasında kalan ses yelpazesi içerisindeki sıra sesler üzerinden Şekil 120 de görüldüğü gibi yapılmaktadır.



Şekil 101. Hüzzam ilahi güçlü perde orijininde dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

Şekil 121 de görüldüğü gibi Hicaz makamında Protopsaltisin okuduğu serbest icra içerisinde de aynı üslup üzerinden dügâh perdesinde tam karar edilmektedir.



Şekil 102. Hicaz serbest icra içerisinde dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

Şekil 122 de görüleceği üzere Uşşak makamında okunan ilahi finalinde de dügâh-hicaz perdeleri arasında kalan sıra sesler üzerinde seslendirilen seri gitgeller sonunda dügâh perdesinde tam karar edilmektedir.



Şekil 103. Uşşak ilahi finali dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

Bayati makam örgüsü içerisinde şekillendirilen melodik örgünün final pasajında ise neva perdesi orijininde örülen çargâh-hüseyni perdeleri arasındaki sıra sesler üzerinden neva perdesinde Şekil 123 de görüldüğü gibi tam karar yapılmaktadır.



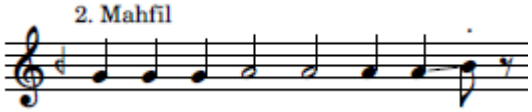
Şekil 104. Bayati ilahi dar zaman aralığında yapılan bağlı notlar

2.2.5. Kısa/Kesik Seslerin Kullanımı

Ayin repertuarını oluşturan ilahilerin geneli incelendiğinde müzikal metinler içerisinde belli perdelerin kısa/kesik ve güçlü/vurgulu bir şekilde icra edildiği görülmektedir. Ortodoks dini müzik kavrayışında sıkça yer bulan bu artikülasyon biçimi icra edilen ilahinin ilgili motif ya da pasajları içerisinde tüm mugannilerce kolektif olarak aynı zaman dilimleri ve yine kolektif vurgularla seslendirilmektedir. Bu durum eserlerin belli bölümlerinde söz konusu üslubun tüm okuyucular tarafından bilinçli bir müzikal aksan olarak kullanıldığına dair fikir vermektedir. Ritüel boyunca Ortodoks müzikal aksanında hemen her makamda yer bulan söz konusu üslup özelliği Rast ve Segâh makamında okunan ilahilerde daha sık biçimde kullanılmaktadır.

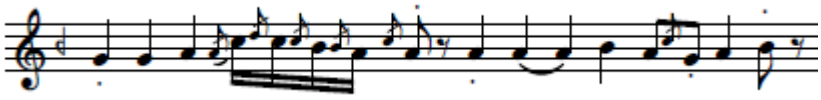
Söz konusu artikülasyonun kullanıldığı ilahilerin müzikal kompozisyonları incelendiğinde; (birkaç istisnai durum dışında) kısa/vurgulu okunan perdelerin çoğunlukla müzikal cümle ya da motif sonlarında icra edildiği ve ilgili perdenin icrasından sonra kısa bir sus payı verildiği görülmektedir.

Ritüelin hemen başında Rast makamında okunan ilk ilahinin ilk motif sonunda üslup özelliği Şekil 124 de görüldüğü gibi kendini segâh perdesi üzerinde göstermektedir.



Şekil 105. Rast ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra

Okunan Rast ilahinin devam motifinde söz konusu üslup rast, dügâh ve segâh perdeleri üzerinde icra edilmektedir. Aşağıda notasyonu verilen iki motifte yukarıda bahsedilen istisnai durumlardan biri olarak söz konusu artikülasyon ilk motifin başında rast perdesinde, ikinci motifin başında dügah perdesinde uygulandığı görülmektedir. İcra edilen iki motifte nihayetinde yine aynı üslup ve küçük sus payları ile dügâh ve segâh perdeleri üzerinde Şekil 125 de görüldüğü gibi sonlandırılmaktadır.



Şekil 106. Rast ilahi rast-dügâh-segâh perdeleri üzerinde kesik icra

Rast makamında okunan ilahinin devam motiflerinin bir başkasında bu kez dügâh-çargâh-segâh perdeleri arasında yapılan dilli çarpmaların sonunda Şekil 126 da görüldüğü gibi rast perdesi üzerinde uygulanmaktadır.



Şekil 107. Rast ilahi rast perdesi üzerinde kesik icra

Yine Rast makamında okunan ilahi içerisinde çargâh-neva-segâh-dügâh perdeleri arasında icra edilen bağlı notların nihayetinde Şekil 127 de görüldüğü gibi rast perdesi üzerinde uygulanmaktadır.



Şekil 108. Rast ilahi dügâh perdesi üzerinde kesik icra

Segâh makamında okunan 2. ilahide ise müzikal cümle içerisinde farklı zamanlarda iki kez karar (segâh) perdesi üzerinde Şekil 128 de görüldüğü gibi icra edilmektedir.



Şekil 109. Segâh ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra

Segâh ilahinin söz tekrarı 2. Mahfil tarafından başlatılırken ilk motif sonunda neva perdesi üzerinde peş peşe iki tekrarla Şekil 129 da görüldüğü gibi icra edilmektedir.



Şekil 110. Segâh ilahi neva perdesi üzerinde kesik icralar

Segâh ilahinin müzikal metni içerisinde yine motif sonunda segâh perdesi üzerinde sus payı verilerek Şekil 130 da görüldüğü gibi icra edilmektedir.



Şekil 111. Segâh ilahi segâh perdesi üzerinde kesik icra ve sus payı

Hüzzam ilahiler içerisinde daha az yer verilen üslup özelliği notasyonu verilen örnek içerisinde asma karar ifadesi ile çargâh perdesi üzerinde Şekil 131 de görüldüğü gibi iki tekrar ile icra edilmektedir.



Şekil 112. Hüzzam ilahi çargâh perdesi üzerinde kesik icralar

Bayati makamında kompoze edilmiş ses örgüsü içerisinde ise ilk motif sonunda karar (dügâh) perdesi üzerinde Şekil 132 de görüldüğü gibi icra edilmektedir.



Şekil 113. Bayati ilahi dügâh perdesi üzerinde kesik icra

Uşşak makamında (Neva perdesi üzerinde) okunan ilahi içerisinde meyan nağmesi içerisinde dizinin 2. derece dik hisar (yerinde uşşak makamı için segâh) perdesi üzerinde iki tekrarla icra edilmektedir. Sözü edilen istisnai kullanım biçimlerinden biriside Şekil 133 de verilen bu müzikal meyan cümlesidir.



Şekil 114. Uşşak ilahi dik hisar perdesi üzerinde kesik icralar

Hüseyni makamında kompoze edilmiş ses örgüsü içerisinde yine ilgili motifin sonunda çargâh perdesi üzerinde kısa bir sus payı ile Şekil 134 de görüldüğü gibi icra edilmektedir.



Şekil 115. Hüseyni ezgi organizasyonu çargâh perdesi üzerinde kesik icra

Neva makamında kompoze edilmiş ses örgüsü içerisinde yine ilgili motifin sonunda neva perdesi üzerinde Şekil 135 de görüldüğü gibi kısa bir sus payı ile icra edilmektedir.



Şekil 116. Hüseyni ezgi organizasyonu çargâh perdesi üzerinde kesik icra

Söz konusu üslubun görevli rahiplerin karar perdesi üzerinden uzun okumalarla seslendirdiği dualara 1. ve 2. mahfillerin verdikleri müzikal cevap cümleleri içerisinde ‘sistematik’ bir kullanım şekliyle, cevap cümlesinin ilk motif sonlarında Şekil 136 da görüldüğü gibi icra edilmesi dikkat çekicidir.



Şekil 117. Dua sonrası müzikal cevap cümleleri içerisinde icra edilen kesik icralar

Söz konusu üslup anlayışı; Ortodoks müzikal aksanı içerisinde bilinçli ve kolektif bir icra kavrayışı ile önemli/ayırt edici üslup özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.6. Glissando (Kaydırmalı Sesler) Kullanımı

Ayin repertuarı içerisinde sıklıkla başvurulan üslup inceliklerin bir diğeri de kaydırmalı sesler üzerinden birbirine bağlanan yakın/uzak perdelerin duyurulması ile icra edilmektedir. Temel olarak bu üslup; iki ya da daha fazla perde aralığının, müzikal metne egemen olan temel zaman periyodlarından kısmen bağımsız olarak, aralığın kapsadığı tüm mikro-seslerin kesintisiz olarak duyurulması ve birbirlerine bağlanması biçiminde kullanılmaktadır.

Söz konusu üslup özelliğini diğer bağlı notlardan ayıran temel farklılık ise; kat edilen perde aralıkları arasındaki mesafenin, icracının/kompozitörün belirlediği zaman periyoduna ya da keyfiyetine göre değişiklik gösterebilmesidir. Bir başka deyişle söz

konusu artikülasyon, ‘bağlı notların’ icrasında benimsenen ‘eşit zaman periyodlarına bağlı kalma’ prensibinden bağımsız biçimde, icracıya daha geniş bir hareket alanı ve zamanlama özgürlüğü tanıyan daha toleranslı ve esnetilmiş bir artikülasyondur.

Ritüel içerisinde kullanılan ‘kaydırmalı ses dizgelerini’ periyodik niteliklerine göre 3 ana başlık altında toplamak mümkündür.

a- Seri glissandolar

Başlangıç perdelerinin kısa tutulduğu, perdeler arasında mesafenin hızlı biçimde kat edildiği ve varılan perdenin uzunca seslendirildiği glissandolardır. Ritüel içerisinde ağırlıklı olarak müzikal metinlerin ilk/başlangıç perdeleri üzerinde (3 ya da 4 perde aşağıdan başlatılan seri bir geçişle) icra edilmektedir.

b- Ağdalı glissandolar

Başlangıç perdesinin daha uzun tutulduğu, perdeler arasındaki mesafenin nispeten yavaş kat edildiği, varılan perdenin ise melodik organizasyonun karakteristiğine göre kısa ya da uzun seslendirildiği glissandolardır. Ritüel içerisinde daha çok, kullanılan makamsal diziler içerisindeki önemli perdelerin (güçlü perde, asma karar) altını çizmek veya melodik bütünün baskın iklimine atıf yapmak maksadıyla kullanılmaktadır.

c- ***Oldukça uzun zaman periyodu içerisinde icra edilen glissandolar (ROKG)***

Başlangıç perdesinin uzun tutulduğu, perdeler arasındaki mesafenin oldukça yavaş kat edildiği, varılan perdenin uzun tutulduğu ses hareketleridir. Bu tarz kaydırmalı seslerde dikkati çeken bir başka periyodik detay, kimi geçişlerde başlangıç-geçiş-varış sürelerinin neredeyse eş zamanlı biçimde birbirlerine bağlanmasıdır. Başka bir deyişle bu üslubun icra edildiği perde geçişleri; -yekpare- bir kavrayışla icra edilen, ağdalı seslerin detaylı ve oldukça ağdalı biçimde duyurulduğu, müzikal zaman anlayışının muğlaklaştığı (askıya alındığı) özgün ‘ses organizasyonları’ şeklinde icra edilmeleridir. Ritüel içerisinde ağırlıklı olarak Protopsaltisin okuduğu serbest icralar içerisinde kullanılmaktadır.

Söz konusu üslubun uygulama biçimleri ayin akışı süresince icra edilen repertuar içerisinde*;*

Müzikal metinler içerisinde yürütülen nağme kurgusu içerisinde komşu perdeler arasında yapılan kaydırma ve ağdalı geçişler Uşşak ve Hüzzam ilahilerde Şekil 137 de görüldüğü gibidir.



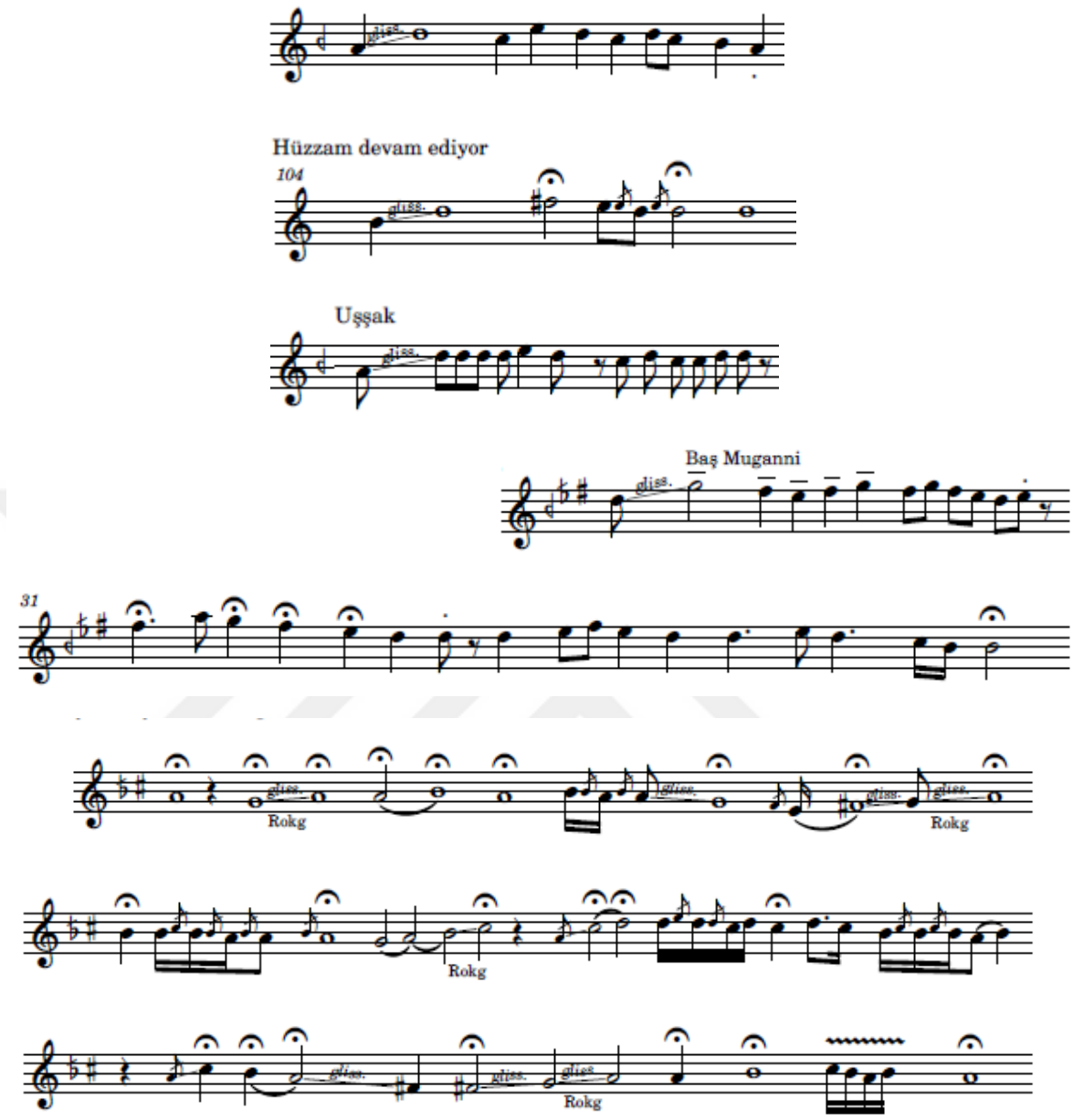
Şekil 118. Uşşak ve Hüzzam ilahiler içerisinde kaydırmalı ses örnekleri

Müzikal metinler içerisinde yürütülen nağme kurgusu içerisinde yapılan uzak glissandolu geçişler Segâh, Rast, Hüzzam ilahilerde Şekil 138 de görüldüğü gibidir.



Şekil 119. Segâh, Rast, Hüzzam ilahilerde uzak glissandolu ses örnekleri

İlahi ya da serbest icraların ‘başlangıç perdesine’ üç ya da dört perde aşağıdan seri biçimde yapılan glissandolu geçişler Uşşak, Segâh ilahiler ve protopsaltisin hicaz makamında yaptığı serbest icralar örnekleminde Şekil 139 da görüldüğü gibidir.



Şekil 120. Uşşak ve Hüzzam ilahiler ve Hicaz makamında Solo/serbest okuyuşlar içerisinde komşu ve uzak perdelere yapılan glissandolu ve ROKG lu perde geçişleri

Görevli rahiplerin makamsal nağmeler üzerinden okudukları dualar içerisinde komşu sesler arasında yapılan glissandolu geçişler Şekil 140 da görüldüğü gibidir.



Şekil 121. Makamsal dua içerisinde kullanılan glissandolar

Görevli rahiplerin 2 ya da 3 perde üzerinden düz bir okumayla seslendirdikleri dualar içerisinde iki ya da üç perde arasında yapılan glissandolu geçişler Şekil 141 de görüldüğü gibidir.



Şekil 122. Görevli rahiplerin düz okuma üzerinden yaptığı dualarda 2 ya da 3 perde arasında glissandolar

Rahiplerin okuduğu dualara mahfillerden verilen müzikal cevap cümleleri içerisinde yapılan yakın/uzak glissandolu geçişler Şekil 142 de görüldüğü gibidir.



Şekil 123. Mahfilden verilen cevap cümleleri içerisindeki glissandolu perde geçişleri

Örneklemleri üzerinden görmek mümkündür. Glissandolar; ayin icra repertuarının bütünselliği içerisinde; Ortodoks icra üslup incelikleri bakımından oldukça çeşitli, işlevsel ve verimli bir şekilde kullanılmaktadır.

2.2.7. Çarpmalar

Makamsal bir teorik altyapıda kurgulanmış müzikal metinlerin icrasında, perdeler üzerinde ya da geçiş yapılan perdeler arasında ağırlıklı olarak üst komşu seslerden faydalanılarak farklı yaklaşımlarla örülmüş bağıl perde dizgeleri kullanımı 'çarpma' olarak bilinen üslup anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu üslup özelliği gerek enstrüman gerekse insan sesi ile yapılan icralarda icraya yatay anlamda derinlik katmak, tavır/aksan olarak bilinen müzikal kavrayışın altını çizmek konusunda başvurulan önemli artikülasyon biçimlerinden biridir. Bağlı notlarda olduğu gibi seslendirilen, altı çizilen asıl perdenin üst komşu perdeleri vasıtasıyla daha bariz ve belirgin bir şekilde duyurulması amacı ile kullanılan bu artikülasyonun bağlı notlardan temel farkı kuvvetli-zayıf perdeler üzerinden duyurulmasıdır. Diğer bir deyişle grupetto gibi bağlı notlarda üst komşu perdeye yapılan seri geçişler ya da gitgeller eşit ses kuvvetinde duyurulmakta, çarpmalarda ise bu durum kuvvetli ve zayıf duyurulan perdeler üzerinden icra edilmektedir.

Ayin içerisinde icra edilen repertuar içerisinde çarpmaların ağırlıklı olarak 3 şekilde icra edildiği görülmektedir.

a- İki perde arasında yapılan çarpmalar

Müzikal metni oluşturan makamsal dizi içerisinde, karar, güçlü, asma karar gibi önemli perdeler ya da müzikal cümle içerisinde (cümlenin gelişine göre) ön planda duyurulan perde ve onun üst komşu perdesi arasında yapılan bu çarpmalar diğerlerine kıyasla daha sade ve temel çarpmalardır. Altı çizilen, müzikal kurgu içerisinde ön plana çıkarılan perdenin kuvvetli, çarpılan perdenin ise zayıf seslendirilmesi ile icra edilmektedir. Söz konusu çarpma biçimine dair örnekleri Şekil 143 de neva-hisar, dik kürdi-dügâh, gerdaniye-muhayyer perdeleri arasında görmek mümkündür.



Şekil 124. İki perde arasında yapılan çarpmalar

b- 3 perde arasında seri gitgeller üzerinden yapılan çarpmalar

Dilli çarpma ismiyle de bilinen bu tarz çarpmalar 3 perde arasında 1. ve 2. derece perdelerin kuvvetli, 3. derece perdenin zayıf ve sık tekrarla seslendirilmesi ile yapılan seri çarpmalardır. Çarpmanın yapılma sıralaması ise 1-3-2-3 / 1-3-2-3/ 1-3-2-3 şeklindedir. Verilen sıralamadan da anlaşılacağı üzere 3. derece perde en sık tekrar edilen ve nispeten zayıf seslendirilen perdedir. Söz konusu çarpma biçimini Şekil 144 de Rast ve Hüzzam ilahi örnekleri üzerinden görmek mümkündür.



Şekil 125. Rast ve Hüzzam ilahi örneklerinde dilli çarpma kullanımı

Ayin repertuarında yer alan makamsal ezgi organizasyonları içerisinde çarpma kullanımının çeşitli ve verimli biçimde kullanıldığı görülmektedir.

c- 3 ya da daha fazla perdenin katılımı ile inici ya da çıkıcı nağmeler üzerinde, seyir hareketi içerisinde yapılan çarpmalar

Müzikal kurgu içerisinde örülmüş kimi ses öbeklerinin çarpmalar üzerinden birbirlerine bağlanması ve bu bağlantıların nağme hareketi içerisinde bütünlüğü bozmadan akıcı bir şekilde inici/çıkıcı nağmeler şeklinde duyurulması ile icra edilen çarpmalardır. Söz konusu çarpma biçimi seri perde geçişlerine 1 üst komşu perdelerin katılımı ve müzikal kurgu içerisine eklemlenmesi yoluyla yapılmaktadır. Bu yolla icraya yatay anlamda alternatif bir icra derinliği ve duyum zenginliği katılmaktadır. Söz konusu çarpma örneklerini Şekil 145 de Rast ilahi örnekleminde görmek mümkündür.



Şekil 126. Rast ilahi içerisinde yapılan hareketli çarpmalar

SONUÇ

Ayin içerisindeki makamsal yapılar ve ezgisel hareketliliğin Abdülbaki Nasır Dede' nin nazari yaklaşımı, makam özleri ve vermiş olduğu perde skalası ile büyük oranda örtüştüğü görülmektedir. Kuramcının aktardığı Rast, Segâh, Hicaz, Uşşak, Bayati, Neva, Hüseyni, Maye (Segâh Maye), Hüzzam ve Suzinak makamlarına dair verdiği makam tanımlamalarının, makamların hem ayin içerisindeki kullanımları hem de günümüzdeki kullanımları ile büyük ölçüde uyumlu olduğu tespit edilmiştir. Kuramcının vermiş olduğu Hicaz makam özünde dik kürdi perdesi yerine segâh perdesinin verilmiş olması, makamın günümüzdeki kullanımı ile farklı gibi görünsede bu perde için perde yelpazesinde verilen lokasyon bilgisi, perdenin bugün dik kürdi olarak kullanılan yerde konumlandırıldığı hakkında fikir vermektedir.

Söz konusu ayin repertuvarı Kryillos Marmarinos nazariyesi bakımından incelendiğinde Rast, Kürdi, Maye makamlarının, makamların günümüzde kullanım şekilleriyle tam olarak örtüştüğü görülmektedir. Kuramcının Segâh makamına dair verdiği seyir içerisinde yeden perdesi olarak dügâh perdesinin kullanıldığı ve kürdi perdesine hiç yer vermediği görülmektedir. Eviç makamına dair verdiği seyirde ise tiz karar perdesinin 1 derece altında hüseyni perdesini kullanmakta ve acem perdesine hiç dokunmamaktadır. Hüseyni makamına dair verdiği seyirde ise 2. derecede buselik ve segâh perdelerini kullanmakta, hüseyniaşiran-acemaşiran-rast perdeleri üzerinden karara gitmektedir. Bu sebeplerle söz konusu üç makamın (Segâh, Eviç, Hüseyni) günümüz anlayışı ile kısmen uyumlu olduğu görülmektedir. Kuramcının Hicaz makamına dair verdiği seyir örneğinde kürdi, segah, çargâh ve hicaz perdelerini kullandığı ve/fakat bu perdelerden elde edilen çeşnilerin Hicaz dan çok Uşşak ve Saba makamlarına yakın olduğu görülmektedir. Uşşak makamı üzerine verilen seyir örneğinde ise 2. derecede buselik perdesi kullanılmakta ve segâh perdesine hiç dokunulmamaktadır. Neva makamına dair verilen seyirde ise donanım içerisinde hiçbir arıza kullanmamakla beraber segâh ve eviç perdesi hiç kullanılmamaktadır. Hüzzam makamına dair verilen seyirde ise hisar ve eviç

perdeleri yerine acem ve hüseyni perdeleri kullanılmakta ve hicaz perdesinde karar edilmektedir. Bu sebeplerle söz konusu 4 makamın (Hicaz, Uşşak, Neva, Hüzzam) makamların günümüzde kullanım şekilleriyle tamamen uyumsuz olduğu görülmektedir. Panayiotes Kiltzanidis nazariyesinde aktarılan seyir örnekleri incelendiğinde ise Uşşak, Suzinak, Segâh, Hüzzam ve Bayati makamlarının, makamların günümüzde kullanım şekilleri ile uyumlu olduğu tespit edilmiştir. Kuramcının Hüseyni makamına dair verdiği seyir örneğinde verdiği perdeler günümüzle uyumlu olmakla beraber bu perdelerden oluşturduğu çeşniler makamın günümüzde kullanım biçimiyle tam olarak örtüşmemektedir. Kürdi makamına dair verilen seyirde 2. derece perde olarak segâh perdesi kullanılmış, sadece karara giderken bu perde atılarak kürdi perdesi kullanılmıştır. Kuramcının Maye makamına dair verdiği seyirde ise hicaz ve kürdi perdeleri yoluyla dügâh üzerinde bir Hicaz çeşnisi oluşturulmuş, nim hisar perdesinin iki çeşit kullanılmış (re #-mi b) bu perde yoluyla hüseyni perdesi üzerinde ayrı bir segâh çeşniye yer verilmiştir. Bu sebeplerle Kiltzanidis'in aktardığı bu 3 makama ait (Hüseyni, Kürdi, Maye) seyir örnekleri, makamların günümüzde kullanım şekilleriyle kısmen örtüşmektedir. Kuramcının Neva makamına dair verdiği seyir örneğinde verilen karar perdesi rast perdesidir. Hicaz makamına dair verilen seyir örneğinde ise dik kürdi ve nim hicaz perdelerine yer verilmemiş karara gidilirken kürdi ve çargâh perdeleri kullanılmıştır. Bu sebeplerle Kiltzanidis'in bu iki makam hakkında (Neva, Hicaz) verdiği seyir örnekleri, makamların günümüzde kullanım şekilleriyle örtüşmemektedir. Ayrıca ilahi repertuvarı içerisinde Kürdi-Uşşak başlığı altında verilen bir ilahinin melodik yapı ve müzikal iklim bakımından Panayiotes Kiltzanidis'in verdiği Kürdi makamına ait seyir ile büyük benzerlikler taşıdığı da belirlenmiştir. Bunun yanı sıra Kiltzanidis'in Pappas'ın aktarımı ile verilen seyir örneklerinin yegâh perdesi temelinde olması ve bu çalışmada söz konusu seyir örneklerinin makamların kendi perdeleri üzerine taşınarak verilmesi sonucunda aktarılan makamların pek çoğunda acem perdesinin bir koma pest olduğu görülmüştür. Pappas tarafından aktarılan yegâh perdesi temelli seyir örnekleri kendi karar perdelerine taşındığında Rast, Hicaz, Bayati, Hüseyni, Segâh Mâye, Hüzzam ve Suzinak makamlarında bu perdenin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. MATSA repertuvarı içerisindeki ilahilerde de (söz konusu makamların bir kısmında) duyum olarak bu perdenin Kiltzanidis'in verdiği biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Chalatzoglu ve Kiltzanidis ‘in perde aktarımı yaparken temel perdeleri aktardıkları ve bu perdeleri eko ya da ihoslarla yaptıkları kıyaslama neticesinde anladıkları ve nazariyelerini bu kıyaslama neticesinde aktardıkları tespit edilmiştir. Chalatzoglou ve Kiltzanidis’in ortak olarak verdiği 16 perde içerisinde günümüzde kullanılan kürdi, hicaz, hisar, sünbüle gibi perdelerin mevcut olmadığı görülmektedir. Buna karşın Rum kuramcılar içerisinde en detaylı ve kapsamlı perde yelpazesinin Marmarinos nazariyesinde aktarılmaktadır. Marmarinos perde skalasını çıkıcı ve inici bir anlayışla iki yekpare anlatımla aktarmakta, bu durum verilen yelpazenin daha kapsamlı ve detaylı olmasının önünü açmaktadır. Kuramcının verdiği perde yelpazesi, perdelerin günümüzdeki lokasyonları ile büyük ölçüde örtüşmektedir.

Makamsal ve icra incelikleri bakımından analizleri yapılan ayin içerisinde Bizans kilise müziğinde kullanılan ve günümüz Türk musikisi makamları ile uyuşan 11 makam tespit edilmiştir. İlahi Repertuvarı içerisinde ağırlıklı olarak yer verilen makamların (segâh karar perdesi üzerinde) Segâh ve Hüzzam makamları, (dügâh ve neva karar perdeleri üzerinde) Uşşak/Bayati makamlarında ve (rast karar perdesi üzerinde) Rast makamında yapılan okumalar olduğu görülmüştür. Repertuar içerisinde okunan ilahilerin sahip oldukları farklı makamsal iklimlerin, improvize bir anlayışla ve ustalıklı geçkiler üzerinden başka makamlara taşındığı tespit edilmiştir. Kilise mugannilerinin 2 mahfil içerisinde Protopsaltis ve Lambadarios önderliğinde belli bir hiyerarşi gözettikleri, icra içerisinde aktif bir kolektif bilince sahip oldukları, ritüel içerisinde yer alan her figürün söz konusu hiyerarşiye katı bir disiplin anlayışı içerisinde bağlı oldukları ve icra içerisinde hiçbir bölümde keyfiyetle ya da icra serbestisi ile hareket etmedikleri gözlenmiştir.

Repertuar icra incelikleri bakımından analiz edildiğinde, makam müziği icrası içerisinde kullanılabilecek pek çok üslup inceliğinin kolektif bir şuur içerisinde aktarıldığı görülmektedir. Bunların önemlilerinden biri de şüphesiz ‘Bizans makam müziği anlayışı içerisinde ‘makam müziğine farklı bir teorik yaklaşımla eklemlendiği’ görülen dem ses kullanımı konusundadır. İcra içerisinde makamsal ve düz okumayla seslendirilen dualar ve protopsaltisin serbest okumaları haricinde okunan her ilahinin dem ses eşliğinde okunduğu tespit edilmiştir. Dem ses kullanımı nağmenin yürütüldüğü mahfil değiştiğinde karşı mahfil tarafından devralınmakta, bu sıralı okumalar içerisinde nöbetleşe devralınan/devredilen bir anlayışla sürdürülmektedir. Enstrüman

kullanmaksızın sadece insan sesi üzerinden yürütülen icra içerisinde başvurulan önemli üslup inceliklerinden bir diğeri de uzun seslerin kullanımı olduğu belirlenmiştir. Söz konusu özelliğin doğal olarak dem sesler içerisinde oldukça fazla kullanıldığı, ağdalı okunan ilahilerde ve makamsal serbest okumalar ve makamsal okunan dualar içerisinde görevli rahipler tarafından sık başvurulan üslup özelliklerinden biri olduğu görülmüştür. Analizi yapılan icra içerisinde ağırlıklı olarak başvurulan üslup inceliklerinden bir diğeri ise bağlı ses dizgeleri üzerinde olduğu tespit edilmiştir. Müzikal ses örgüleri içerisinde yavaştan hızlı notlara söz konusu üslup üzerinden çoğu zaman kolektif bir şuur ile toplu bir kavrayışla icra edildiği belirlenmiştir. Ayin icrasında dikkati çeken belirgin üslup özelliklerinin bir diğerinin de kısa/kesik seslerin kullanımı olduğu görülmüştür. Üslup özelliğine tüm mugannilerin belli ilahilerin müzikal cümle sonlarında ve düz bir okumayla yapılan dualara makamsal ve kolektif okumalar üzerinden verdikleri müzikal cevap cümleleri sonlarında daha sık yer verildiği tespit edilmiştir.

Kaydırmalı ses dizgelerinin (glissando) kullanımı da bir başka icra inceliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Oldukça geniş bir yelpaze içerisinde yer bulan söz konusu üslup özelliği, kullanıldığı zaman periyodları üzerinden gruplandırılmıştır. Glissandolar'ın kullanımının üç farklı yapıda olması da ayin icrası üslubunda dikkati çeken kullanımlardan biridir. Özellikle çalışmada Rum Ortodoks kilisesi glissandosu (ROKG) olarak isimlendirilmiş ve gerek notasyon gerekse tanım ve tarifi detaylı olarak yapılmış glissando biçiminin kilise müziği adına fark koyan bir anlayışla icra edildiği görülmüştür.

Ses örgüleri içerisinde sıkça yer verilmiş üslup özelliklerinin bir diğerinin de çarpmalar olduğu tespit edilmiştir. Çarpmalar kullanıldıkları perde sayılarına ve bu perdelerin ne şekilde dizgelendiklerine göre yine üç vasıfta görülmektedir. Çarpmaların da icra içerisinde oldukça geniş bir yelpaze içerisinde sıklıkla başvurulan süsleme özelliklerinden biri olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk* (Doktora tezi, Marmara Universitesi).

Aksu, B. T. (2018). Sekizinci yüzyıldan günümüze takvimlerimiz. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD), 2*(1), 382-413.

Aktaş, Y. (2014). Devlet konservatuvarları Türk müziği bölümlerinde verilen üslup ve repertuvar dersinin uygulanmasında eser kimliği yönteminin kullanımı ve önemi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *4*(10), 50-57.

Arıcıoğlu, D. (2009). Tasavvuf-Mûsikî Münasebeti. (Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi).

Arslan, A. (2015). *Semâvî dinlerin İstanbuldaki mâbetlerinde icrâ edilen doğuş ilâhilerinin karşılaştırmalı analizi* (Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi).

Arslan, A. (2016). İlkçağ Felsefe Tarihi/Plotinos, Yeni Plotonculuk ve Erken Dönem Hıristiyan Felsefesi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Aydar, D. (2018). Türk müziği nazariyatına genel bir bakış. *Bilig*, (84), 179-196.

Avcı Akbel, B. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslûp, tavır, yorum terimleri özelinde incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(3), 941-955.

Batuk, C. (2013). Din ve müzik: dinler tarihi bağlamında din-müzik ilişkisine genel bir bakış denemesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 35*(35), 45-70.

Böler, T. (2006). Türkçe sözlük (TDK) ile örnekleriyle Türkçe sözlük'ü (MEB) karşılaştırma denemesi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 101-118.

ÇağıI, N. (2013). "Kutsal metinler ve müzik" *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 39*, 1-46,

Dönmez, B., ve Yarar, B. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin dinsel müzik uygulamaları üzerine etnografik bir çalışma. *Journal of Academic Studies, 16*(61).

Dönmez, S. (2022). Nous ile logos birliği esasında tasavvuf felsefesi ve Mevlânâ. *Felsefe Dünyası, 2*(76), 5-22.

Ergişi, G. (2015). *İstanbul'daki Yahudi, Hiristiyan ve İslam mabedlerinde icra edilen ilahilerin karşılaştırmalı müzikal analizi* (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi).

Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye'de geleneksel müziklerde performans normları. *Journal of International Social Research*, *10*(49).

Feyzi, A. (2016). XIX. yüzyıl Bizans müziği kuramsal yapı ifadesinde geleneksel Türk müziği etkileri. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, *8*(2), 199-215.

Feyzi, A. (2017). Tanzimat döneminde geleneksel Türk müziği - Bizans Müziği "Kuramsal benzerlikler üzerine bir inceleme". *Bilig*, (81), 261-294. Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/bilig/issue/48708/619784

Feyzi, A. (2018). Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *6*(2), 1890-1913.

Güneygül, G. (2020). Türk musikisinde tanburun karşılaştırmalı perde düzenleri. *Yegah Musiki Dergisi*, *3*(2), 103-136.

Gezek, D. (2006*). Bizans Dini Müziğinde İstanbul Tavrı: Fener Patrikhanesi İlahilerinin Melodik, Ritmik Ve Modal Yönden Analizi* (Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi)

Güray, C., ve Aydın, A. F. (2007). Byzantine music as an expression of eastern liturgy. In *American Society of Byzantine Music and Hymnology-First International Conference: Byzantine Musical Culture, Atina, Yunanistan*.

Güray, C. (2010). Semâ'dan semah'a bir sonsuz devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (56).

Güray, C. (2012). Anadolu'daki *inanç ve müzik ilişkisinin sema-semah kavramları çerçevesinde incelenmesi* (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi).

Güray, C., (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*. Pan Yayıncılık.

Judetz, E. P., ve Sırlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music (Panayiotes Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music)*. Pan Yayıncılık.

Hetto, O. (2022). Bizans kilise müziği üzerine bir değerlendirme. *Seleucia. XII*, 215 – 229.

Key, F. ve İnanan, F. (2020). İsa'nın mabede takdimi sahnesinin görsel anlatım biçimleri üzerine bir değerlendirme. *JMR Journal of Mosaic Research*, (13).

Karaburun Doğan, D. (2015). *Kültürel kimlik çerçevesinde Antakya Arap Ortodokslarının dinsel müzik uygulamaları* (Doktora tezi, İnönü Üniversitesi)

Kaynak kişi Stelyo Berber Patrikhane mugannisi

Kaynak kişi Vosporios Mangafas Patrikhane pederi

Key, F. (2020). *Hristiyan Tasvir Sanatında İsa'nın Mabede Takdim Sahnesi* (Doktora tezi, Bursa Uludag Universitesi).

Levendoğlu, O. (2004). XIII. yüzyıldan bugün uzanan makamlar ve değişim çizgileri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(17), 131-138.

Levendoğlu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *1*(19) , 253-262.

Marisi, R. (2020). Achieving harmony through music: a comparison between ancient Greek and Chinese thought. *Review of Artistic Education, 19*. 10-16.

Melih, E. (2009). *Culturali identifications of the Greek Orthodox elite of constantinople: Discourse on music in the nineteenth and early twentieth centuries* (Doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi).

Mustan Dönmez, B ve Şen, M (2020). Süryani kadim ortodoks kilise müziği'nde kullanılan makamların anlamları üzerine kültürel bir analiz. *Eurasian Journal of Music and Dance 16*. 34-55.

Ortodokslartopluluğu.org

Özkan, I. H. (1984). *Türk Müsikisi Nazariyati ve Usulleri. Kudüm velveleri*. Ötüken Neşriyat.

Özkomanova, L. (2014). *Ermeni Kilisesi müziğinin Türk müziği nazari sistemine göre makamsallığı (Avak Şapat [Büyük Hafta]`nın incelemesi Pazar-Perşembe-Cuma-Cumartesi-Paskalya ayin ilahileri)* (Yüksek lisans Tezi, Haliç Üniversitesi)

Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi

Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis' in Kitabı* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi).

Platvoet, Jan G. (2006). Ritual: Religious and secular. In Jens Kreinath, Jan Snoek and Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals. Issues, Topics, Approaches, Concepts. Leiden: Brill, pp. 161-205.

Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe sözlük*. Yapı Kredi Yayınları.

Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018). Cross-cultural ınfluences in makam theory: the case of Greek-Orthodox theorists in the Ottoman Empire. *Musicologist*, *2*(2), 115-126.

Şeftali, Y. C. (2022*). Abdülbaki Nasır Dede'nin Tedkik Ü Tahkik Adlı Eserindeki Makam Ve Terkiblerin Ahenk İlişkilerinin Belirlenmesi.* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi).

Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik Kültür*, *Dil*. Dergah Yayınları.

Terzioğlu, V. (2019). Ortodoks dini kültürüne ait yazılı müzik örneklerindeki anlatım formlarının analizi. *Sahne ve Müzik, 9,* 33 – 68.

Tura, Y. (2001). Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât . *İstanbul: Yapı Kredi Yay*.

Uslu, R. Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye". İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Ünver, C. (2011). *Türk Tasavvuf (Tekke) Mûsikîsi'nde İcra Edilen Türlere Örnek Eserler ve Bu Eserlerin Mûsikî Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi).

Yarman, O. (2008). *Türk Makam Müziği'nde İcra İle Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34-ton Eşit Taksimat'tan 79'lu Sisteme, Sabit-Perdeli Düzenlerden Bir Yelpaze. Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri-Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı, İBB Yayınları*, *139*, 151.

Yavuz, Ş. (2013). Meryem Ana ve topografyanın Ana Kültü ile inşası veya helenizme vurulan vahiy-eksenli prototip aşısı. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (3), 9-24.

Yavuzkır, A. (2020). *Kurgusal söylemden söylemsel kurguya: Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'ndeki eser sergileme politikasının ziyaretçi deneyimi ve öğrenme motivasyonu üzerine etkisi* (Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi).

Zwi Werblowsky ve Wigoder, (1997). The Oxford Dictionary of the Jewish religion first edition. Oxford University Press.

EKLER

EK 1.


Meryem Ana'nın Tapınağa Sunulması Ayini
İlk İlahi
2. Mahfil
gliss.
gliss.


Sol dem >>
gliss.
Bağlantı
Ağırlaşarak
Görevli rahip segah perdesi sesleri
üzerinden duayı tekrar eder
2. Mahfil
a min
1. Mahfil
Ağırlaşarak
Devamında dua başka bir görevli tarafından
Rast perdesinden tekrar ettirilir

2. Bölüm


1. Mahfil
2. Mahfil
1. Mahfil
2. Mahfil
7 Söz tekrarı ile devam etmektedir
Küçük farklılıklarla ana motif korunarak
çok tekrarla okunuyor
Bağlantı
1. Mahfil
Dua


Çanlar çalar Patrik gelir
gliss.
Rokg
Rokg
Rokg
25
Bayati
Hüseyni
Neva
Uşşak
Uşşak
Patrik'in okuması ile

Uşşak - Kürdi



pek çok söz tekrarı ile devam eder

Uşşak (Hızlıca)




2
Ağırlaşarak
gliss.
(çarpma)
(çarpma)
(çarpma)
uşşak
(çarpma)
pek çok tekrar ile devam eder


Uşşak
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
Pek çok kez tekrar edilmektedir
Segah
Ağırlaşarak
Pek çok kez tekrar edilmektedir

Görevli rahip tarafından okunan makamsal dua




3 koma #
gliss.
Hüzzam geçiş
Hüzzam devam ediyor
Hüzzam karar
gliss.
121


Suzinak geçiş
gliss.
gliss.
gliss.
1. Mahfil
2. Mahfil
3


2. Mahfil
Baş Muganni
gliss.
Hüzzam devam ediyor


Dua
Dua
A
men
Dua
(Hızlıca)
Dua
Dua
Dua
Dua
Ağırlaşarak
Dua
a
Dua
Dua
Dua
Dua


gliss.
Dua
Dua
Dua
Mahur
gliss.
Dua
3
Dua
Rast
Dua
Dua
Dua
Hüzzam
Dua
gliss.
gliss.
Dua
Dua


1
Dua
A min
Dua
Ritmik bir şekilde
Dua
3
3
3
Ritmik bir şekilde
3
Dua
3
3
Dua
Ritmik bir şekilde


2
Dua
1. Mahfil
Dua
1. Mahfil
Dua
3
1. Mahfil
Dua
3
1. Mahfil
Dua
1. Mahfil
A
min
Dua Amin

3



ΕΚ 2.

21 Νοεμβρίου 2019

Ἡ ἐν τῷ ναῷ εἴσοδος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου

ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΙΝΟΝ

Εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ ἀρχιερέως

Εὐλογητὸς ὁ Θεὸς ἡμῶν, πάντοτε, νῦν καὶ ἀεί καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.
Ἀμήν.

Προοιμιακός

Δεῦτε, προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν τῷ βασιλεῖ ἡμῶν Θεῷ.
Δεῦτε, προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν Χριστῷ, τῷ βασιλεῖ ἡμῶν Θεῷ.
Δεῦτε, προσκυνήσωμεν καὶ προσπέσωμεν αὐτῷ Χριστῷ, τῷ βασιλεῖ καὶ Θεῷ ἡμῶν.

ψαλμὸς ργ′ (103)

Εὐλόγει, ἡ ψυχή μου, τὸν Κύριον. Κύριε ὁ Θεός μου, ἐμεγαλύνθης σφόδρα.
Ἐξομολόγησιν καὶ μεγαλοπρέπειαν ἐνεδύσω, ἀναβαλλόμενος φῶς ὡς ἱμάτιον.
Ἐκτείνων τὸν οὐρανὸν ὡσεὶ δέῤῥιν, ὁ στεγάζων ἐν ὕδασι τὰ ὑπερῷα αὐτοῦ.
Ὁ τιθεὶς νέφη τὴν ἐπίβασιν αὐτοῦ, ὁ περιπατῶν ἐπὶ πτερύγων ἀνέμων.
Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα, καὶ τοὺς λειτουργοὺς αὐτοῦ πυρὸς φλόγα.
Ὁ θεμελιῶν τὴν γῆν ἐπὶ τὴν ἀσφάλειαν αὐτῆς, οὐ κλιθήσεται εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος.
Ἄβυσσος ὡς ἱμάτιον τὸ περιβόλαιον αὐτοῦ, ἐπὶ τῶν ὀρέων στήσονται ὕδατα.
Ἀπὸ ἐπιτιμήσεώς σου φεύξονται, ἀπὸ φωνῆς βροντῆς σου δειλιάσουσιν.
Ἀναβαίνουσιν ὄρη καὶ καταβαίνουσι πεδία, εἰς τόπον, ὃν ἐθεμελίωσας αὐτά.
Ὅριον ἔθου, ὃ οὐ παρελεύσονται, οὐδὲ ἐπιστρέψουσι καλύψαι τὴν γῆν.
Ὁ ἐξαποστέλλων πηγὰς ἐν φάραγξιν, ἀνά μέσον τῶν ὀρέων διελεύσονται ὕδατα.
Ποτιοῦσι πάντα τὰ θηρία τοῦ ἀγροῦ, προσδέξονται ὄναγροι εἰς δίψαν αὐτῶν.
Ἐπ᾽ αὐτὰ τὰ πετεινὰ τοῦ οὐρανοῦ κατασκηνώσει, ἐκ μέσου τῶν πετρῶν δώσουσι

φωνήν.

Ποτίζων ὄρη ἐκ τῶν ὑπερῴων αὐτοῦ· ἀπὸ καρποῦ τῶν ἔργων σου χορτασθήσεται ἡ γῆ.

Ὁ ἐξανατέλλων χόρτον τοῖς κτήνεσι, καὶ χλόην τῇ δουλείᾳ τῶν ἀνθρώπων.

Τοῦ ἐξαγαγεῖν ἄρτον ἐκ τῆς γῆς· καὶ οἶνος εὐφραίνει καρδίαν ἀνθρώπου.

Τοῦ ἱλαρῦναι πρόσωπον ἐν ἐλαίῳ· καὶ ἄρτος καρδίαν ἀνθρώπου στηρίζει.

Χορτασθήσονται τὰ ξύλα τοῦ πεδίου, αἱ κέδροι τοῦ Λιβάνου, ἃς ἐφύτευσας.

Ἐκεῖ στρουθία ἐννοσσεύσουσι, τοῦ ἐρωδιοῦ ἡ κατοικία ἡγεῖται αὐτῶν.

Ὄρη τὰ ὑψηλὰ ταῖς ἐλάφοις, πέτρα καταφυγὴ τοῖς λαγῳοῖς.

Ἐποίησε σελήνην εἰς καιρούς· ὁ ἥλιος ἔγνω τὴν δύσιν αὐτοῦ.

Ἔθου σκότος καὶ ἐγένετο νύξ· ἐν αὐτῇ διελεύσονται πάντα τὰ θηρία τοῦ δρυμοῦ.

Σκύμνοι ὠρυόμενοι τοῦ ἁρπάσαι, καὶ ζητῆσαι παρὰ τῷ Θεῷ βρῶσιν αὐτοῖς.

Ἀνέτειλεν ὁ ἥλιος καὶ συνήχθησαν, καὶ εἰς τὰς μάνδρας αὐτῶν κοιτασθήσονται.

Ἐξελεύσεται ἄνθρωπος ἐπὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ, καὶ ἐπὶ τὴν ἐργασίαν αὐτοῦ ἕως ἑσπέρας.

Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου, Κύριε· πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας, ἐπληρώθη ἡ γῆ τῆς κτίσεώς σου.

Αὕτη ἡ θάλασσα ἡ μεγάλη καὶ εὐρύχωρος, ἐκεῖ ἑρπετὰ ὧν οὐκ ἔστιν ἀριθμός, ζῷα μικρὰ μετὰ μεγάλων.

Ἐκεῖ πλοῖα διαπορεύονται, δράκων οὗτος, ὃν ἔπλασας ἐμπαίζειν αὐτῇ.

Πάντα πρὸς σὲ προσδοκῶσι δοῦναι τὴν τροφὴν αὐτῶν εἰς εὔκαιρον· δόντος σου αὐτοῖς συλλέξουσιν.

Ἀνοιξαντάρια Φωκαέως

Ἀνοίξαντός σου τὴν χεῖρα, τὰ σύμπαντα πλησθήσονται χρηστότητος· ἀποστρέψαντος δέ σου τὸ πρόσωπον, ταραχθήσονται.

Ἀντανελεῖς τὸ πνεῦμα αὐτῶν, καὶ ἐκλείψουσι καὶ εἰς τὸν χοῦν αὐτῶν ἐπιστρέψουσιν.

Ἐξαποστελεῖς τὸ πνεῦμα σου, καὶ κτισθήσονται, καὶ ἀνακαινιεῖς τὸ πρόσωπον τῆς γῆς.

Ἤτω ἡ δόξα Κυρίου εἰς τοὺς αἰῶνας· εὐφρανθήσεται Κύριος ἐπὶ τοῖς ἔργοις αὐτοῦ.

Ὁ ἐπιβλέπων ἐπὶ τὴν γῆν καὶ ποιῶν αὐτὴν τρέμειν· ὁ ἁπτόμενος τῶν ὀρέων καὶ

καπνίζονται.

Ἄσω τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῇ μου, ψαλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ὑπάρχω.

Ἡδυνθείη αὐτῷ ἡ διαλογή μου, ἐγὼ δὲ εὐφρανθήσομαι ἐπὶ τῷ Κυρίῳ.

Ἐκλείποιεν ἁμαρτωλοὶ ἀπὸ τῆς γῆς καὶ ἄνομοι, ὥστε μὴ ὑπάρχειν αὐτούς.

Εὐλόγει, ἡ ψυχή μου, τὸν Κύριον.

καὶ πάλιν

Ὁ ἥλιος ἔγνω τὴν δύσιν αὐτοῦ· ἔθου σκότος, καὶ ἐγένετο νύξ.

Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου, Κύριε· πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας.

Δόξα Πατρί... Καὶ νῦν...

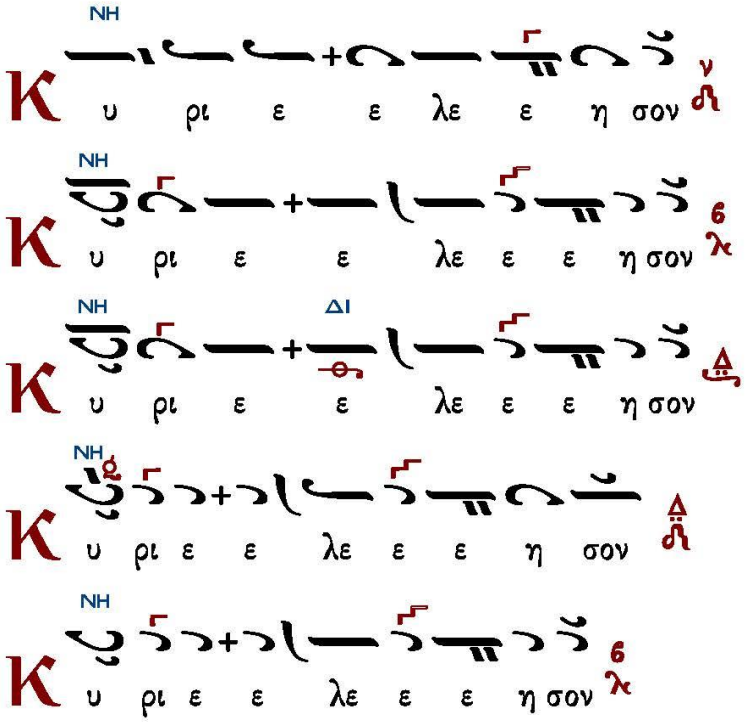
Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα, Ἀλληλούϊα. Δόξα σοι ὁ Θεός. (γ′)

Ἡ ἐλπὶς ἡμῶν, Κύριε, δόξα σοι.

τὰ εἰρηνικά

Ἦχος λ π ν Νη

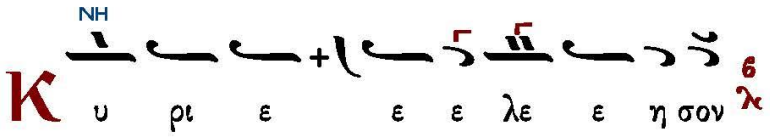
Δημητρίου Σουρλαντζή
Θ. Λειτουργία 1992 σ.1*

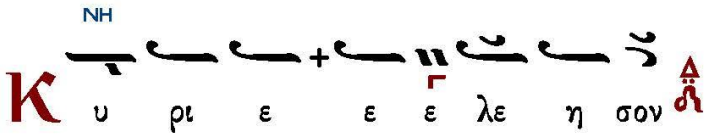


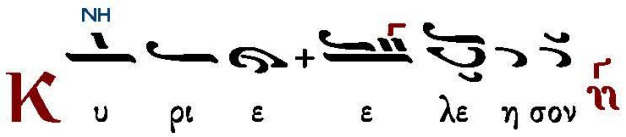


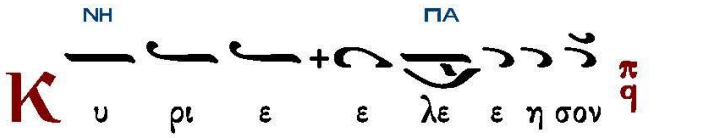
ἑτερα

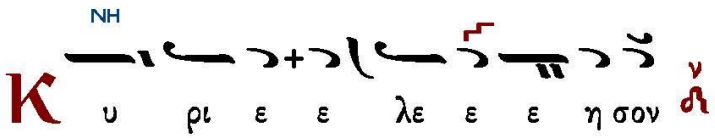






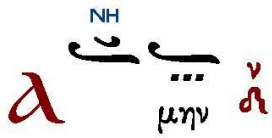








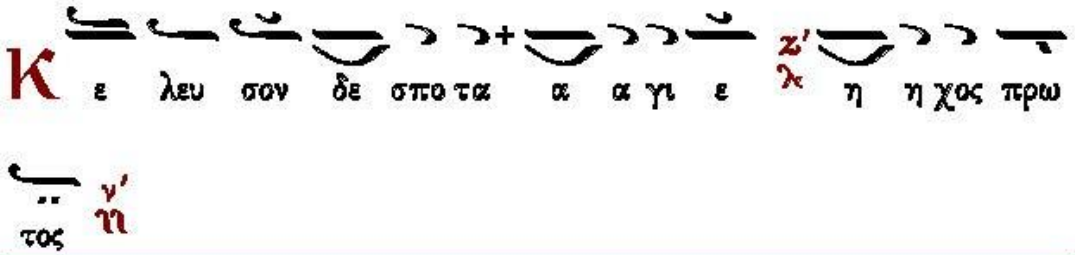
Ὅτι πρέπει σοι, πᾶσα δόξα, τιμὴ καὶ προσκύνησις, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.



χοροστατοῦντος ἀρχιερέως

Ἦχος λ π ϊ Νη

π. Ἱεροθέου Ἱερομονάχου
Ἀθωνικὴ Μουσικὴ Ἀνθολόγημα
Ἑσπερινός 1991 σ.97#

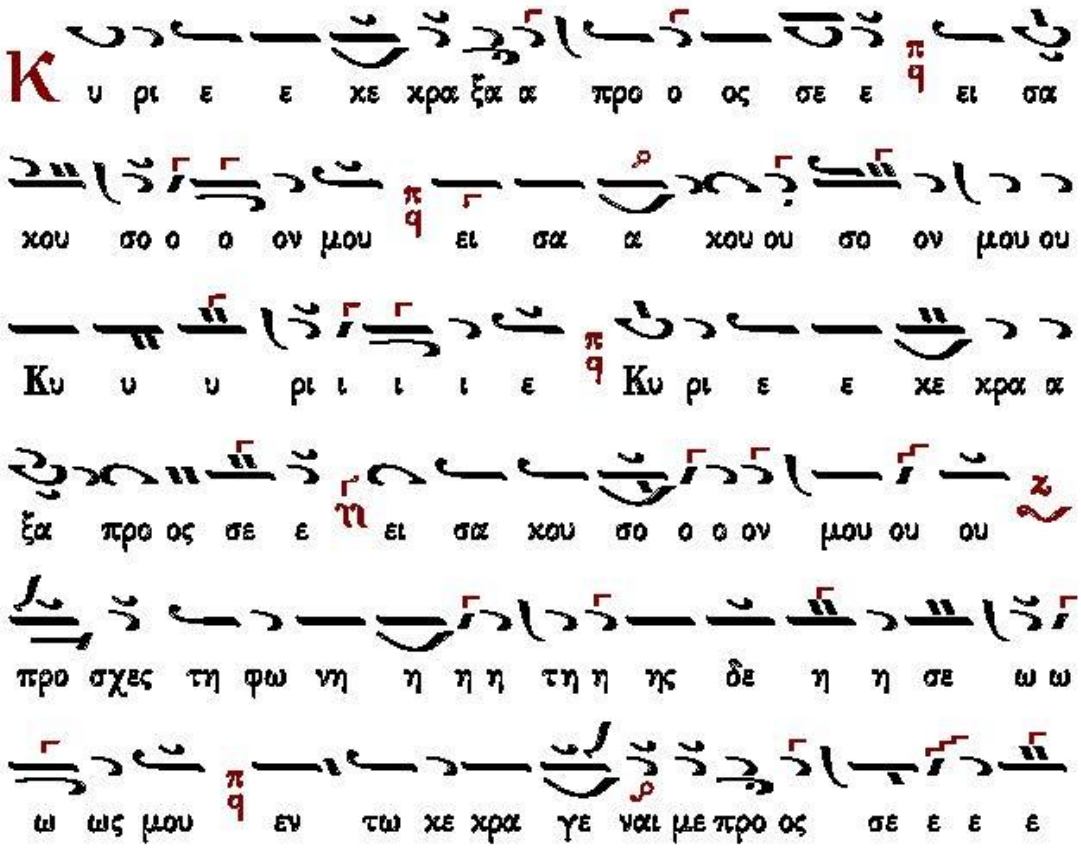


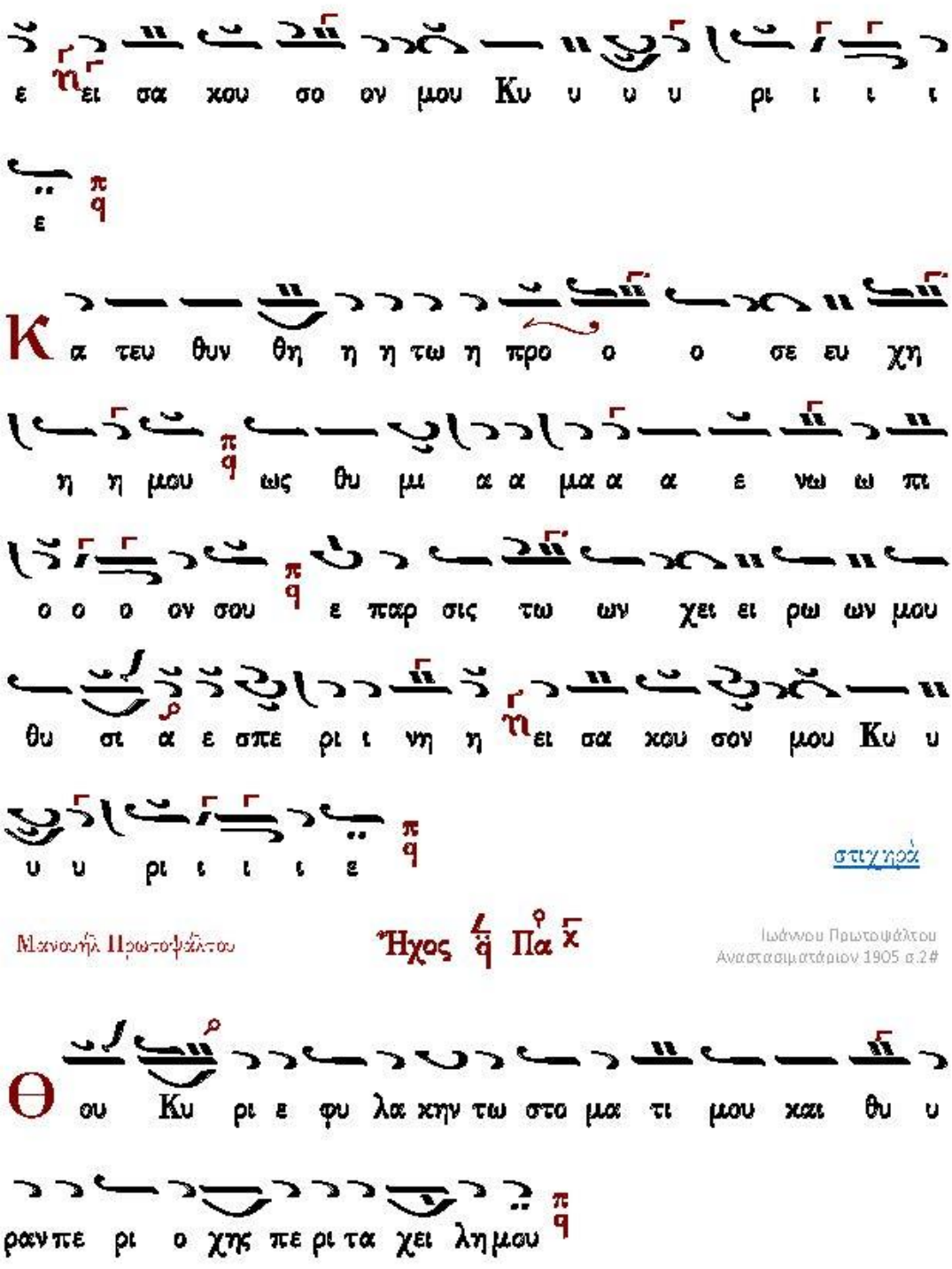
Ἐπιλύχνιοι Ψαλμοί

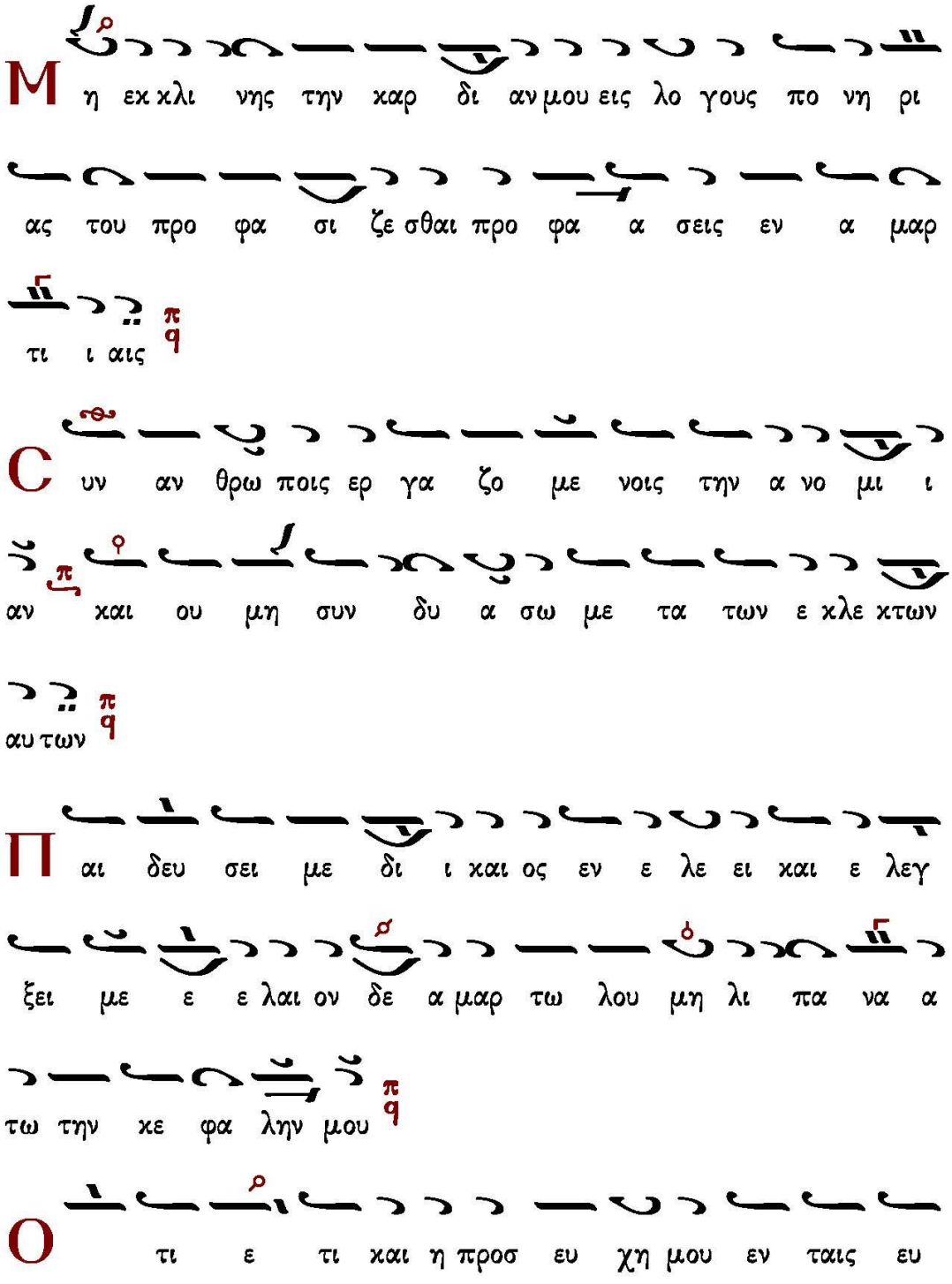
ψαλμὸς ρμ' (140)

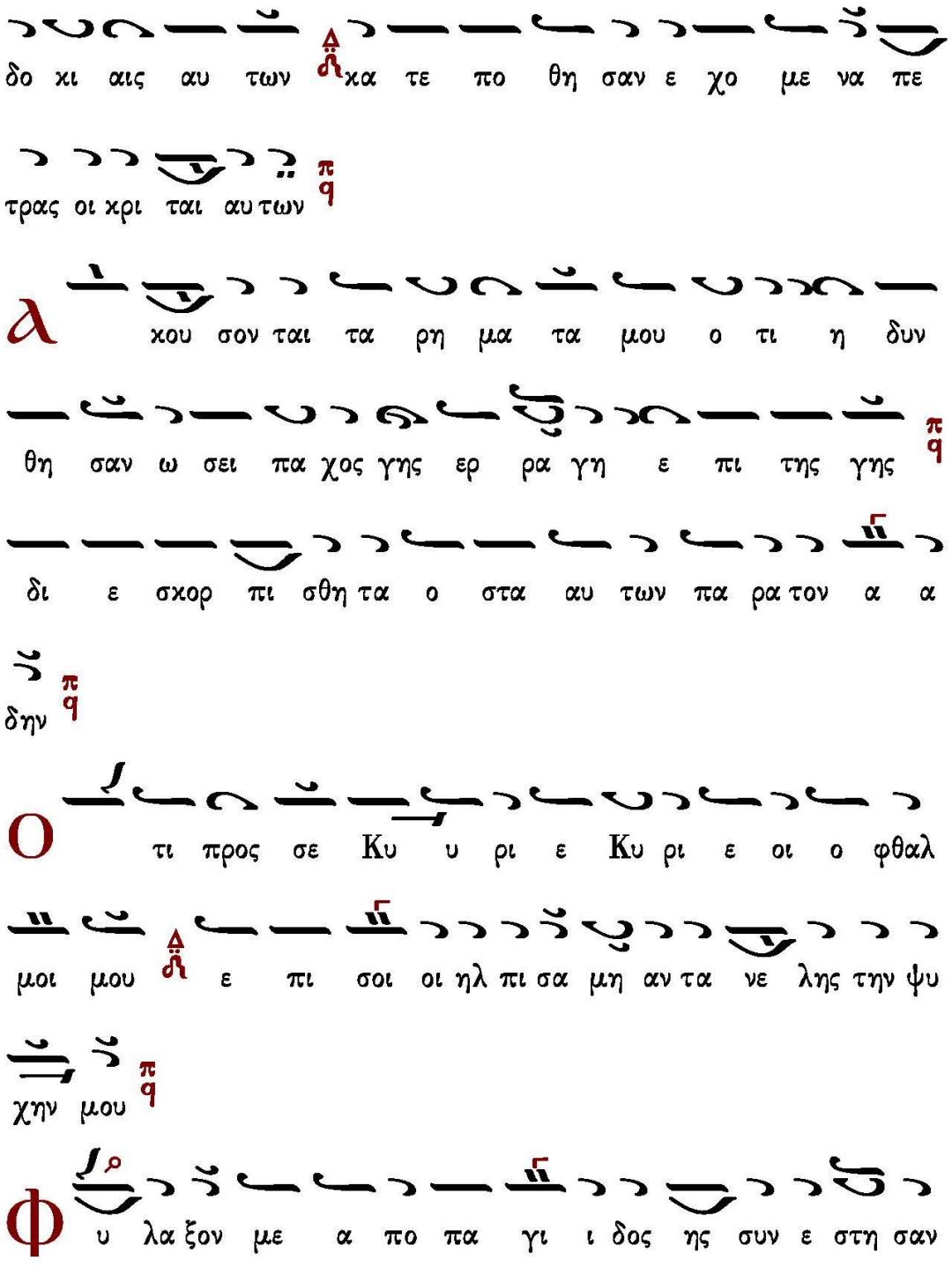
Ἦχος δ ϊ Πα

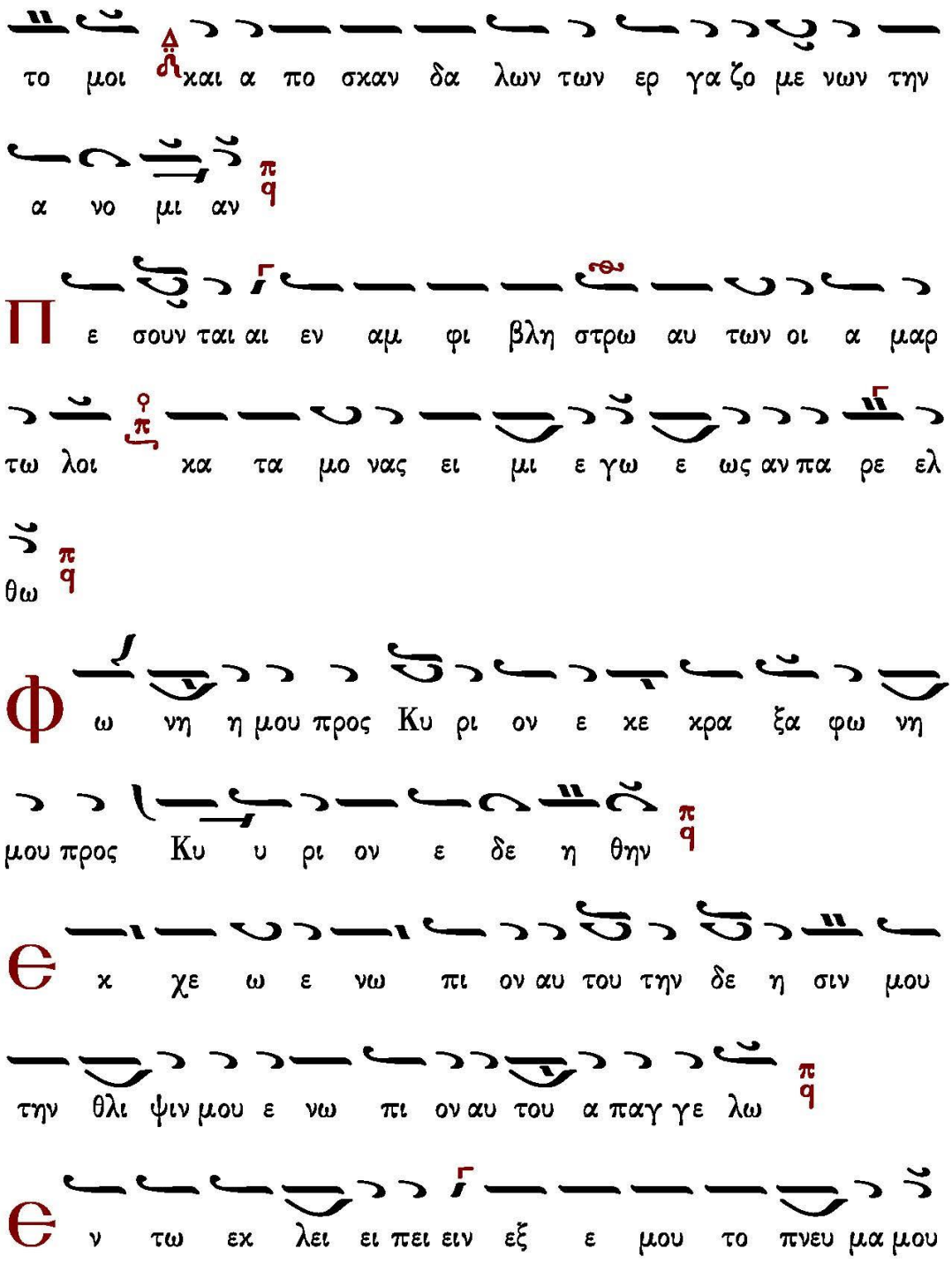
Ἰωάννου Πρωτοψάλτου
Ἀναστασιματάριον 1905 σ.1#

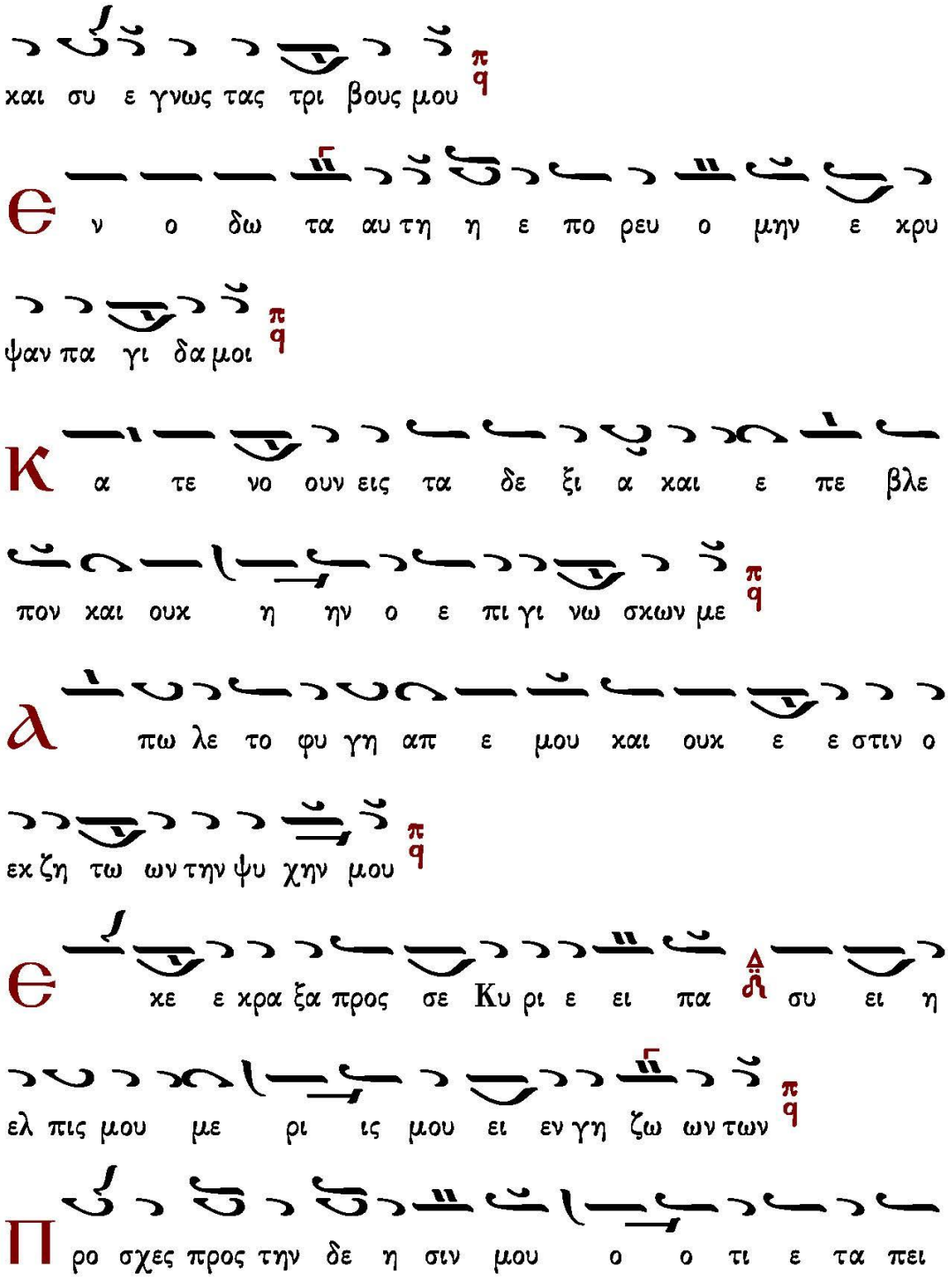


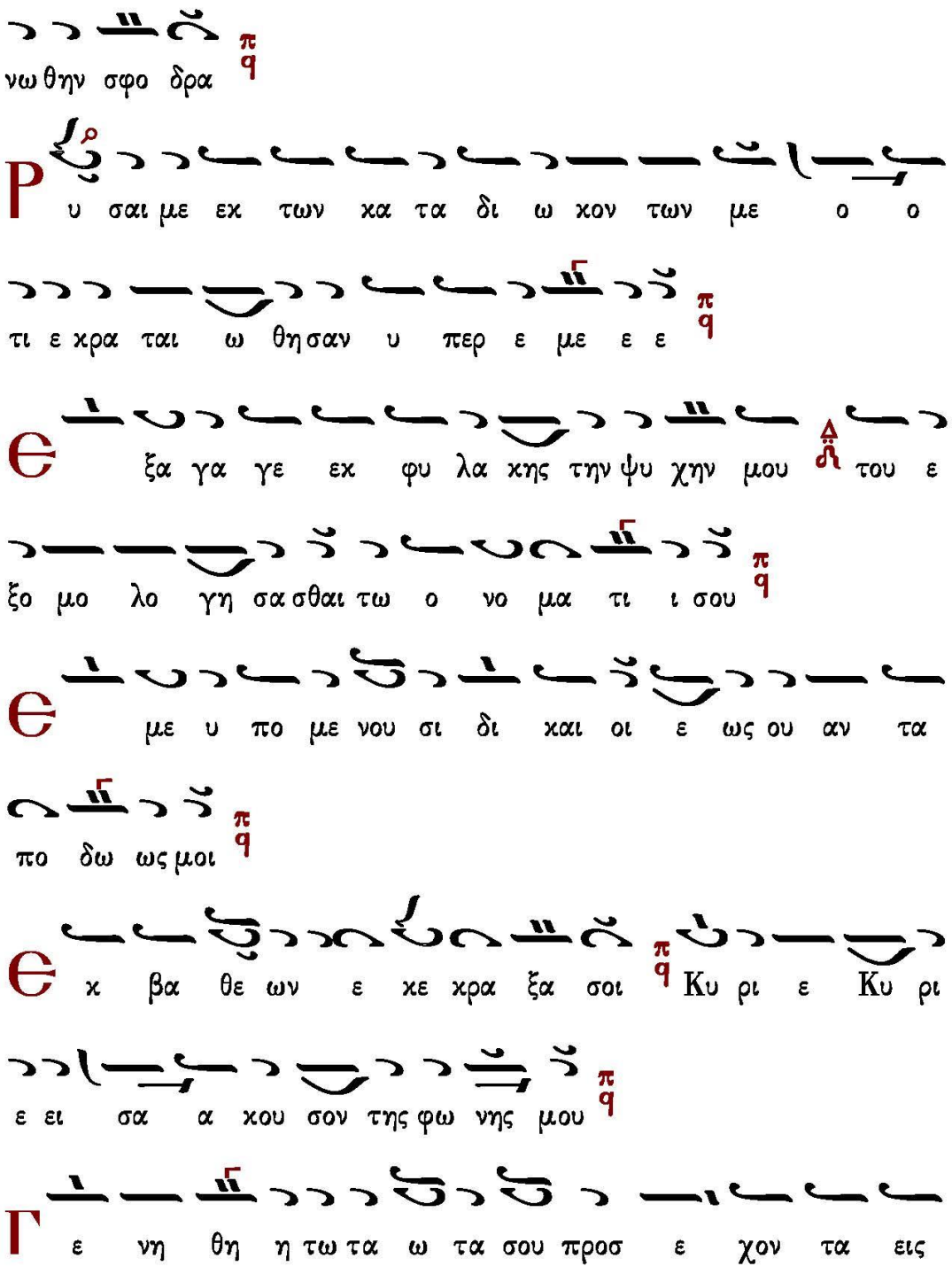

ε ηει σα χου σο ον μου Κυ υ υ υ ρι ι ι ι
ε
Κ α τευ θυν θη η η τω η προ ο ο σε ευ χη
η η μου ως θυ μι α α μα α α ε νω ω πι
ο ο ο ον σου ε παρ σις τω ων χει ει ρω ων μου
θυ στ α ε σπε ρι ι νη η ηει σα χου σον μου Κυ υ
υ υ ρι ι ι ι ε
στιχηρά
Μανουήλ Πρωτοψάλτου
Ήχος Πα
Ιωάννου Πρωτοψάλτου
Αναστασιματάριον 1905 σ.2#
Θ ου Κυ ρι ε φυ λα χην τω στο μα τι μου και θυ υ
ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου


Μη εκκλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι
ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν α μαρ
τι ι αις
Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι ι
αν και ου μη συν δυ α σω με τα των ε κλε κτων
αυ των
Παι δευ σει με δι ι και ος εν ε λε ει και ε λεγ
ξει με ε ε λαι ον δε α μαρ τω λου μη λι πα να α
τω την κε φα λην μου
Ο τι ε τι και η προσ ευ χη μου εν ταις ευ


δο κι αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε
τρας οι κρι ται αυ των
κου σον ται τα ρη μα τα μου ο τι η δυν
θη σαν ω σει πα χος γης ερ ρα γη ε πι της γης
δι ε σκορ πι σθη τα ο στα αυ των πα ρα τον α α
δην
τι προς σε Κυ υ ρι ε Κυ ρι ε οι ο φθαλ
μοι μου ε πι σοι οι ηλ πι σα μη αν τα νε λης την ψυ
χην μου
υ λα ξον με α πο πα γι ι δος ης συν ε στη σαν


το μοι και α πο σχαν δα λων των ερ γα ζο με νων την
α νο μι αν
Π ε σουν ται αι εν αμ φι βλη στρω αυ των οι α μαρ
τω λοι κα τα μο νας ει μι ε γω ε ως αν πα ρε ελ
θω
Φ ω νη η μου προς Κυ ρι ον ε χε χρα ξα φω νη
μου προς Κυ υ ρι ον ε δε η θην
Є χ χε ω ε νω πι ον αυ του την δε η σιν μου
την θλι ψιν μου ε νω πι ον αυ του α παγ γε λω
Є ν τω εκ λει ει πει ειν εξ ε μου το πνευ μα μου


και σου ε γνως τας τρι βους μου
Ενο δω τα αυ τη η ε πο ρευ ο μην ε χρυ
ψαν πα γι δα μοι
Κα τε νο ουν εις τα δε ξι α και ε πε βλε
πον και ουκ η ην ο ε πι γι νω σκων με
λα πω λε το φυ γη απ ε μου και ουκ ε ε στιν ο
εκ ζη τω ων την ψυ χην μου
Θε κε ε χρα ξα προς σε Κυ ρι ε ει πα σου ει η
ελ πις μου με ρι ις μου ει εν γη ζω ων των
Προ σχες προς την δε η σιν μου ο ο τι ε τα πει


νω θην σφο δρα
υ σαι με εκ των κα τα δι ω κον των με ο ο
τι ε κρα ται ω θη σαν υ περ ε με ε ε
ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην μου του ε
ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα τι ι σου
με υ πο με νου σι δι και οι ε ως ου αν τα
πο δω ως μοι
χ βα θε ων ε κε κρα ξα σοι Κυ ρι ε Κυ ρι
ε ει σα α κου σον της φω νης μου
ε νη θη η τω τα ω τα σου προσ ε χον τα εις

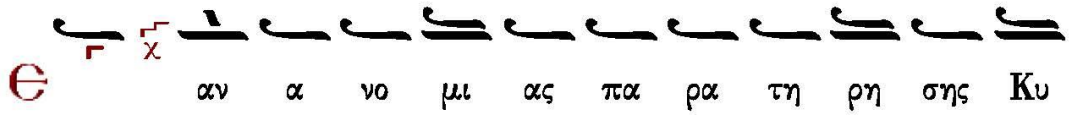


στιχηρὰ προσόμοια

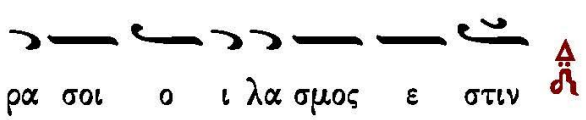
Ὦ τοῦ παραδόξου θαύματος

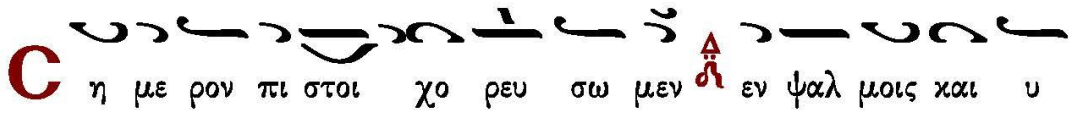
Ἦχος Πα

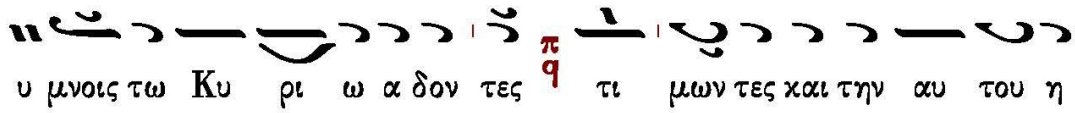
πρωτ.Κων.Παπαγιάννη
Μουσικόν Μηνολόγιον
2007 σ.232/2570#



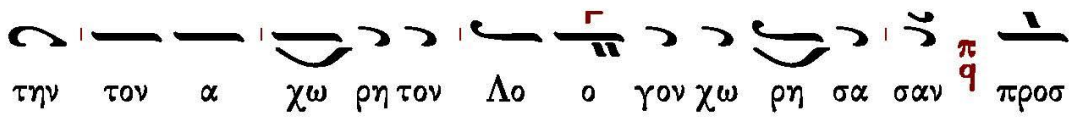


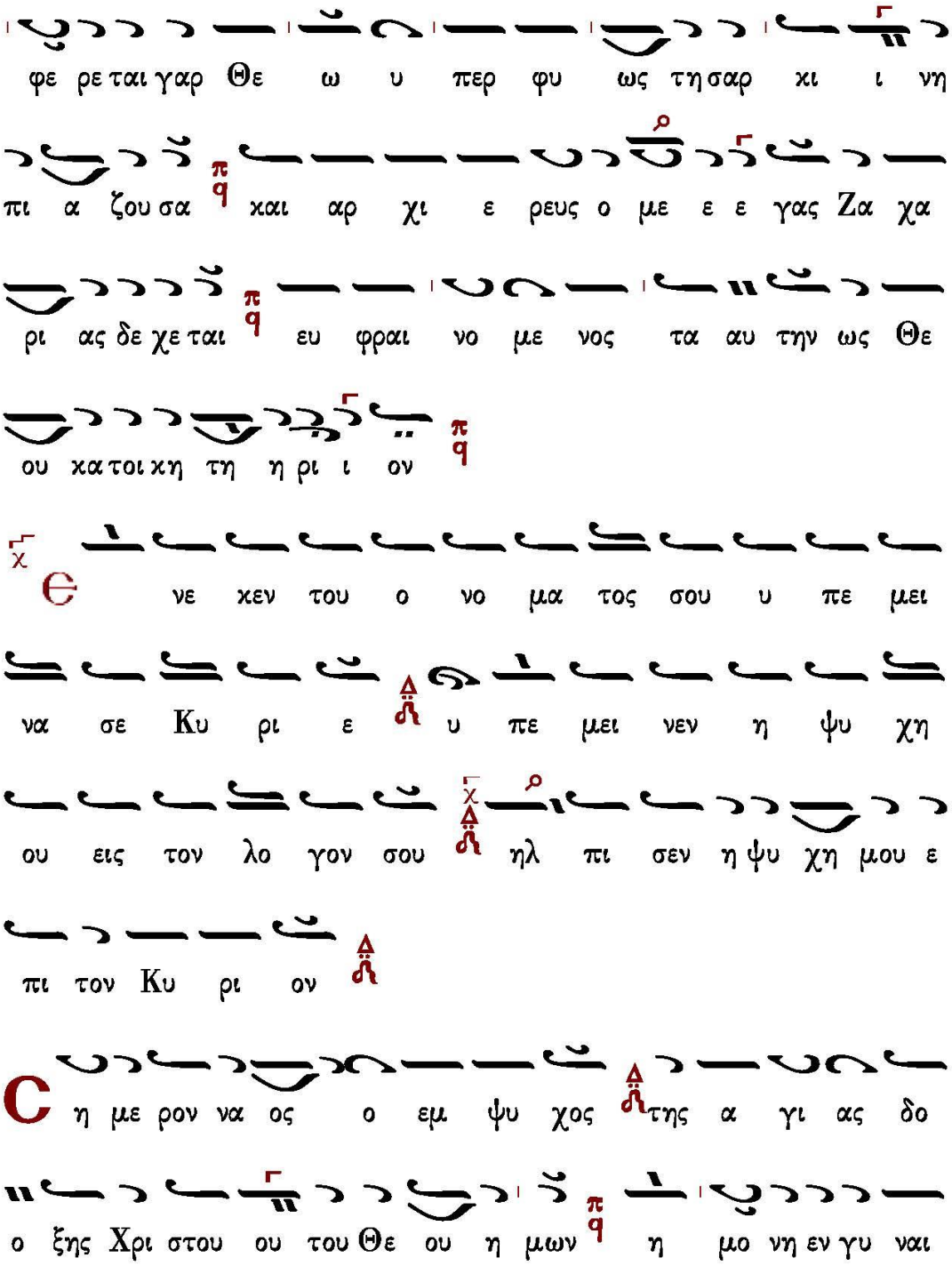


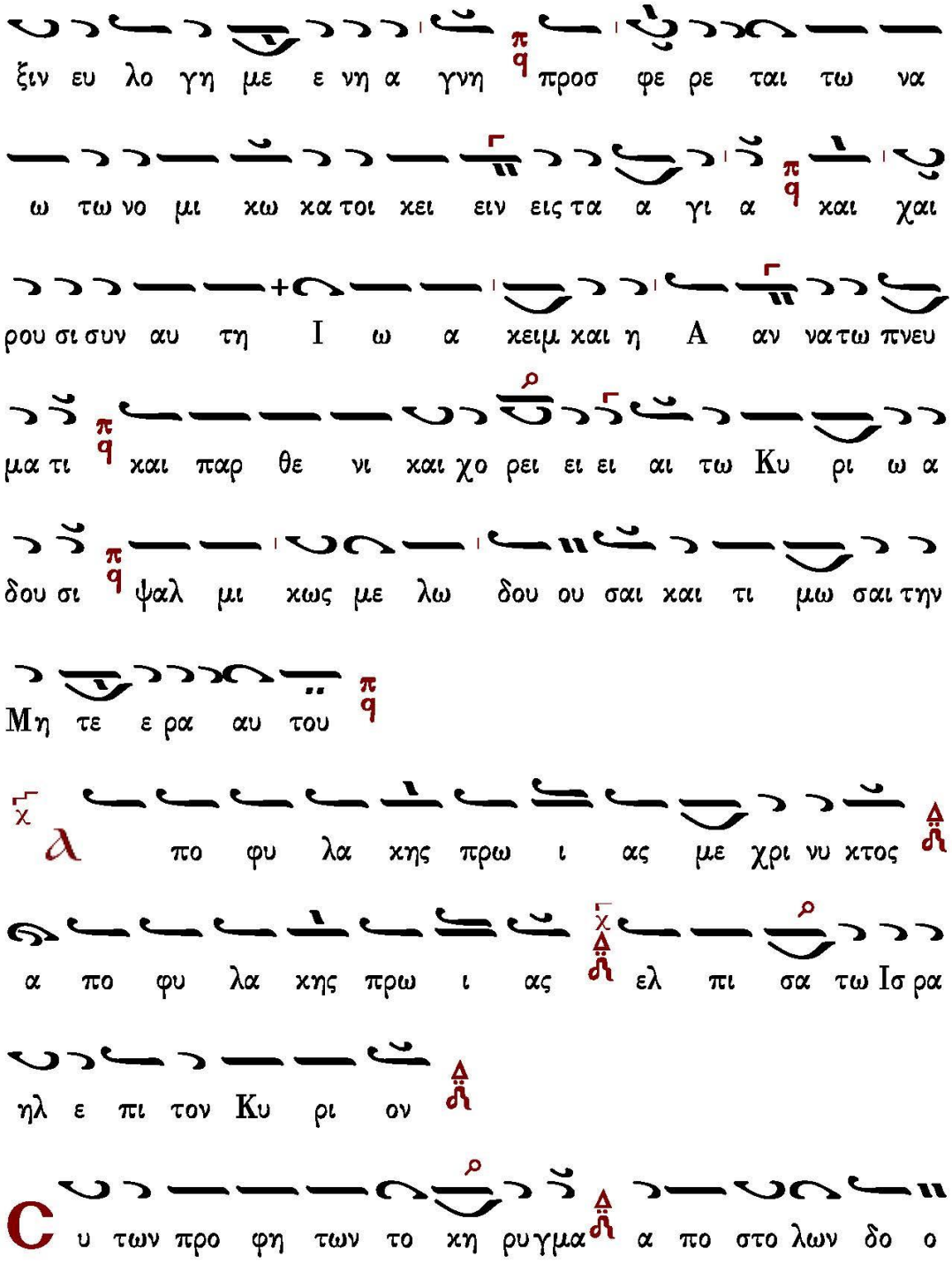


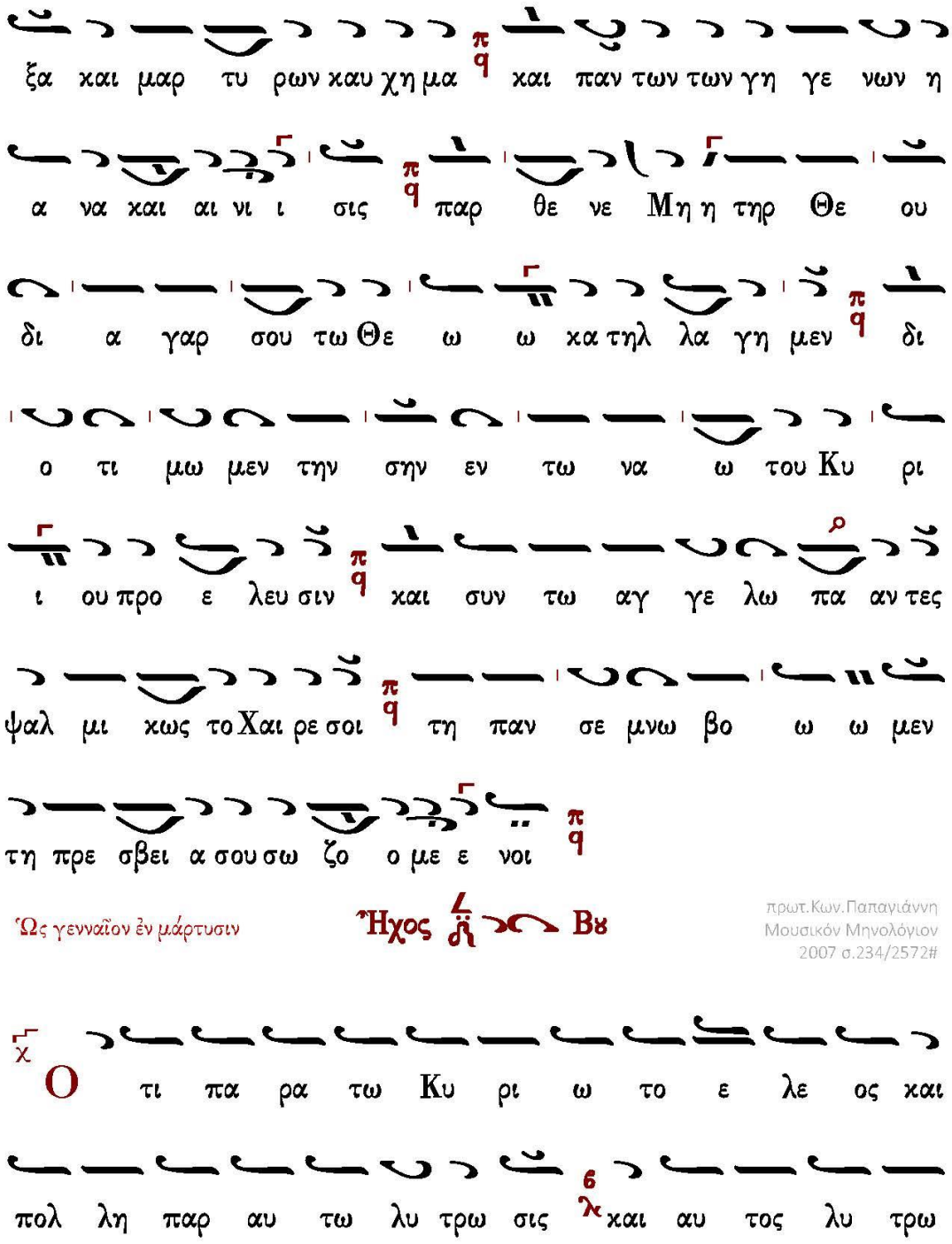


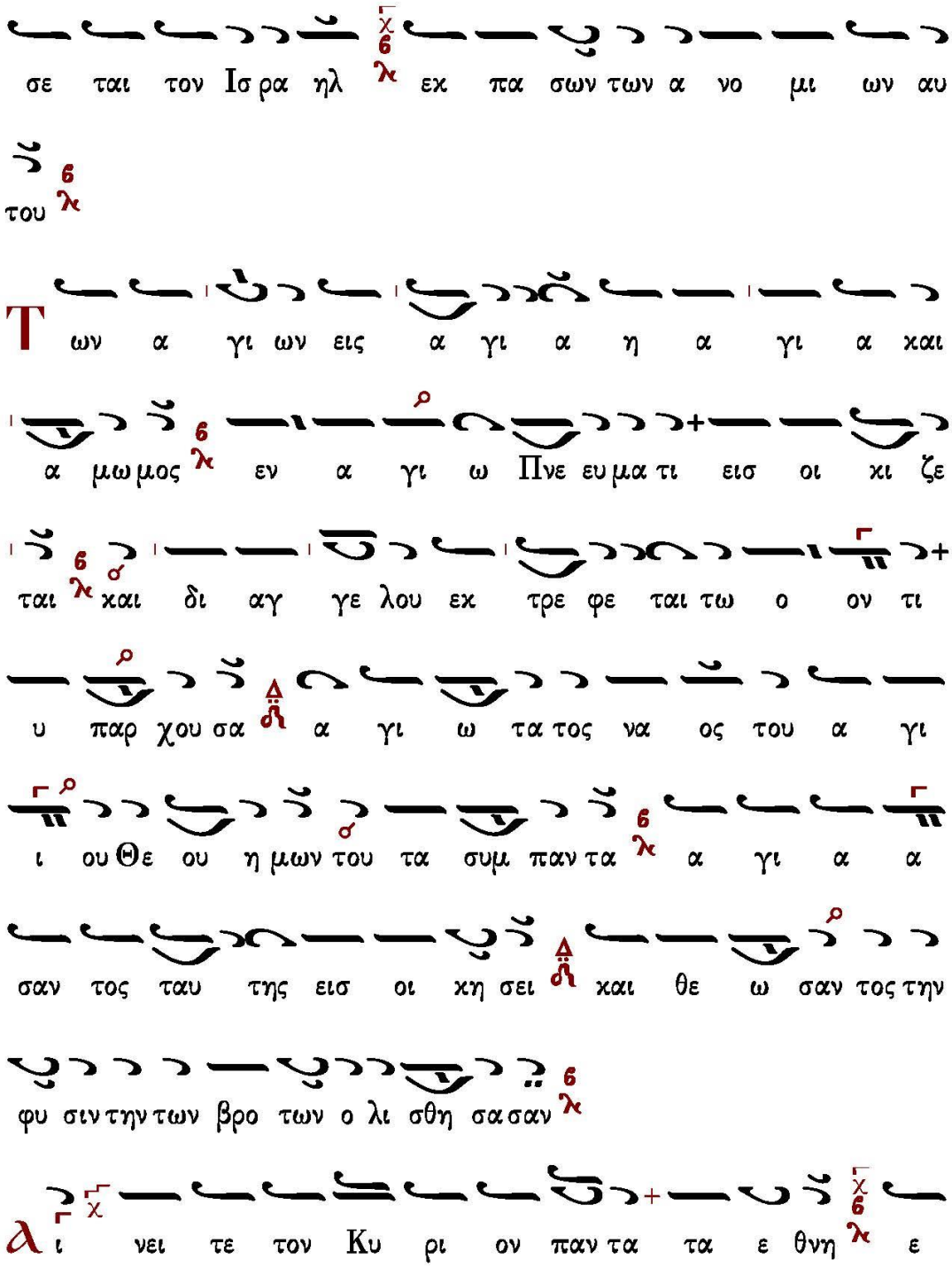




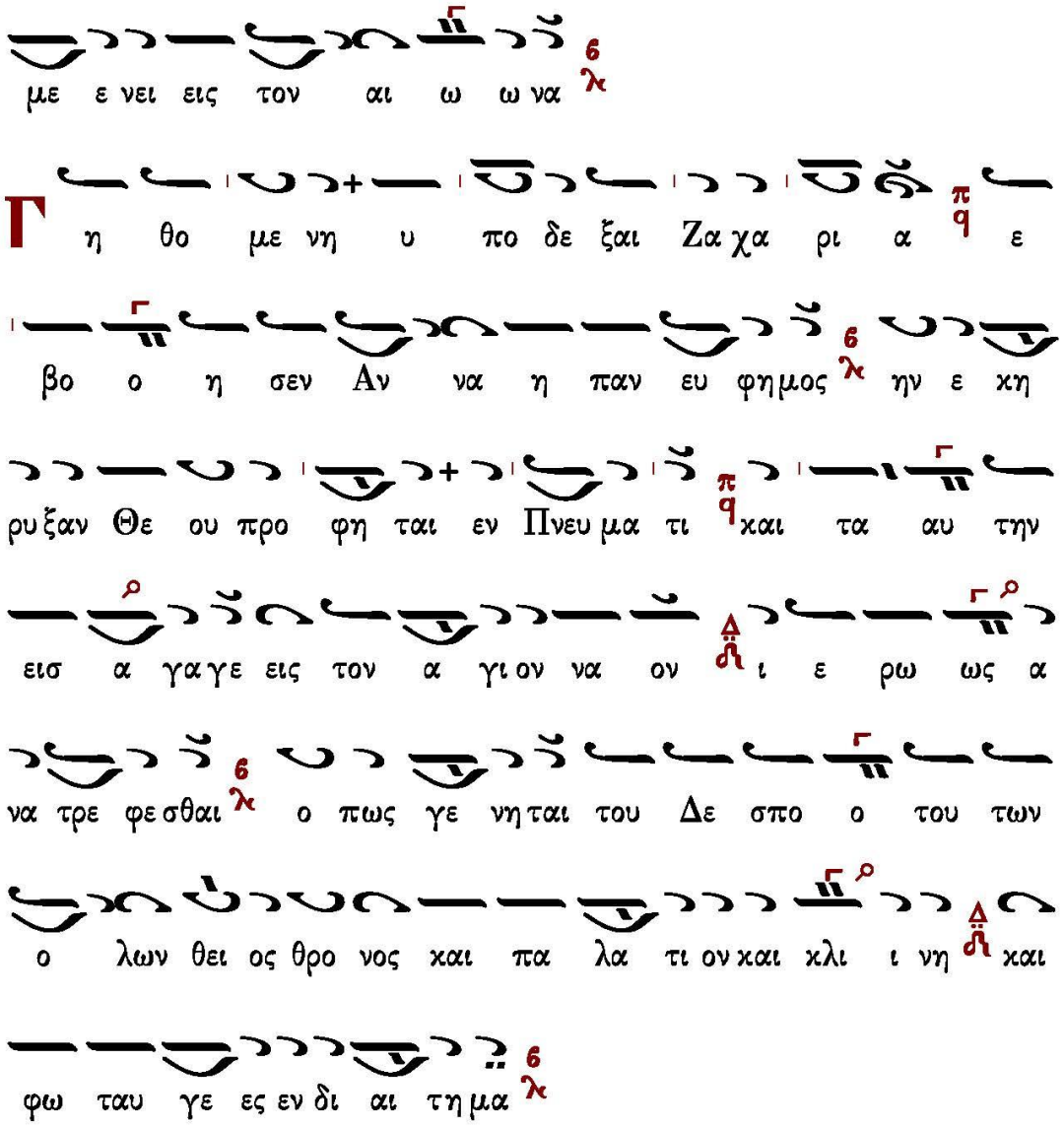

φε ρε ται γαρ Θε ω υ περ φυ ως τη σαρ κι ι νη
πι α ζου σα και αρ χι ε ρευς ο με ε ε γας Ζα χα
ρι ας δε χε ται ευ φραι νο με νος τα αυ την ως Θε
ου κα τοι κη τη η ρι ι ον
νε κεν του ο νο μα τος σου υ πε μει
να σε Κυ ρι ε υ πε μει νεν η ψυ χη
ου εις τον λο γον σου ηλ πι σεν η ψυ χη μου ε
πι τον Κυ ρι ον
η με ρον να ος ο εμ ψυ χος της α γι ας δο
ο ξης Χρι στου ου του Θε ου η μων η μο νη εν γυ ναι


ξιν ευ λο γη με ε νη α γνη προσ φε ρε ται τω να
ω τω νο μι χω χα τοι χει ειν εις τα α γι α και χαι
ρου σι συν αυ τη I ω α κειμ και η A αν να τω πνευ
μα τι και παρ θε νι και χο ρει ει ει αι τω Κυ ρι ω α
δου σι ψαλ μι κως με λω δου ου σαι και τι μω σαι την
Μη τε ε ρα αυ του
πο φυ λα κης πρω ι ας με χρι νυ κτος
α πο φυ λα κης πρω ι ας ελ πι σα τω Ισ ρα
ηλ ε πι τον Κυ ρι ον
C υ των προ φη των το κη ρυγμα α πο στο λων δο ο


ξα και μαρ τυ ρων καυ χη μα και παν των των γη γε νων η
α να και αι νι ι σις παρ θε νε Μη η τηρ Θε ου
δι α γαρ σου τω Θε ω ω κα τηλ λα γη μεν δι
ο τι μω μεν την σην εν τω να ω του Κυ ρι
ι ου προ ε λευ σιν και συν τω αγ γε λω πα αν τες
ψαλ μι κως το Χαι ρε σοι τη παν σε μνω βο ω ω μεν
τη πρε σβει α σου σω ζο ο με ε νοι
Ὡς γενναῖον ἐν μάρτυσιν
Ἦχος Βϐ
πρωτ.Κων.Παπαγιάννη
Μουσικόν Μηνολόγιον
2007 σ.234/2572#
Ο τι πα ρα τω Κυ ρι ω το ε λε ος και
πολ λη παρ αυ τω λυ τρω σις και αυ τος λυ τρω


σε ται τον Ισ ρα ηλ εκ πα σων των α νο μι ων αυ
του
Των α γι ων εις α γι α η α γι α και
α μω μος εν α γι ω Πνε ευ μα τι εισ οι κι ζε
ται και δι αγ γε λου εκ τρε φε ται τω ο ον τι
υ παρ χου σα α γι ω τα τος να ος του α γι
ι ου Θε ου η μων του τα συμ παν τα α γι α α
σαν τος ταυ της εισ οι κη σει και θε ω σαν τος την
φυ σιν την των βρο των ο λι σθη σα σαν
Αι νει τε τον Κυ ρι ον παν τα τα ε θνη ε


παι νε σα τε αυ τον παν τες οι λα οι
Α ι νε α νι δες χαι ρου σαι και λαμ πα δας κα
τε χου σαι της λαμ πα δος ση η με ρον προ πο ρευ ον
ται της νο η της και εισ α γου σιν αυ τη ην εις τα
α α γι α των α γι ων ι ε ρως προ δη λου ου
σαι την μελ λου σαν αι γλην αρ ρη τον εξ αυ της α να
λα αμ ψειν και φω τι σειν τους εν σκο τει κα θη με νους
της α γνω σι ας εν Πνευ μα τι
Ο τι ε κρα ται ω θη το ε λε ος αυ
του εφ η μας και η α λη θει α του Κυ ρι ου



Δόξα Πατρί... Καί νῦν...

Μετὰ τὸ τεχθῆναί σε, Θεόνυμφε Δέσποινα, παρεγένου ἐν ναῷ Κυρίου, τοῦ ἀνατραφῆναι εἰς τὰ Ἅγια τῶν ἁγίων, ὡς ἡγιασμένη. Τότε καὶ Γαβριὴλ ἀπεστάλη πρὸς σὲ τὴν πανάμωμον, τροφὴν κομίζων σοι. Τὰ οὐράνια πάντα ἐξέστησαν, ὁρῶντα τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον ἐν σοὶ σκηνῶσαν. Διὸ ἄσπιλε ἀμόλυντε, ἡ ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς δοξαζομένη, μήτηρ Θεοῦ, σῷζε τὸ γένος ἡμῶν.

Στεφάνου Λαμπαδαρίου
Παναγιώτη Κηλτζανίδη
Κωνσταντίνου Πρίγγου
Κωνσταντίνου Παπαγιάννη

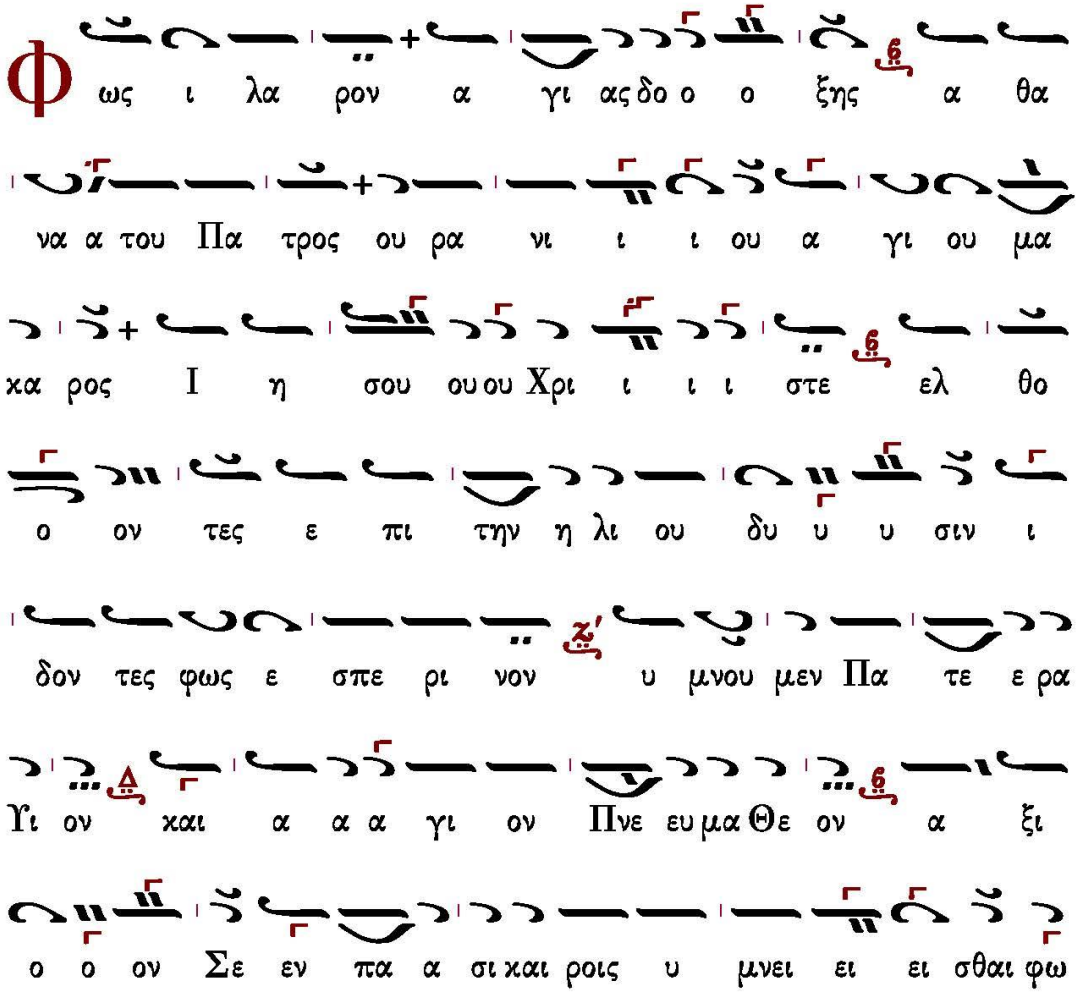
Εἴσοδος – Ἐπιλύχνιος Εὐχαριστία

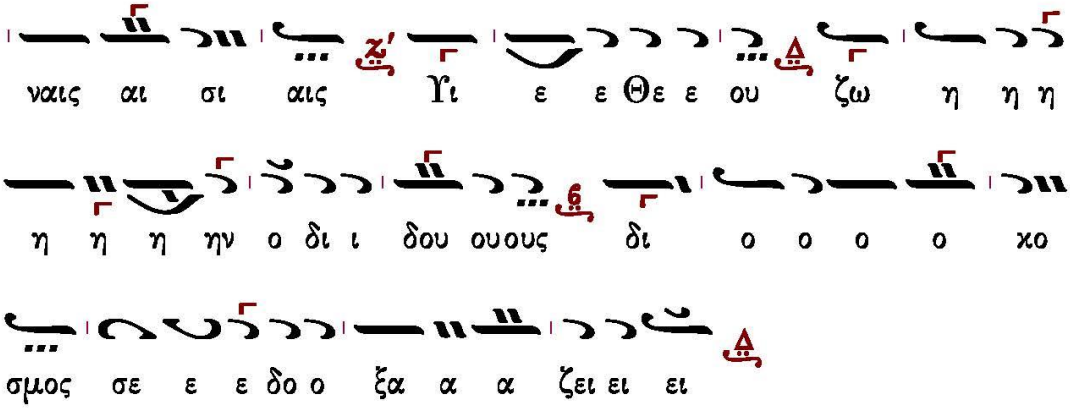
Σοφία. Ὀρθοί !

Ἰωάννου Σακελλαρίδου

Ἦχος Δι

Μουσικός Πανδέκτης
Εσπερινός-Απόδειπνον
«ΖΩΗ»1977 σ.33#



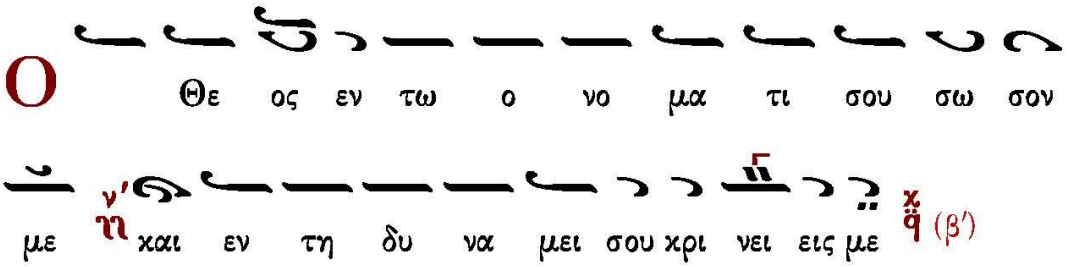


Ἑσπέρας προκείμενον

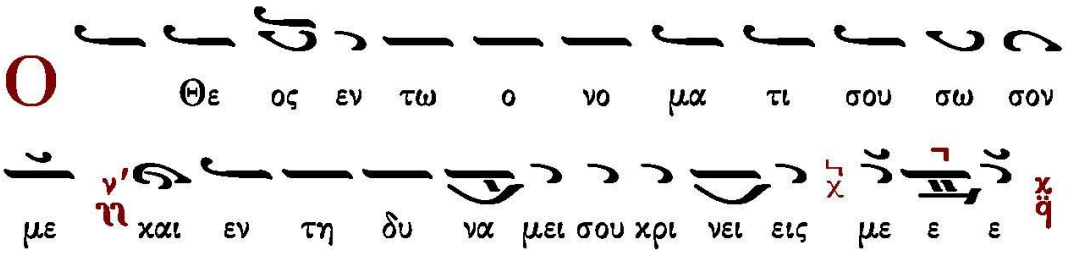
Τετάρτη ἑσπέρας
ψαλμός 53

Ἦχος λ̇ π̈ q̈ Κε χ̈

πρωτ.Κων.Παπαγιάννη
Αντιφωνάριον 2009 σ.60#



σ Ὁ Θεὸς εἰσάκουσον τῆς προσευχῆς μου, ἐνώτισαι τὰ ῥήματα τοῦ στόματός μου.



Ἀναγνώσματα

Τῆς Ἐξοδου τὸ ἀνάγνωσμα. Κεφ. 40, 15, 7, 9, 14, 28-29

Σοφία. Πρόσχωμεν.

Ἐλάλησε Κύριος πρὸς Μωϋσῆν, λέγων. Ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ τοῦ μηνὸς τοῦ πρώτου στήσεις τὴν Σκηνὴν τοῦ Μαρτυρίου. Καὶ θήσεις τὴν Κιβωτὸν τοῦ Μαρτυρίου, καὶ σκεπάσεις αὐτὴν τῷ καταπετάσματι. Καὶ εἰσοίσεις τὴν τράπεζαν καὶ τὴν Λυχνίαν, καὶ θήσεις τὸ θυμιατήριον τὸ χρυσοῦν, εἰς τὸ θυμιᾶν ἐναντίον τῆς Κιβωτοῦ τοῦ Μαρτυρίου. Καὶ ἐπιθήσεις τὸ κάλυμμα τοῦ καταπετάσματος ἐπὶ τὴν θύραν τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου. Καὶ λήψῃ τὸ ἔλαιον τοῦ χρίσματος, καὶ χρίσεις τὴν Σκηνὴν καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῇ, καὶ ἁγιάσεις αὐτὴν καὶ πάντα τὰ σκεύη αὐτῆς, καὶ ἔσται ἁγία. Καὶ ἁγιάσεις τὸ θυσιαστήριον, καὶ ἔσται τὸ θυσιαστήριον ἅγιον τῶν ἁγίων. Καὶ ἐποίησε Μωϋσῆς πάντα ὅσα ἐνετείλατο αὐτῷ Κύριος, οὕτως ἐποίησε. Καὶ ἐκάλυψεν ἡ νεφέλη τὴν Σκηνὴν τοῦ Μαρτυρίου, καὶ δόξης Κυρίου ἐπλήσθη ἡ Σκηνή. Καὶ οὐκ ἠδυνήθη Μωϋσῆς εἰσελθεῖν εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Μαρτυρίου, ὅτι ἐπεσκίαζεν ἐπ᾽ αὐτὴν ἡ νεφέλη, καὶ δόξης Κυρίου ἐπλήσθη ἡ Σκηνή.

Βασιλειῶν γ′ τὸ ἀνάγνωσμα. 8:1-11

Σοφία. Πρόσχωμεν.

Ἐγένετο, ὡς συνετέλεσε Σολομῶν τοῦ οἰκοδομῆσαι τὸν οἶκον Κυρίου καὶ ἐξεκκλησίασε πάντας τοὺς Πρεσβυτέρους Ἰσραὴλ ἐν Σιών, τοῦ ἀνενεγκεῖν τὴν Κιβωτὸν τῆς διαθήκης Κυρίου ἐκ πόλεως Δαυΐδ, αὕτη ἐστὶ Σιών. Καὶ ἦραν οἱ Ἱερεῖς τὴν Κιβωτόν, καὶ τὸ Σκήνωμα τοῦ Μαρτυρίου καὶ πάντα τὰ σκεύη τὰ ἅγια τὰ ἐν τῷ Σκηνώματι τοῦ Μαρτυρίου. Καὶ ὁ Βασιλεύς, καὶ πᾶς Ἰσραήλ, ἔμπροσθεν τῆς Κιβωτοῦ, καὶ εἰσφέρουσιν οἱ Ἱερεῖς τὴν Κιβωτὸν τῆς Διαθήκης Κυρίου εἰς τὸν τόπον αὐτῆς, εἰς τὸ Δαβὶρ τοῦ οἴκου, εἰς τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων, ὑπὸ τὰς πτέρυγας τῶν Χερουβίμ. Ὅτι τὰ Χερουβὶμ διαπεπετασμένα ταῖς πτέρυξιν ἐπὶ τὸν τόπον τῆς Κιβωτοῦ, καὶ περιεκάλυπτον τὰ Χερουβὶμ ἐπὶ τὴν Κιβωτόν, καὶ ἐπὶ τὰ ἅγια αὐτῆς ἐπάνω. Καὶ οὐκ ἦν ἐν τῇ Κιβωτῷ, πλὴν αἱ δύο πλάκες λίθιναι, πλάκες τῆς διαθήκης, ἃς ἔθηκεν ἐκεῖ Μωϋσῆς ἐν Χωρήβ, ἃς διέθετο Κύριος. Καὶ ἐγένετο, ὡς ἐξῆλθον οἱ ἱερεῖς ἐκ τοῦ Ἁγίου, καὶ ἡ νεφέλη ἔπλησε τὸν οἶκον Κυρίου. Καὶ οὐκ ἠδύναντο οἱ ἱερεῖς στῆναι λειτουργεῖν ἀπὸ προσώπου τῆς νεφέλης, ὅτι ἔπλησεν ἡ δόξα Κυρίου τὸν οἶκον Κυρίου.

Προφητείας Ἰεζεκιὴλ τὸ ἀνάγνωσμα. Κεφ. 43, 27 καὶ 44, 14

Σοφία. Πρόσχωμεν.

Τάδε λέγει Κύριος· Ἔσται ἀπὸ τῆς ἡμέρας τῆς ὀγδόης καὶ ἐπέκεινα, ποιήσουσιν οἱ Ἱερεῖς ἐπὶ τὸ θυσιαστήριον τὰ ὁλοκαυτώματα ὑμῶν, καὶ τὰ τοῦ σωτηρίου ὑμῶν, καὶ προσδέξομαι ὑμᾶς, λέγει Κύριος Κύριος. Καὶ ἐπέστρεψέ με κατὰ τὴν ὁδὸν τῆς πύλης τῶν Ἁγίων τῆς ἐξωτέρας, τῆς βλεπούσης κατὰ Ἀνατολάς, καὶ αὕτη ἦν κεκλεισμένη. Καὶ εἶπε Κύριος πρὸς με. Υἱὲ ἀνθρώπου, ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται, καὶ οὐδεὶς οὐ μὴ διέλθῃ δι᾽ αὐτῆς, ὅτι Κύριος ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραὴλ εἰσελεύσεται δι᾽ αὐτῆς, καὶ ἔσται κεκλεισμένη. Διότι ὁ Ἡγούμενος οὗτος κάθηται ἐν αὐτῇ τοῦ φαγεῖν ἄρτον ἐνώπιον Κυρίου, κατὰ τὴν ὁδὸν τοῦ Αἰλὰμ τῆς πύλης εἰσελεύσεται, καὶ κατὰ τὴν ὁδὸν αὐτοῦ ἐξελεύσεται. Καὶ εἰσήγαγέ με κατὰ τὴν ὁδὸν τῆς πύλης τῆς πρὸς Βορρᾶν κατέναντι τοῦ οἴκου, καὶ εἶδον, καὶ ἰδοὺ πλήρης δόξης ὁ οἶκος Κυρίου.

Δεήσεις

Εἴπωμεν πάντες ἐξ ὅλης της ψυχῆς καὶ ἐξ ὅλης τῆς διανοίας ἡμῶν εἴπωμεν.
Κύριε ἐλέησον.
Κύριε παντοκράτορ ὁ Θεός των πατέρων ἡμῶν, δεόμεθά σου, ἐπάκουσον καὶ ἐλέησον.
Κύριε ἐλέησον.
Ἐλέησον ἡμᾶς ὁ Θεὸς κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου, δεόμεθά σου, ἐπάκουσον καὶ ἐλέησον.
Κύριε ἐλέησον. (γ′)
Ἔτι δεόμεθα ὑπέρ τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν...
Κύριε ἐλέησον. (γ′)
Ἔτι δεόμεθα ὑπέρ τῶν ἀδελφῶν ἡμῶν, τῶν ἱερέων, ἱερομονάχων, ἱεροδιακόνων καὶ μοναχῶν, καὶ πάσης τῆς ἐν Χριστῷ ἡμῶν ἀδελφότητος.
Κύριε ἐλέησον. (γ′)
Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ ἐλέους, ζωῆς, εἰρήνης, ὑγείας, σωτηρίας, ἐπισκέψεως, συγχωρήσεως καὶ ἀφέσεως των ἁμαρτιῶν τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ, πάντων τῶν εὐσεβῶν καὶ ὀρθοδόξων χριστιανῶν, τῶν κατοικούντων καὶ παρεπιδημούντων ἐν τῇ πόλει, ταύτῃ, τῶν ἐνοριτῶν, ἐπιτρόπων, συνδρομητῶν καὶ ἀφιερωτῶν του ἁγίου ναοῦ τούτου.
Κύριε ἐλέησον. (γ′)

Ἔτι δεόμεθα ὑπέρ τῶν μακαρίων καὶ ἀοιδίμων κτιτόρων τῆς ἁγίας ἐκκλησίας ταύτης, καὶ ὑπὲρ πάντων τῶν προαναπαυσαμένων πατέρων καὶ ἀδελφῶν ἡμῶν, τῶν ἐνθάδε εὐσεβῶς, κειμένων, καὶ ἁπανταχοῦ ὀρθοδόξων.

Κύριε ἐλέησον. (γ')

Ἔτι δεόμεθα ὑπέρ τῶν καρποφορούντων καὶ καλλιεργούντων ἐν τῷ ἁγίῳ καὶ πανσέπτῳ ναῷ τούτῳ, κοπιώντων, ψαλλόντων καὶ ὑπέρ τοῦ περιεστῶτος λαοῦ, τοῦ ἀπεκδεχομένου τὸ παρὰ σοῦ μέγα καὶ πλούσιον ἔλεος.

Κύριε ἐλέησον.

Ὅτι ἐλεήμων καὶ φιλάνθρωπος Θεὸς ὑπάρχεις, καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.

Ἀμήν.

Καταξίωσον, Κύριε, ἐν τῇ ἑσπέρᾳ ταύτῃ, ἀναμαρτήτους φυλαχθῆναι ἡμᾶς.

Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ Θεὸς τῶν Πατέρων ἡμῶν, καὶ αἰνετὸν καὶ δεδοξασμένον τὸ ὄνομά σου εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν.

Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου ἐφ' ἡμᾶς, καθάπερ ἠλπίσαμεν ἐπὶ σέ.

Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε. δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου.

Εὐλογητὸς εἶ, Δέσποτα, συνέτισον μὲ τὰ δικαιώματά σου.

Εὐλογητὸς εἶ, Ἅγιε, φώτισόν με τοῖς δικαιώμασί σου.

Κύριε, τὸ ἔλεός σου εἰς τὸν αἰῶνα, τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου μὴ παρίδῃς.

Σοὶ πρέπει αἶνος, σοὶ πρέπει ὕμνος, σοὶ δόξα πρέπει, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας των αἰώνων. Ἀμήν.

Πληρωτικά

Πληρώσωμεν τὴν ἑσπερινὴν δέησιν ἡμῶν τῷ Κυρίῳ.

Κύριε ἐλέησον.

Ἀντιλαβοῦ, σῶσον, ἐλέησον καὶ διαφύλαξον ἡμᾶς, ὁ Θεός, τῇ σῇ χάριτι.

Κύριε ἐλέησον.

Τὴν ἑσπέραν πᾶσαν, τελείαν, ἁγίαν, εἰρηνικὴν καὶ ἀναμάρτητον, παρά τοῦ Κυρίου, αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Ἄγγελον εἰρήνης, πιστὸν ὁδηγόν, φύλακα τῶν ψυχῶν καί τῶν σωμάτων ἡμῶν, παρά τοῦ Κυρίου αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Συγγνώμην καὶ ἄφεσιν των ἁμαρτιῶν καί τῶν πλημμελημάτων ἡμῶν, παρά τοῦ Κυρίου αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Τὰ καλὰ καὶ συμφέροντα ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν καὶ εἰρήνην τῷ κόσμῳ, παρά τοῦ Κυρίου αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Τὸν ὑπόλοιπον χρόνον της ζωῆς ἡμῶν ἐν εἰρήνῃ καὶ μετανοίᾳ ἐκτελέσαι, παρά τοῦ Κυρίου αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Χριστιανὰ τὰ τέλη της ζωῆς ἡμῶν, ἀνώδυνα, ἀνεπαίσχυντα, εἰρηνικά, καὶ καλὴν ἀπολογίαν τὴν ἐπί τοῦ φοβεροῦ βήματος τοῦ Χριστοῦ αἰτησώμεθα.

Παράσχου Κύριε.

Τῆς παναγίας, ἀχράντου, ὑπερευλογημένης, ἐνδόξου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, μετὰ πάντων των ἁγίων μνημονεύσαντες, ἑαυτοὺς καὶ ἀλλήλους καὶ πᾶσαν τὴν ζωὴν ἡμῶν Χριστῷ τῷ Θεῷ παραθώμεθα.

Σοὶ Κύριε.

Ὅτι ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος Θεὸς ὑπάρχεις, καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.

Ἀμήν.

Εἰρήνη πᾶσι.

Καὶ τῷ Πνεύματί σου.

Τὰς κεφαλὰς ὑμῶν τῷ Κυρίῳ κλίνομεν.

Σοὶ Κύριε.

Ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ κλίνας οὐρανούς, καὶ καταβὰς ἐπὶ σωτηρίᾳ τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων, ἔπιδε ἐπὶ τοὺς δούλους σου καὶ ἐπὶ τὴν κληρονομίαν σου· σοὶ γάρ τῷ φοβερῷ καὶ φιλανθρώπῳ κριτῇ οἱ σοὶ δοῦλοι τὰς ἑαυτῶν ἔκλιναν κεφαλάς, τοὺς δὲ αὐτῶν ὑπέταξαν αὐχένας, οὐ τὴν ἐξ ἀνθρώπων ἀναμένοντες βοήθειαν, ἀλλὰ τὸ σὸν περιμένοντες ἔλεος, καὶ τὴν σὴν ἀπεκδεχόμενοι σωτηρίαν, οὓς διαφύλαξον ἐν παντὶ καιρῷ, καὶ κατὰ τὴν παροῦσαν ἑσπέραν, καὶ τὴν ἐπιοῦσαν νύκτα, ἀπὸ παντός ἐχθροῦ, ἀπὸ πάσης ἀντικειμένης ἐνεργείας διαβολικῆς, καὶ διαλογισμῶν ματαίων, καὶ ἐνθυμήσεων πονηρῶν.

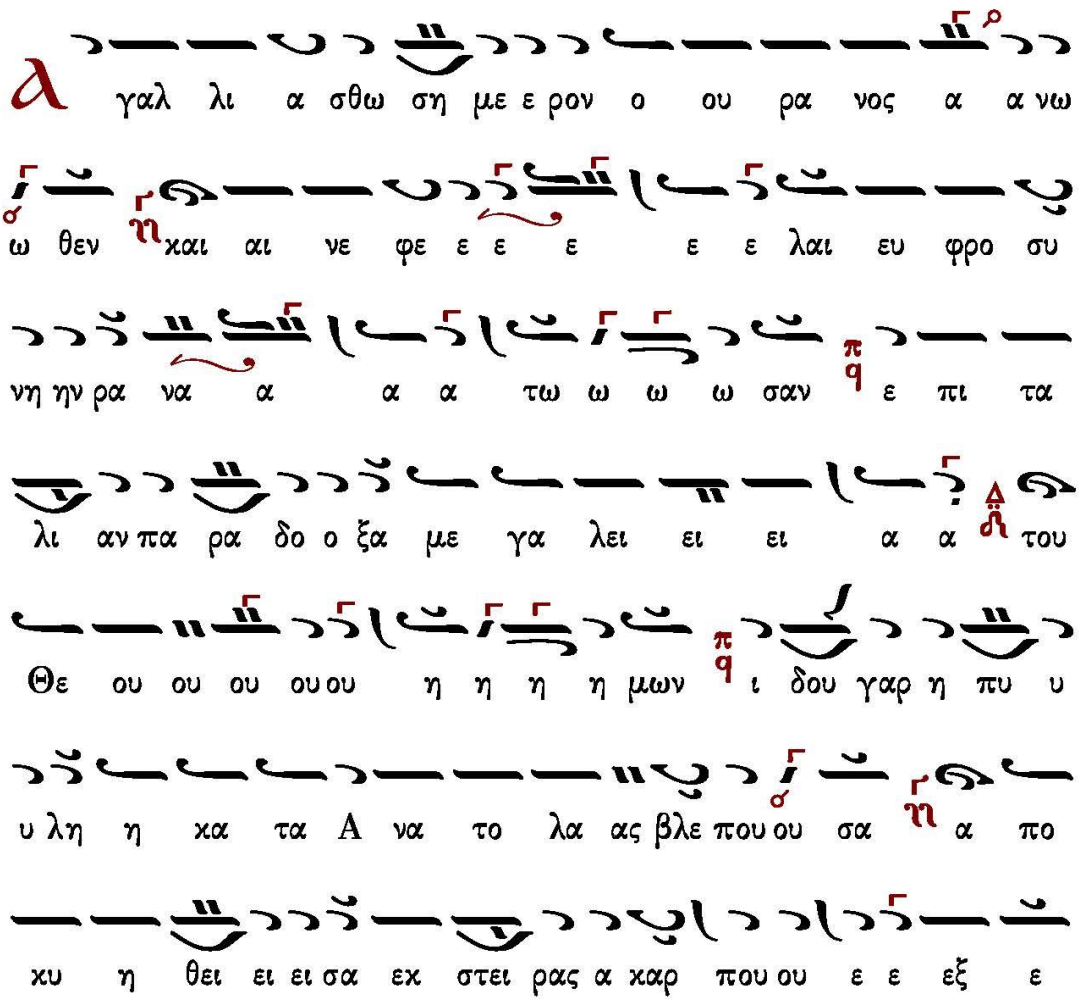
Εἴη τὸ κράτος τῆς βασιλείας σου εὐλογημένον καὶ δεδοξασμένον, τοῦ Πατρός, καὶ τοῦ Υἱοῦ, καὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος, νῦν, καὶ ἀεί, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.
Ἀμήν.

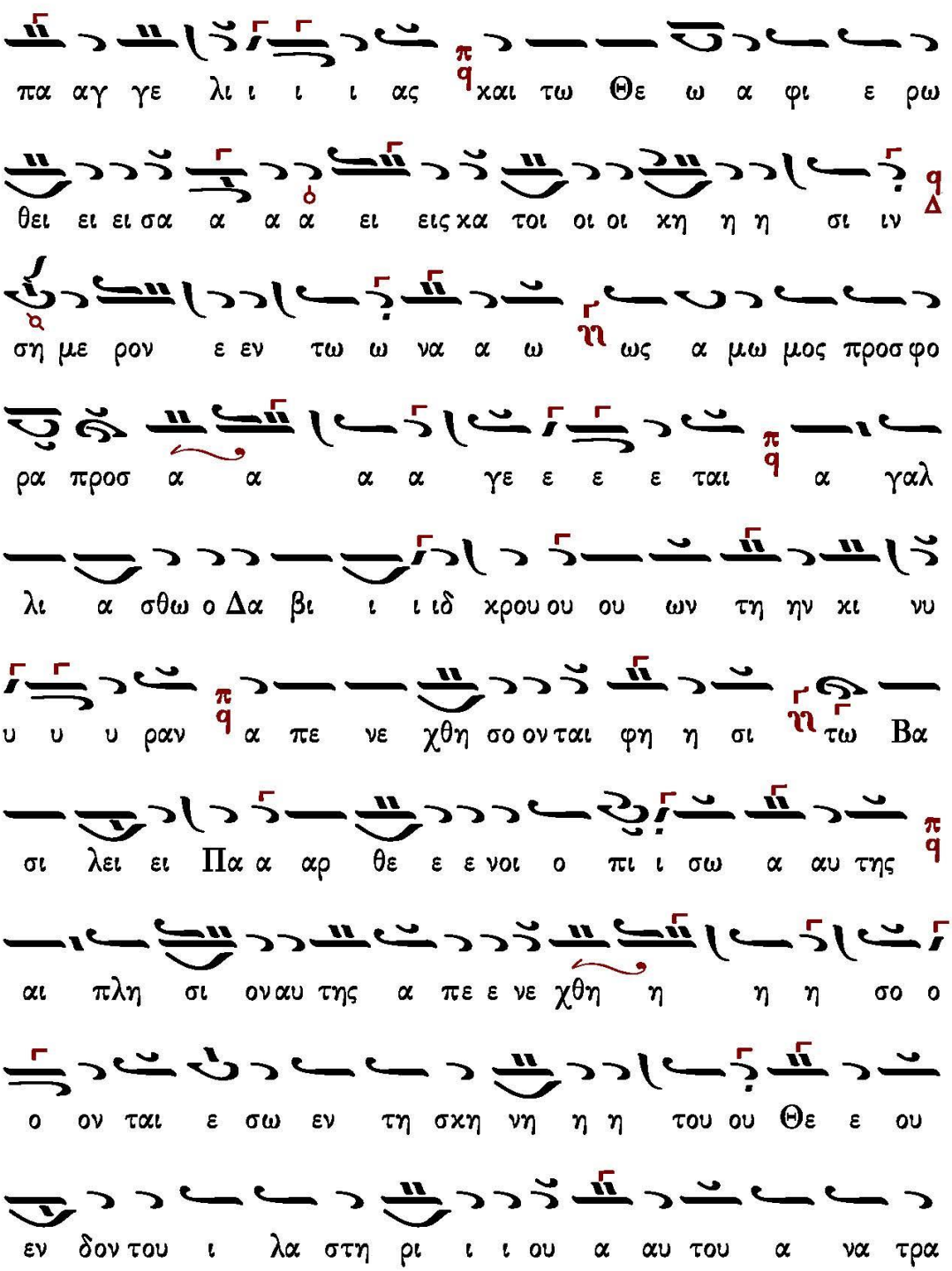
Ἐὰν δὲν ἔχουμε λιτὴ μετ᾽ ἀρτοκλασίας: ἀπόστιχα

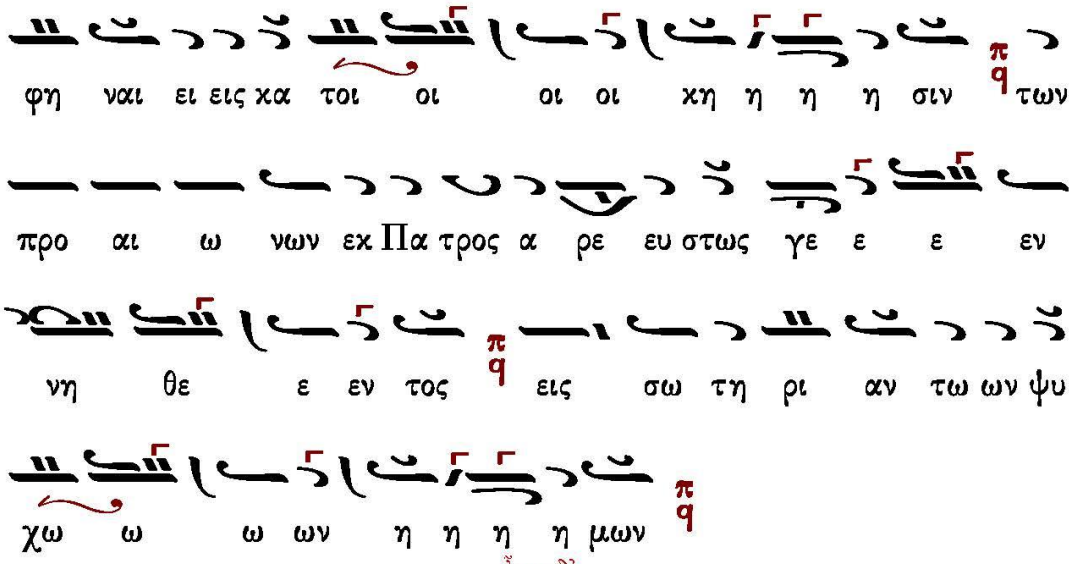
Εἰς τὴν λιτὴν

Ἦχος Πα

Παναγιώτη Κηλτζανίδη
Δοξαστάριον 1882 σ.216#




πα αγ γε λι ι ι ι ας χαι τω Θε ω α φι ε ρω
θει ει ει σα α α α ει εις χα τοι οι οι χη η η σι ιν
ση με ρον ε εν τω ω να α ω ως α μω μος προσ φο
ρα προσ α α α α γε ε ε ε ται α γαλ
λι α σθω ο Δα βι ι ι ιδ χρου ου ου ων τη ην χι νυ
υ υ υ ραν α πε νε χθη σο ον ται φη η σι τω Βα
σι λει ει Πα α αρ θε ε ε νοι ο πι ι σω α αυ της
αι πλη σι ον αυ της α πε ε νε χθη η η η σο ο
ο ον ται ε σω εν τη σχη νη η η του ου Θε ε ου
εν δον του ι λα στη ρι ι ι ου α αυ του α να τρα



ἦχος δ᾽

Σήμερον ὁ θεοχώρητος ναός, ἡ Θεοτόκος ἐν ναῷ Κυρίου προσάγεται, καὶ Ζαχαρίας ταύτην ὑποδέχεται. Σήμερον τὰ τῶν Ἁγίων Ἅγια ἀγάλλονται, καὶ ὁ χορὸς τῶν ἀγγέλων, μυστικῶς πανηγυρίζει· μεθ᾽ ὧν καὶ ἡμεῖς ἑορτάζοντες σήμερον, σὺν τῷ Γαβριὴλ ἐκβοήσωμεν· χαῖρε Κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ, ὁ ἔχων το μέγα ἔλεος.

ἦχος δ᾽

Δεῦτε πάντες οἱ λαοί, τὴν μόνην ἀμώμητον ἐγκωμιάσωμεν, τὴν ἐκ τῶν προφητῶν προκηρυχθεῖσαν, καὶ ἐν ναῷ προσενεχθεῖσαν, τὴν πρὸ αἰώνων προορισθεῖσαν Μητέρα, καὶ ἐπ᾽ ἐσχάτων τῶν χρόνων, ἀναδειχθεῖσαν Θεοτόκον, Κύριε πρεσβείαις αὐτῆς, τὴν εἰρήνην σου παράσχου ἡμῖν, καὶ τὸ μέγα ἔλεος.

Δόξα... Καὶ νῦν ... ἦχος πλ. α᾽

Ἐπέλαμψεν ἡμέρα χαρμόσυνος, καὶ ἑορτὴ πανσεβάσμιος. Σήμερον γὰρ ἡ πρὸ τόκου Παρθένος, καὶ μετὰ τόκον Παρθένος μείνασα, ἐν τῷ ναῷ προσάγεται, καὶ χαίρει Ζαχαρίας ὁ πρέσβυς, ὁ γενέτης τοῦ Προδρόμου, καὶ βοᾷ γηθοσύνως. Ἤγγικεν ἡ προσδοκία τῶν θλιβομένων, ἐν ναῷ ἁγίῳ ὡς ἁγία, ἀφιερωθῆναι εἰς κατοίκησιν τοῦ Παντάνακτος. Εὐφραινέσθω Ἰωακεὶμ ὁ προπάτωρ, καὶ ἡ Ἄννα ἀγαλλιάσθω, ὅτι προσήνεγκαν Θεῷ, ὡς τριετίζουσαν δάμαλιν, τὴν ἀμώμητον Δέσποιναν. Μητέρες συγχάρητε, παρθένοι σκιρτήσατε, καὶ στεῖραι συγχορεύσατε· ὅτι ἠνέῳξεν ἡμῖν τὴν οὐρανῶν βασιλείαν, ἡ προορισθεῖσα Παντάνασσα. Χαίρετε λαοὶ καὶ ἀγαλλιᾶσθε.

Ἀρτοκλασία

(Ἱερατικὸν Α.Δ. ἔκδοση Θ′ 2004)

Ἀρτοκλασίας δὲ οὔσης, τῶν ἄρτων προτεθέντων ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ναοῦ, ψάλλεται ἓν ἰδιόμελον τῆς λιτῆς τῆς ἀγομένης ἑορτῆς, ὁ δὲ ἱερεύς μετά τοῦ διακόνου ἐξέρχονται τοῦ ἱεροῦ μετά λαμπάδων καὶ θυμιατοῦ καὶ τῆς εικόνος τῆς ἑορτῆς καὶ λιτανεύσαντες ἐντός τοῦ ναοῦ ἔρχονται καὶ ἵστανται καὶ αὐτοί ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ναοῦ. Πληρωθέντος δὲ τοῦ ἰδιομέλου λέγει ὁ διάκονος·

Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεός, κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου· δεόμεθά σου, ἐπάκουσον καὶ ἐλέησον.

Κύριε, ἐλέησον. (γ′)

Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν καὶ πάσης τῆς ἐν Χριστῷ ἡμῶν ἀδελφότητος.

Κύριε, ἐλέησον. (γ′)

Ἔτι δεόμεθα ὑπέρ τοῦ εὐσεβοῦς ἡμῶν ἔθνους, πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας ἐν αὐτῷ, τοῦ κατὰ ξηρὰν θάλασσαν καὶ ἀέρα φιλοχρίστου ἡμῶν στρατοῦ.

Κύριε, ἐλέησον. (γ′)

Ἔτι δεόμεθα ὑπὲρ ἐλέους, ζωῆς, εἰρήνης, ὑγείας, σωτηρίας, ἐπισκέψεως, συγχωρήσεως καὶ ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ, τῶν ἐνοριτῶν, ἐπιτρόπων, συνδρομητῶν καὶ ἀφιερωτῶν τοῦ ἁγίου ναοῦ τούτου καὶ τῶν δούλων αὐτοῦ … τῶν ἐπιτελούντων τὴν ἁγίαν ἑορτὴν ταύτην καὶ προσφερόντων τά δῶρα ταῦτα.

Κύριε, ἐλέησον. (γ′)

Ἔτι δεόμεθα καί ὑπὲρ τοῦ διαφυλαχθῆναι τὴν ἁγίαν ἐκκλησίαν καὶ τὴν πόλιν (χώραν ἢ νῆσον) ταύτην καὶ πᾶσαν πόλιν καὶ χώραν ἀπὸ λοιμοῦ, λιμοῦ, σεισμοῦ, καταποντισμοῦ, πυρός, μαχαίρας, ἐπιδρομῆς ἀλλοφύλων, ἐμφυλίου πολέμου καὶ αἰφνιδίου θανάτου· ὑπὲρ τοῦ ἵλεων, εὐμενῆ καὶ εὐδιάλλακτον γενέσθαι τὸν ἀγαθόν καὶ φιλάνθρωπον Θεὸν ἡμῶν, τοῦ ἀποστρέψαι καὶ διασκεδάσει πᾶσαν ὀργὴν καὶ νόσον τὴν καθ᾽ ἡμῶν κινουμένην καὶ ῥύσασθαι ἡμᾶς ἐκ τῆς ἐπικειμένης δικαίας αὐτοῦ ἀπειλῆς καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς.

Κύριε, ἐλέησον. μ′ (τετράκις ἀνὰ ι′ καὶ αὖθις ἐκ τρίτου).

Ἔτι δεόμεθα καὶ ὑπὲρ τοῦ εἰσακοῦσαι Κύριον τὸν Θεὸν φωνῆς τῆς δεήσεως ἡμῶν τῶν ἁμαρτωλῶν καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς.

Κύριε, ἐλέησον. (γ′)

Ἐπάκουσον ἡμῶν, ὁ Θεός, ὁ Σωτὴρ ἡμῶν, ἡ ἐλπὶς πάντων τῶν περάτων τῆς γῆς καὶ τῶν ἐν θαλάσσῃ μακράν, καὶ ἵλεως, ἵλεως γενοῦ ἡμῖν, Δέσποτα ἐπὶ ταῖς ἁμαρτίαις ἡμῶν καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς. Ἐλεήμων γὰρ καὶ φιλάνθρωπος Θεὸς ὑπάρχεις καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.

Ἀμήν.

Εἰρήνη πάσι.

Καὶ τῷ πνεύματί σου.

Τὰς κεφαλὰς ἡμῶν τῷ Κυρίῳ κλίνωμεν.

Σοί, Κύριε.

Δέσποτα πολυέλεε, Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ, ὁ Θεὸς ἡμῶν, πρεσβείαις τῆς παναχράντου, δεσποίνης ἡμῶν, Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, ἧς τὰ Εἰσόδια ἑορτάζομεν· δυνάμει τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ Σταυροῦ, προστασίαις τῶν τιμίων ἐπουρανίων δυνάμεων ἀσωμάτων, ἱκεσίαις τοῦ τιμίου καὶ ἐνδόξου, προφήτου, προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου, τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων, τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ καλλινίκων μαρτύρων, τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν, (τοῦ ἁγίου τοῦ ναοῦ), τῶν ἁγίων καὶ δικαίων θεοπατόρων Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννης, καὶ πάντων σου τῶν ἁγίων· εὐπρόσδεκτον ποίησον τὴν δέησιν ἡμῶν· δώρησαι ἡμῖν τὴν ἄφεσιν τῶν παραπτωμάτων ἡμῶν· σκέπασον ἡμᾶς ἐν τῇ σκέπῃ τῶν πτερύγων σου· ἀποδίωξον ἀφ᾽ ἡμῶν πάντα ἐχθρὸν καὶ πολέμιον· εἰρήνευσον ἡμῶν τὴν ζωήν· Κύριε, ἐλέησον ἡμᾶς καὶ τὸν κόσμον σου, καὶ σῶσον τὰς ψυχὰς ἡμῶν, ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος.

Ἀμήν.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı:	Ahmet Tolga ÖZDEMİR
Uyruğu:	T.C.

EĞİTİM

Derece	**Kurum**	**Mezuniyet Tarihi**
Yüksek Lisans	Erciyes Üniversitesi,	
Lisans	Selçuk Ünviverstesi Müzik Eğitim Fakültesi	
Lise	Mehmet Akif Ersoy Lisesi KONYA	

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	**Kurum**	**Görev**
2019-Halen	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü	Arş. Gör.

YABANCI DİL

İngilizce