

#### 44. Bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı bir meçhul eser: Acembûselik Sazsemâisi<sup>1</sup>

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU<sup>2</sup>

**APA:** Yörükçüoğlu, İ. (2024). Bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı bir meçhul eser: Acembûselik Sazsemâisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö14), 794-812. DOI: 10.29000/rumelide.1454579.

#### Öz

Bu çalışmada, üç farklı nüshada Bedros Çömlekçiyân veya diğer bir adıyla Çömlekçi Bedros Ağa olarak bilinen bestekâr adına kayıtlı Acembûselik makâmında, sazsemâisi formundaki eser karşılaştırılarak incelenmektedir. Araştırma sürecinde esere ait ulaşılabilen tüm nüshalar bir araya getirilmiştir. Kaynaklarda Bedros Çömlekçiyân'a ait olarak gösterilen eserler taranmış, bunlar arasında Acembûselik makamında sazsemâisi formunda bir esere rastlanamamıştır. Çalışmada Bedros Çömlekçiyân hakkında bilgi verilmiştir. Acembûselik makâmında sazsemâisi formundaki esere ait ulaşılabilen nüshalar tanıtılmıştır. Ulaşılabilen ve incelemeye konu olan üç nüshanın da Hamparsum notalama sistemiyle yazılı olduğu tespit edilmiştir. Çalışmada Hamparsum notalama sistemi tanıtılmıştır. Araştırmada, incelenen üç nüsha üzerinde içerik analizi yapılmıştır. Araştırma sürecinde belge tarama ve doküman incelemesi tekniklerinden faydalanılmıştır. Üç nüsha, Hamparsum notalama sisteminden günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş, ardından oluşturulan şablon üzerinde alt alta gelecek şekilde yeniden yazılarak, karşılaştırmaya tabi tutulmuştur. Çalışmanın sonucunda, Leon Hancıyan Külliyyatı 1 nolu defterde yer alan nüshanın diğer nüshalardan uzun yapıda olduğu tespit edilmiştir. İsam Kemal Batanay Arşivi'nde yer alan nüshada ise seyir içerisinde farklı perdelerin kullanıldığı saptanmıştır. Üç nüsha arasında da tartım ve nağme bakımından farklılıkların olduğu saptanmıştır. Eserin meşk aktarım sürecinde yaşadığı değişimler yapılan karşılaştırmayla somut olarak ortaya konulmuştur. Araştırmaya konu olan Acembûselik Sazsemâisi'ne ilişkin, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş olan notalar da çalışmanın ekinde verilerek günümüz icracı ve araştırmacılarının hizmetine sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği, Bedros Çömlekçiyân, Leon Hancıyan, Kemal Batanay, Hamparsum.

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

**Finansman:** Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı – Turnitin, Oran: %9

**Etik Şikayeti:** editor@rumelide.com

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 19.02.2024-**Kabul Tarihi:** 20.03.2024-**Yayın Tarihi:** 21.03.2024; **DOI:** 10.29000/rumelide.1454579

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Tarafli Körleme

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı / Lecturer Dr., Sivas Cumhuriyet University, Turkish Music State Conservatory, Turkish Music Department, Turkish Art Music Department (Sivas, Türkiye), ismailyorukcuoglu@gmail.com, **ORCID ID:** 0000-0002-7534-8963, **ROR ID:** https://ror.org/04f81fm77, **ISNI:** 0000 0001 2259 4311, **Crossreff Funder ID:** 501100002966

## An unknown work whose composer is registered as Bedros Çömlekçyan: Acembûselik Sazsemâîsi<sup>3</sup>

### Abstract

In this study, the work in sazsemâîsi form in the Acembûselik maqam recorded in the name of the composer known as Bedros Çömlekçyan or also known as Çömlekçi Bedros Ağa, in three different copies, is examined by comparison. During the research process, all accessible copies of the work were brought together. The works shown to belong to Bedros Çömlekçyan in the sources were scanned, and no work in the sazsemâîsi form in the Acembûselik maqam was found among them. In the study, information about Bedros Çömlekçyan was given. The accessible copies of the work in the sazsemâîsi form in the Acembûselik maqam have been introduced. It was determined that all three copies that were accessible and subject to examination were written in the Hamparsum notation system. In the study, Hamparsum notation system was introduced. In the research, content analysis was conducted on the three copies examined. Document scanning and document review techniques were used during the research process. Three copies were converted from the Hamparsum notation system to the Arel-Ezgi-Uzdilek system used today, and then they were rewritten one under the other on the created template and compared. As a result of the study, it was determined that the copy in the Leon Hancıyan Collection book no. 1 was longer than the other copies. In the copy in the İsam Kemal Batanay Archive, it was determined that different pitches were used during the performance. It was determined that there were differences in terms of tempo and tune between the three copies. The changes that the work experienced during the meşk transfer process were revealed concretely through the comparison. The notes of the Acembûselik Sazsemâî, which is the subject of the research, translated into the Arel-Ezgi-Uzdilek system, are also given in the appendix of the study and are available to today's performers and researchers.

**Keywords:** Turkish music, Bedros Çömlekçyan, Leon Hancıyan, Kemal Batanay, Hamparsum.

### 1. Giriş

Osmanlı Devleti sınırları içerisinde, azınlık konumunda bulunan gayrimüslim vatandaşların toplumun sosyal ve kültürel yapısı içerisindeki yeri her zaman önemli olmuştur. Bu kişiler toplumun sosyal ve kültürel yapısı içerisinde önemli roller üstlenmişlerdir.

Osmanlı Devleti'nin mûsikî sanatında zirveyi yakaladığı dönemden, Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar Rum, Ermeni ve Yahudi asıllı bestekârlarımızın ürünleri de önemli bir yere sahiptir (Songur, 1999, s. v). Osmanlı Devleti'nin çok kültürlü sosyokültürel yapısı içerisinde gelişen Osmanlı müziği alanında bestekâr, icracı saz yapımcısı ya da nota yayıncısı olarak faaliyet göstermiş çok sayıda gayrimüslim

<sup>3</sup> **Statement:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

**Similarity Report:** Received – Turnitin, Rate: %9

**Ethics Complaint:** editor@rumelide.com

**Article Type:** Research article, Article Registration Date: 19.02.2024-Acceptance Date: 20.03.2024-Publication Date: 21.03.2024; DOI: 10.29000/rumelide.1454579

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

vatandaşı vardır (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 27). Zaharya, Mûsî, Hamparsum Limonciyan, Bedros Çömlekçiyân, Arşak Çömlekçiyân, Leon Hancıyan ve Kemânî Tatyos Efendi gibi isimler bu hususta düşünüldüğünde ilk akla gelen şahsiyetlerdendir.

Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan Türk mûsikisine eserleriyle ve icrâlarıyla hizmet eden mûsikîşinaslar arasında, Ermeni asıllı icrâcı ve bestekârlarımızın da konumları ve katkıları önem teşkil etmektedir. Ermeni asıllı bestekâr ve icrâcılarımız hakkındaki bilgiler XVIII. yüzyılın yarısından sonraki dönemleri kapsamaktadır. Hamparsum Limonciyan ve Bedros Çömlekçiyân'ın yaşadığı yıllar bu husustaki ilk verileri bizlere sağlamaktadır (Songur, 1999, s. 1).

Yukarıda ismi geçen Ermeni asıllı gayrimüslim bestekârlarımızdan biri olan Bedros Çömlekçiyân veya Çömlekçi Bedros olarak tanınan şahsiyet çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bedros Çömlekçiyân Türk müziğinde saz eserleri bestekârı olarak tanınmakla birlikte günümüze az sayıda eseri ulaştırmıştır. Türk müziği dağarcığının yani repertuarının aktarımında nota kullanılmaması ve aktarımın meşke dayalı olarak ilerlemesi, eserlerin günümüze ulaşımını olumsuz yönde etkilemiştir. Bedros Çömlekçiyân'ın bestelediği eserlerin günümüze ulaşmaması durumu da bu aktarım sürecine bağlanabilir.

Bu çalışmada, Bedros Çömlekçiyân'ın kayda alınmış ancak günümüz kaynaklarında adı geçmeyen Acembûselik makâmında sazsemâisi formundaki eseri, üç farklı Hamparsum notalama sistemiyle yazılmış nüshadan Arel-Ezgi Uzdilek sistemine çevrilerek karşılaştırmalı olarak incelenmiş, eserin meşk yolunda uğradığı değişim ulaşılabilen nüshalar üzerinden somut olarak takip edilmiş, eser ve esere ait üç nüsha günümüz repertuarına kazandırılmıştır.

### 1.1 Problem durumu

Bedros Çömlekçiyân Türk mûsikîsi tarihi içerisinde yaşamış önemli bestekârlarımızdandır. Bedros Çömlekçiyân'ın kaynaklarda adı geçmeyen Acembûselik makâmında sazsemâisi formundaki eserinin ortaya çıkarılması ve karşılaştırılarak incelenmesi amacıyla araştırmanın problem cümlesi “Bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı Acembûselik Sazsemâisi'nin üç nüshası arasındaki farklılıklar ve benzerlikler nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

### 1.2. Çalışmanın amacı

Yapılan araştırmayla;

- 1- Bedros Çömlekçiyân'ın günümüz kaynaklarında adı geçmeyen Acembûselik Sazsemâisi'nin tespit edilmesi,
- 2- Bedros Çömlekçiyân'ın günümüz kaynaklarında adı geçmeyen Acembûselik Sazsemâisi'ne ait üç nüshanın karşılaştırılması,
- 3- Bedros Çömlekçiyân'ın günümüz kaynaklarında adı geçmeyen Acembûselik Sazsemâisi'ne ait nüshaların Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek repertuvara kazandırılması amaçlanmaktadır.

### 1.3. Çalışmanın önemi

Bu araştırma, Bedros Çömlekçiyân'ın kaynaklarda adı geçmeyen Acembûselik makâmında sazsemâîsi formundaki eserinin ortaya çıkarılması, ulaşılabilen nüshalarının karşılaştırılması, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmesi ve günümüz araştırmacı ve icrâcılarının hizmetine sunulması bakımından önem arz etmektedir.

### 1.4. Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı, Acembûselik makâmında ve sazsemâîsi formunda eserler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise yapılan tarama sonucu, ulaşılabilen Leon Hancıyan Koleksiyonu 1 nolu, TRT. MD. d. 0400-238/361 yer numarasıyla kayıtlı defter, aynı koleksiyonda 139 nolu, TRT. MD. d. 536-144, 145 yer numarasıyla kayıtlı defterde yer alan esere ait nüshalar, İsam Kemal Batanay Arşivi KB:24-1925-4602 yer numarasıyla kayıtlı esere ait bir nüsha oluşturmaktadır. Örneklem kümesi toplamda iki farklı arşivde yer alan üç nüshadan oluşmaktadır.

### 1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı Acembûselik makâmında sazsemâîsi formunda yukarıda zikredilen üç nüsha ve ilgili arşivlerde veya defterlerde yer alan nüshaların Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmesi ve nüshaların perde, tartım, geçki, nağme, makâm ve eksiklik-fazlalık/uzunluk-kısalık yönünden karşılaştırılmasıyla sınırlandırılmıştır.

## 2. Yöntem

Araştırmada Bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı Acembûselik Sazsemâîsi Leon Hancıyan ve Kemal Batanay Arşivi'nde tespit edilen nüshalar üzerinden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın modeli "tarama modeli" olarak belirlenmiştir.

Tarama modeli, bir araştırma modeli olarak geçmişte kalmış veya hâlen var olan bir olguyu veya durumu, var olduğu hâliyle tespit etmeyi, belirlemeyi amaç edinen bir araştırma, inceleme modelidir. Tarama modeli kapsamında, araştırmaya konu olan olay, birey veya nesne kendi koşulları ve şartları içerisinde ve var olduğu şekliyle tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2022, s. 109).

Araştırmada yer alacak ve incelenecek yazılı kaynaklara ulaşmak amacıyla döküman incelemesi ve belge tarama tekniklerinden faydalanılmıştır. Döküman incelemesi, araştırılması amaçlanan, hedeflenen olgu veya olgular hakkındaki bilgileri içeren yazılı kaynak ve materyallerin analizi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Belge tarama tekniği ise var olan belge ve kayıtlardan verilerin toplanması ve bir araya getirilmesi olarak tanımlanabilir (Karasar, 2022, s. 229).

Araştırmada, bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı Acembûselik makâmında, sazsemâîsi formundaki eserin ulaşılabilen üç nüshasının perde, tartım, geçki, nağme, makâm ve eksiklik-fazlalık/uzunluk-kısalık bakımından karşılaştırılabilmesi amacıyla içerik analizinden faydalanılmıştır.

İçerik analizi yapılırken temel olarak hedeflenen amaç, bir araya getirilen, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analiz yoluyla özetlenen, incelenerek

yorumlanan veriler, içerik analizinde derinlemesine bir işleme sokularak betimsel yaklaşımla fark edilemeye-bilen kavramlar ve temalar bu yolla keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Araştırma, ulaşılabilen iki farklı arşiv ve bu arşivlerdeki toplam üç farklı defterde yer alan nüshalar üzerinden yürütülmüştür. Bu defterlere ve defterlerin yer aldığı arşivlere ilişkin bilgiler aşağıdaki gibidir.

Leon Hancıyan Koleksiyonu 1 nolu defterde yer alan nota üzerinde müellif hakkında bir bilgi yer almamaktadır. Defter içerisinde sayfa numaraları yer almaktadır. Eser, defterin 538. sayfasında yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan defter ve nota Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. 0400-238/361 yer numarasıyla kayıtlıdır. Eser Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Notanın altında, sayfanın sonunda Neyzen Halil Can'ın imzası yer almakla birlikte "terceme ettim" şeklinde bir notun yazılı olduğu görülmektedir. Nota üzerinde eski harflerle/Osmanlıca "Acembûselik Sazsemâi Çömlekçizâde Bedros Ağa'nın" şeklinde eser künyesi yazılıdır. Harf inkılabından sonra, Latin harfleriyle, tasnif esnasında yazıldığı düşünülen "Çömlekçizâde-Acem Bûselik Saz Semâisi" şeklinde bir notun da nota üzerinde yazılı olduğu görülmektedir. Notanın Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilmiş hâli Ek-4 başlığı altında yer almaktadır.

Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 nolu defterde yer alan nota üzerinde müellif hakkında bir bilgi yer almamaktadır. Defter içerisinde sayfa numaraları yer almaktadır. Eser defterin 139 ve 140. sayfasında yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan defter ve nota Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. 536-144 ve TRT. MD. d. 536-145 yer numarasıyla kayıtlıdır. Eser, Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Nota üzerinde eski harflerle/Osmanlıca "Acembûselik Semâi Çömlekçi Bedros'un" şeklinde eser künyesi yazılıdır. Harf inkılabından sonra, Latin harfleriyle, tasnif esnasında yazıldığı düşünülen "Acem-Bûselik Saz Semâisi-Bedros Çömlekçiyân" şeklinde bir notun da nota üzerinde yazılı olduğu görülmektedir. Notanın Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilmiş hâli Ek-5 başlığı altında yer almaktadır.

İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi) Kemal Batanay Arşivi'nde yer alan nota üzerinde müellif bilgisi yer almamaktadır. Ancak notanın Kemal Batanay tarafından kaleme alınmış olabileceği düşünülmektedir. Eser KB:24-1925-4602 demirbaş numarasıyla arşivde kayıtlıdır. Eser, Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Nota üzerinde eski harflerle/Osmanlıca "Acembûselik Semâi Çömlekçi Bedros" şeklinde eser künyesi yazılıdır. Notanın Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilmiş hâli Ek-6 başlığı altında yer almaktadır.

Arşivlerde yer alan notalar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrildikten sonra karşılaştırmanın sistemli bir şekilde yürütülebilmesi amacıyla bir şablon oluşturulmuştur. Şablon üzerinde nüshaların ve yer aldıkları koleksiyonların veya arşivlerin belirtilebilmesi amacıyla Leon Hancıyan 1 nolu defter için "LH-1", Leon Hancıyan 139 nolu defter için "LH-139", İsam Kemal Batanay Arşivi'nde yer alan nota için "KB" kısaltmaları kullanılmıştır. Oluşturulan karşılaştırma şablonuna ilişkin görsel aşağıdaki gibidir.



Görsel 1. Karşılaştırma şablon örneği (Kişisel arşiv).

Ulaşılabilen üç nüshanın da Aksaksemâî bölümlerinin 4'lük mertebeye yazılı olduğu görülmektedir. LH-139'da dördüncü hânenin 4'lük mertebeye yazılı olduğu, diğer iki nüshada ise dördüncü hânelerin 8'lik mertebeye yazılı olduğu görülmektedir. Bu durumun aslında mertebeye farklılığından ziyade notaya alan müellifin vâhid-i kıyasî (metronom) hızını daha ağır değerlendirmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu sebeple eserdeki bu kısımlar çeviri yapılırken icrâyı ve okumayı kolaylaştırmak amacıyla, günümüzde sazsemâisi formunda da sıklıkla kullanılan 8'lik mertebeye çevrilerek yazılmıştır.

### 3. Bulgular ve yorum

Bu bölümde eserin bestekârına ilişkin bilgi verilmiş, bestekârın eserleri tasnif edilmiş, Hamparsum notalama sistemi tanıtılmış, Acembûselik Sazsemâisi'ne ilişkin ulaşılabilen nüshalar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek, oluşturulan şablon üzerinde karşılaştırılarak incelenmiştir.

#### 3.1. Bedros Çömlekçyan / Çömlekçi Bedros

Bedros Çömlekçyan hakkında günümüze farklı kaynaklardan ulaşan bilgiler bulunmaktadır. Ancak bestekârın yaşamı hakkında günümüze ulaşan bilgilerin ayrıntılı ve yeterli olmadığı görülmektedir.

1785 yılında Üsküdar'da doğan Ermeni asıllı Bedros Çömlekçyan, "Bedros Ağa" olarak da anılmaktadır. Çömlekçi Kirkor'un oğludur. Aslen Tokatlı bir aileden olan Bedros Çömlekçyan, hânende ve kemânîdir. Günümüze beş hanelik Darbıfetih Beste Isfahân Peşrevi, Beste Isfahân Sazsemâisi ve Devrikebîr Uşşâk Sazsemâisi'nin ulaştığı aktarılmaktadır. Surp Karabet Gregoryen Kilisesi'nde baş mugannî olarak görev yaptığı ve sonradan Katolik mezhebini seçtiği, Hamparsum Limonciyan'ın da talebelerinden olduğu belirtilmektedir. Bedros Çömlekçyan 1840 yılında 55 yaşında İstanbul'da öldüğü aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 157). Hayri Yenigün, Bedros Çömlekçyan hakkında bilgi verdiği yazısında Tanbûrî İsak'ın Isfahân Peşrevi'ne nazire olarak bestelediği Darb-ı Fetih usûlünde bir Beste Isfahân Peşrevi olduğunu aktarmaktadır (Yenigün, 1959, s.169). Kevork Pamukciyan, İstanbul Ansiklopedisi'ne yazdığı Bedros Çömlekçyan maddesinde bestekârın İstanbul'da önce terzilik mesleğiyle uğraştığını, Hamparsum Limonciyan'ın öğrencilerinden olmakla birlikte kemânî olduğunu aktarmaktadır (Pamukciyan, 1966, s. 4120, 4121). Hamparsum Limonciyan'ın öğrencilerinden olan Bedros Çömlekçyan'ın, hocası Limonciyan tarafından geliştirilen notalama sistemini de öğrenmiş olduğu ve mûsikîyi bu yolla kayıt altına aldığı, bu sistemi kendi talebelerine de öğretmiş olduğu belirtilmektedir (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 97). Kilise müziğini iyi bilen ve uzun süre Kumkapı Meryem Ana Patriklik Kilisesi baş mugannîliğini yapan Hamparsum Limonciyan, Hamparsum Limonciyan'ın oğlu Zenop ve Bedros Çömlekçyan'ın yaptığı icrâların o dönemde ilgiyle karşılandığı belirtilmektedir (Özcan, 2003, s. 193). Zincirli Han'da ve Üsküdar'da kemânla mûsikî dersleri veren ve Üsküdar'da Surp Karabet Kilisesi'nde baş mugannîlik yapan bestekârın 1831'de maddi sebepler dolayısıyla Katolik mezhebine

geçtiği, sonrasında Galata Surp Pırgıç Ermeni Katolik Kilisesi'nde baş mugannilik yaptığı ve elli beş yaşında İstanbul'da öldüğü ve Bağlarbaşı Ermeni mezarlığına defnedildiği aktarılmaktadır (Pamukçyan, 1966, s. 4120, 4121).

Günümüze ulaşan bilgilerden Bedros Çömlekçyan'ın iyi bir icracı ve döneminin tanınmış mûsikîşinaslarından olduğu anlaşılmaktadır. Bestelediği eserlerden yola çıkılarak kendisinin daha ziyade saz eseri bestekârı olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Ayrıca bestekârın önemli bir meşk silsilesine mensup olduğu ve iyi bir mûsikî eğitimi aldığı anlaşılmaktadır.

Bedros Çömlekçyan'a ait kaynaklarda adı geçen eserlerin listesi aşağıdaki gibidir.

Eserin Makâmı	Formu	Usûlü
Beste Isfahân	Peşrev	Darbıfetih
Beste Isfahân	Sazsemâisi	Aksaksemâî
Uşşâk	Peşrev	Devrikebîr
Uşşâk Reng-i Hicâz	Peşrev	Devrikebîr
Uşşâk Reng-i Hicâz	Sazsemâisi	Aksaksemâî

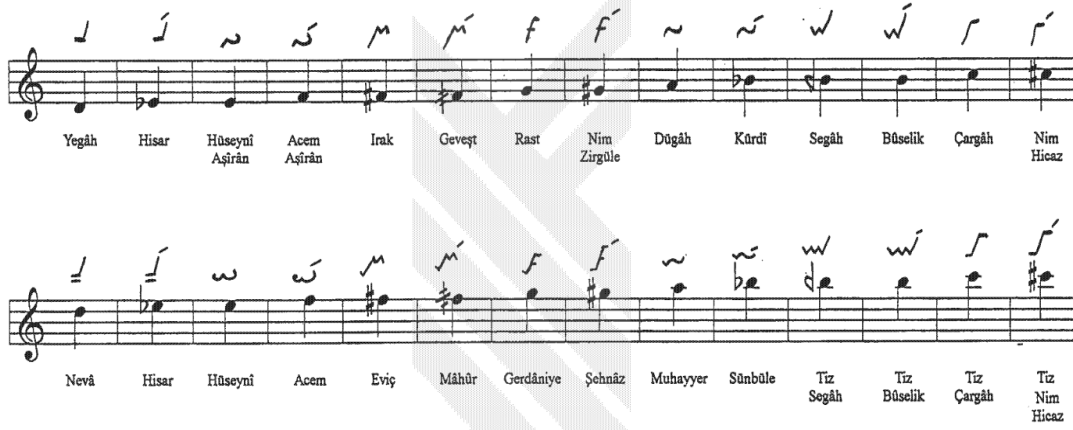
**Tablo 1.** Bedros Çömlekçyan'a ait kaynaklarda adı geçen eserler (Ergen, Notam 1.0; Öztuna, 2006, s. 157).

Bedros Çömlekçyan'a ait günümüze ulaşan eserler incelendiğinde çalışmaya konu olan Acembûselik Sazsemâisi'nin bu eserler içerisinde yer almadığı görülmektedir. Acembûselik makamında sazsemâisi formundaki bu eserin varlığının zaman içerisinde unutulduğu ve kaynaklara geçmediği düşünülmektedir.

### 3.2. Hamparsum harf/şekil yazısı

Aslen Harput'lu bir aileden gelen Ermeni asıllı Osmanlı Devleti vatandaşı Hamparsum Limonciyan 1768 yılında İstanbul'da doğdu. İlk eğitimini aldıktan sonra Ermeni Kilise korolarına katılarak kilise müziği repertuarını ilerleten Limonciyan aynı zamanda mevlevîhânelere de devam ederek mûsikînin inceliklerini öğrenmiş ve repertuarını farklı yönlerde de genişletmiştir. Hamparsum Limonciyan'ın 1813-1815 arasında yeniden düzenleyerek şekillendirdiği, kendi adıyla anılan notalama sistemiyle pek çok Türk müziği eserinin kayda alınmasını sağlamıştır. Pek çok araştırmada bu notalama sisteminin kendi buluşu icâdı olduğu ifade edilmektedir (Tohumcu, 2006, s. 173). Notalama sisteminin Baba Hamparsum, Rahip Pıjışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan'ın tarafından yürütülen ortak bir çalışmanın ürünü olduğu aktarılmakla birlikte, bu çalışmanın 1808'de Hagop Çelebi'nin İstanbul'a dönmesiyle hızlandırılarak, 1812'de yazıya döküldüğü, Rahip Minas Pıjışkyan tarafından kaleme alındığı 1815 tarihli el yazması eserden yola çıkılarak aktarılmaktadır. İlerleyen zamanlarda Hamparsum Limonciyan'ın öğrencilerinden Aristakes Hovhannisyan, Neyzen Zenop, Tanbûrî Aliksan, Apisoğom Ütücüyan, Hovhannes Mühendsiyan, Bedros Çömlekçyan ve pek çok mûsikîşinas bu sistemi öğrenmiş, kendi öğrencilerine öğretmiş ve çeşitli eserleri bu notalama sistemiyle kayıt altına almışlardır (Pıjışkyan 1997, s. 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 89, 90, 92, 97).

Hamparsum harf/şekil yazısında perdelerin gösteriminde kullanılan işaretler aşağıdaki gibidir.



**Görsel 2.** Hamparsum harf/şekil yazısında perdelerin gösteriminde kullanılan işaretler (Karamahmutuoğlu, 1999, s. 15).

Hamparsum harf/şekil yazısında notaların süre değerlerinin gösteriminde kullanılan işaretler aşağıdaki gibidir.

<b>Hamparsum'un işaretleri:</b>	
ت = ۰	Bir nota üstünde iki nokta bir birliktir.
ن = م	Bir nota üstünde iki nokta bir ikiliktir.
ند = م.	Şu işaret üç dördlüktür.
ش = م	Şu işaret üç sekizliktir.
س = م	Notanın üstündeki çizgi bir dördlüktür.
س = م	Üzerinde bulunan iki çizgi o notanın ayrı ayrı iki sekizlik olduğunu bildirir.
س = م	es yani sükût işareti.

**Görsel 3.** Hamparsum harf/şekil yazısında nota değerlerini belirten işaretler (Ezgi, 1953, s. 531).

### 3.3. Bestekârı Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı Acembûselik makâmında sazsemâîsi formundaki eserin karşılaştırılarak incelenmesi

Bu bölümde öncelikle makâmın seyri hakkında bilgi verilmiş, formun yapısal özellikleri incelenmiştir. Ardından üç farklı arşivde/defterde yer alan nüshalar makâmsal seyir açısından genel itibariyle incelenmiş ve son olarak Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilen nüshalar oluşturulan şablon üzerinde karşılaştırılmıştır.

Sazsemâîsi formu hâne ve mülâzime adı verilen bölümlerden oluşmaktadır. Genellikle fasılların sonunda icrâ edilen canlı ve hareketli yapıdaki eserlerdir. Ekseriyetle ilk üç hânesi ve mülâzime bölümü Aksaksemâî, son hânesi ise Yürüksemâî, Semâî, Curcuna Devrihindî veya Devriturân gibi usüllerle bestelenmektedir (Kaçar, 2012, s. 299). Sazsemâîleri genellikle dört hâneli olarak bestelenirler. Ancak üç veya beş hâneli olarak bestelenmiş örneklerine de rastlamak mümkündür. Hâne ve mülâzime bölümünün ayrık, mülâzimenin hâneye ortasından veya sonuna doğru bağlı olduğu, birinci hânenin aynı zamanda mülâzime olduğu farklı yapılarda bestelenmiş örnekleri de görülmektedir (Ezgi, 1938, s. 37-



50). Çalışmada incelen üç nüshada yer alan Acembûselik Sazsemâisi'nin dört hânedan oluştuğu, hâne ve mülâzimelerinin ayrıık yapıda bestelendiği görölmektedir.

Nâsır Abdülbâkî Dede, Acembûselik makâmını, Acem makâmının icrâsından sonra Çârgâh perdesine gelince Bûselik makâmı sesleriyle karar etmek olarak tanımlamaktadır. Nâsır Abdülbâkî Dede, makâmın yaşadığı dönemde terkîp edildiğini aktarılmaktadır (Aksu, 1988, s. 187; Tura, 2006, s. 56). Hâşim Bey, Acembûselik makâmını Acem makâmının icrâsından sonra Râst perdesinin gösterilerek ardından Bûselik makâmı sesleriyle Dügâh perdesinde karar etmek olarak tanımlamaktadır. Acem makâmının ise genellikle Acem, Muhayyer, Gerdâniye perdelerine kadar çıkıp, Nevâ perdesine kadar inip ardından Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdelerine kadar çıkararak Bayâtî makâmı çeşnisiyle karar eden bir makâm olarak tarif etmektedir (Tırışkan, 2000, s. 28, 31). Ekrem Karadeniz, Acembûselik makâmının Acem ve Bûselik makâmının birleşmesinden meydana geldiğini belirtmektedir. Makâmın öncelikle Acem makâmı gibi Hüseyinî ve Acem perdelerinden seyre başladığını, tiz bölgede istenirse Sünbüle perdesine kadar genişleyebildiğini, Acem makâmının seyrini icrâ ettikten sonra Çârgâh perdesinde kısa bir kalış yaptığını, sonrasında Bûselik makâmı sesleriyle Zengüle/Zirgüle perdesini kullanarak Dügâh perdesinde karar ettiğini aktarmaktadır (Karadeniz, 2013, s. 150). Dr. Suphi Ezgi, Acembûselik makâmının, Acemaşîrân makâmının tiz durağı olan Acem perdesi ya da güçlüsü olan Çârgâh perdesinden seyre başladığını, devamında makâmın pest bölgedeki Çârgâh dörtlüsünde ve onun tizindeki Çârgâh beşlisinde seyrettiğini, ardından öncelikle Acem sonrasında da Çârgâh perdesinde yarım karar ettiğini belirtmektedir. Makâmın Bûselik beşlisiyle veya Bûselik makâmını oluşturan dizideki seslerle de karar ettiğini aktarmaktadır (Ezgi, 1933, s. 220).

Eserin ulaşılabilen üç nüshası makâmsal olarak genel olarak incelendiğinde, üç nüshanın da birinci hânedâ Acem makâmı sesleriyle seyre başladığı, hânenin sonunda Çârgâh perdesinde Nikrîz çeşnisiyle yarım karar ettiği görölmektedir. Eserin mülâzime bölümünde, üç nüshânın da Bûselik makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında mülâzimenin ikinci ölçüsünde Çârgâh perdesinde Nikrîz çeşnisini gösterdiği söylenebilir. Mülâzimenin üç nüshâda da Bûselik makâmı sesleriyle tamamlandığı görölmektedir.

Eserin ikinci hânesinde, LH-1 ve LH-139'da seyrin Bûselik makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyir içerisinde Çârgâh'ta Nikrîz çeşnisiyle yapılan yarım kararların yer aldığı ve hânenin Nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisiyle tamamlandığı görölmektedir. KB'de ise ikinci hânenin Bayâtî makâmı sesleriyle seyre başladığı, devamında seyir içerisinde Çârgâh'ta Nikrîz çeşnisiyle yapılan yarım kararların yer aldığı ve hânenin Nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisiyle tamamlandığı görölmektedir.

Eserin üçüncü hânesinde, KB ve LH-139'un Uşşâk makâmı sesleriyle seyre başladığı söylenebilir. Seyrin devamında tüm nüshalarda Bûselik makâmına geçki yapıldığı, ardından Nihâvend makâmı ve Kürdî makâmı çeşnilerinin kullanıldığı ve bu yolla Acemaşîrân makâmına geçilerek yarım karar edildiği görölmektedir.

Eserin dördüncü hânesinde, LH-1, LH-139'da Bûselik makâmı sesleriyle seyrin başladığı, seyir içerisinde Nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisinin de kullanıldığı ve hânenin Bûselik makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği görölmektedir. KB'de Bûselik makâmı sesleriyle seyrin başladığı, seyir içerisinde Nevâ üzerinde Bûselik, yerinde Râst ve Uşşâk çeşnilerinin yer yer kullanılarak ezgisel akışın Bûselik makâmı sesleriyle yarım karar ederek sona erdiği söylenebilir.

Eserin ulaşılabilen üç nüshasındaki seyrin tariflerle genel itibariyle uyumlu olduğu söylenebilir. Ulaşılabilen üç nüsha karşılaştırma şablonu üzerinde incelendiğinde perde, tartım, makâm, nağme ve geçki bakımından farklılıkları şöyledir.

Aksak Semâi - Birinci Hâne

**Görsel 4.** Birinci hâne bölümü 1-4. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin birinci hâne bölümünde, 1. ölçüsünde LH-1'de nağme ve tartım bakımından diğer iki nüshadan farklı olan kısımların olduğu görülmektedir. 1. ölçüde diğer iki nüshada Acem-Muhayyer perdeleri arasında yapılan atlama sonrasında inici olarak Çârgâh perdesine inen nağmenin, LH-1'de Hüseyinî-Muhayyer perdeleri arasında yapılan atlamadan sonra inici olarak Çârgâh perdesine kadar seyrettiği görülmektedir. Bu kısımda LH-1'de tartım bakımından da farklılıkların olduğu görülmektedir. Devamında 2., 3. ve 4. ölçüde LH-1'de seyrin diğer nüshalardan daha farklı bir nağme ve tartım yapısıyla sürdüğü görülmektedir. 2. ölçüde diğer nüshalarda 16'lık tartımlarla yazılı olan nağmenin, LH-1'de 8'lik ve 16'lık tartımlarla farklı bir nağmeyle yazılı olduğu görülmektedir. 3. ve 4. ölçüde diğer nüshalarda 8'lik ve 16'lık değerlerde notalarla yazılı olan nağmelerin ve tartımların LH-1'de daha dinamik yapıda genellikle 16'lık değerlerde tartımlarla yazılı olduğu söylenebilir. Oluşan tartım farklılıklarının nağme yapısını da etkilediği söylenebilir.

Mülâzime

**Görsel 5.** Mülâzime bölümü 5-6. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin mülâzime bölümünde, KB'de 5. ölçüde diğer nüshalardan farklı olarak Nimhisâr perdesinin kullanıldığı görülmektedir. LH-1'de 6. ölçü diğer nüshalarla karşılaştırıldığında, nağme ve tartım yapısının farklı olduğu görülmektedir. 6. ölçüde LH-1'de Eviç perdesinden inici olarak süren seyrin, diğer nüshalarda Sünbüle perdesinden hareketle inici olarak Çârgâh perdesine kadar seyrini

sürdüğü görülmektedir. 6. ölçüde LH-139 ve KB'de usûlün son darbı es/sus işaretiyle yazılıdır. Bu kısımda ilgili nüshalarda Çârgâh perdesinde kalış yapıldığı görülmektedir. LH-1'de ise bu kısımda kalış yapılmadığı ve ezgisel akışın sürdüğü söylenebilir.

9 İkinci Hâne

**Görsel 6.** İkinci hâne bölümü 9-14. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin ikinci hâne bölümünde, 9. ölçüde nüshalar arasında perde, nağme ve makâm bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. LH-1'de Nimhisâr perdesinden başlayarak Büselik perdesine kadar inen nağmenin diğer iki nüshada Hüseyinî perdesiyle yazılı olduğu görülmektedir. KB'de ise Hüseyinî perdesinden başlayarak inici olarak süren nağmenin Segâh perdesine kadar indiği görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısım Büselik perdesiyle yazılıdır. 10. ölçüde nüshalar arasında ezgisel ve tartımsal olarak bazı farklılıkların olduğu söylenebilir. LH-1 ve KB'de aynı tartımlarla farklı nağmelerin yazılı olduğu görülmektedir. Bu kısımda KB'de Segâh perdesinin kullanımının sürdüğü, diğer nüshaların ise Büselik perdesiyle yazılı olduğu görülmektedir. 11. ölçünün sonunda LH-1'de diğer nüshalarla karşılaştırıldığında küçük tartımsal farklılıkların olduğu görülmektedir. LH-139'da ise diğer nüshalara göre küçük ezgi farklılıklarının olduğu söylenebilir. 12. ölçüde LH-1'de diğer nüshalara göre tartımsal ve ezgisel farklılıkların olduğu görülmektedir. LH-1'de 12. ölçüde tartımların diğer nüshalardan farklı olarak 16'lık değerde notalardan oluştuğu ve ezgisel akışın daha dinamik yapıda olduğu söylenebilir. 13. ve 14. ölçüde de LH-1'de küçük ezgi ve tartım farklılıkların sürdüğü söylenebilir.

Üçüncü Hâne

Görsel 7. Üçüncü hâne bölümü 15 ve16. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin üçüncü hanesinde, 15. ve 16. ölçülerinde diğer nüshalarda Segâh perdesiyle yazılı olan kısımların LH-1'de Kürdî ve Bûselik perdesiyle yazılı olduğu görülmektedir. İlgili kısımlarda perde kullanımı bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Perde kullanımı farklılığı sebebiyle ezgisel ve makâmsal açıdan farklılıkların da olduğu söylenebilir.

Görsel 8. Üçüncü hâne bölümü 17-22. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin üçüncü hanesinde, 17. ve 22. ölçüleri arasında LH-1'de tartımsal ve ezgisel bakımdan diğer nüshalardan az veya çok farklı kısımların olduğu görülmektedir. Bu kısımda LH-139 ve KB'nin birbirine benzer yapıda olduğu söylenebilir.

**Görşel 9.** Dördüncü hâne bölümü 27-32. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin dördüncü hânesinde, KB'de diğer nüshalarda olmayan Segâh perdesiyle yazılı olan kısımların olduğu görölmektedir. Diğer nüshalarda bu kısımlar Bûselik perdesiyle yazılıdır. Bu perde farklılıklarının eserde ezgisel ve makâmsal farklılıklara da sebep olduğu söylenebilir.

**Görşel 10.** Dördüncü hâne bölümü 39-42. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

**Görşel 11.** Dördüncü hâne bölümü 43-46. ölçülerin karşılaştırılması (Kişisel arşiv).

Eserin dördüncü hânesinde 40-46. ölçüler arasında LH-1'de diğer nüshalarda yer almayan dönüşlü olarak yazılan bir kısmın olduğu görölmektedir. Bu sebeple LH-1'in dördüncü hânesinin diğer nüshalardan ezgisel olarak biraz daha uzun yapıda olduğu söylenebilir.

#### 4. Sonuç, tartışma ve öneriler

18. yüzyılın sonlarında dünyaya gelmiş, 19. yüzyılın ortalarında yaşamını yitirmiş olan Bedros Çömlekçiyân'ın günümüze ulaşan eserlerinden saz eseri bestekârı olduğu anlaşılmaktadır.

Bedros Çömlekçiyân'a ait günümüze ulaşan eserler arasında Acembûselik makâmında ve sazsemâîsi formunda bir eserin olduğuna dair bir bilgi kaynaklarda tespit edilememiştir. Çalışmaya konu olan iki farklı arşivde yer alan üç nüsha üzerinde de eserin bestekârının Bedros Çömlekçiyân olarak kayıtlı olması dikkat çekicidir. Üç farklı nüshada da bestekârın aynı olarak gösterilmesi, eserin Bedros Çömlekçiyân'a ait olması hususunu kuvvetli bir şekilde desteklemektedir. Bu veriler dikkate alındığında eserin Bedros Çömlekçiyân'a ait olması kuvvetle muhtemeldir.

Eserin üç nüshasında yazılı olan Acembûselik makâmı seyrinin, genel itibariyle verilen tariflerle uyumlu olduğu görülmektedir. Ancak eser içerisinde Acem makâmı seyrinin Dügâh perdesine Uşşâk'lı olarak inerek, ardından Bûselik'li olarak karar etmesi gibi bir durumun söz konusu olmadığı tespit edilmiştir. Bunun yerine eser içerisinde Acem perdesi civârında Acem makâmı sesleriyle dolaşarak, Çârgâh perdesinin sıklıkla gösterildiği ve ardından Bûselik makâmına geçildiği saptanmıştır. Ayrıca form içerisinde, makâma ilişkin seyrin gösterildiği birinci hâne ve mülâzime bölümünde Çârgâh perdesi üzerinde Nikrîz makâmı seslerinin sıklıkla çeşni olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Tariflerde bu çeşninin kullanımına ilişkin bir veriye rastlanmamıştır.

Esere ait ulaşılabilen üç farklı nüsha günümüz Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek oluşturulan şablon üzerinde karşılaştırıldığında, notalar arasında tartım, nağme, perde, eksiklik-fazlalık yönünden farklılıklarının ve benzerliklerin olduğu tespit edilmiştir. LH-139 ve KB'nin genel itibariyle benzer yapıda olduğu, LH-1'in ise diğer iki nüshadan farklı kısımlarının olduğu saptanmıştır. LH-1'deki farklılıkların genellikle tartım farklılığı olduğu, tartımsal yapıdaki farklılıkların nağme/ezgi bakımından farklılıklara da sebebiyet verdiği tespit edilmiştir. Ayrıca LH-1'de dördüncü hânedeki dönüşlü yapıda yazılı olan bir kısmın varlığı da dikkat çekicidir. Dördüncü hânedeki yer alan bu kısım LH-1'in diğer nüshalardan daha uzun yapıda olmasına sebebiyet verdiği tespit edilmiştir.

KB'de ise diğer nüshalardan farklı olarak yer yer perde farklılıklarının olduğu tespit edilmiştir. Dördüncü hânedeki diğer nüshalarda Bûselik perdesiyle yazılı olan seyrin, KB'de Segâh perdesiyle yazılı olduğu saptanmıştır. Bu kısımdaki perde farklılığı dikkat çekicidir. Bu durumun dördüncü hânedeki ezgisel yapıyı etkilediği gibi makâmsal seyri de etkilediği tespit edilmiştir.

Türk müziği üslûbunun bozulmadan ve tahrife uğramadan günümüze kadar olan aktarımını sağlayan ve yegâne eğitim öğretim metodu olan meşk sistemi, 20. yüzyıla kadar kullanılagelmiş ve Türk müziğinin aktarımında önemli bir rol oynamıştır (Gürbüz, 2010, s. 43). Ancak kendi içindeki avantajlarının yanı sıra meşk sistemi içerisinde bazı dezavantajların da olduğu söylenebilir. Eserler bu aktarım sürecinde unutulabiliyor, gelecek kuşaklara aktarılamayabiliyordu. Aynı zamanda sistem içerisinde nota kullanılmadığı için üretilen eserler geniş bir yayılım imkânı bulamıyordu (Behar, 1993, s. 66). Ayrıca eserler zaman içerisinde bestelendiği şekliyle korunamayabiliyor, bestekârı unutuluyor, aktarım sürecinde tahrife ve değişime uğrayabiliyordu. Bunlar da sistemin yapısının getirdiği doğal süreçlerdendi (Yörükçüoğlu, 2023, s. 529).

Nüshalar arasında oluşan bu farklılıkların eserin meşk aktarım sürecinde ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Çeşitli müelliflerce Hamparsum sistemiyle yazılan notalar yoluyla da bu aktarım sürecindeki

değişim ve farklılaşmalar somutlaştırılarak tespit edilmiştir. Bestekâr tarafından üretildikten sonra ezber/hafıza yoluyla taşınan ve korunan eser, notalama sistemlerinin eserleri kayıt altına almak amacıyla kullanılmasıyla çeşitli müelliflerce tarihsel süreç içerisinde kaleme alınmıştır. Ancak esere ait nüshaların çevirisinden de anlaşılacağı üzere zaman içerisinde perde, tartım, nağme, makâm, uzunluk-kısalık bakımından bazı değişimlerin oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Türk müziği tarihi boyunca meşk sistemi, yegâne eğitim öğretim metodu olarak kullanılsa da tarihsel süreç içerisinde Ebced, Hamparsum, tek diyez ve tek bemol notalama sistemi gibi pek çok müzik yazısı kullanılmıştır. Bu sistemlerin müelliflerce öncelikle eserleri kayıt altına almak ve kaybolmasını önlemek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Müellifler tarafından yazılan bu defterlerin ve notaların taranmasıyla pek çok bestekârın bilinmeyen eserlerinin ortaya çıkması muhtemeldir. Yapılacak ayrıntılı çalışmalarla Türk müziği repertuarına bu doğrultuda katkı sağlanması önemlidir. Bu doğrultuda yapılacak yayınların artması ve teşviki dileğimizdir.

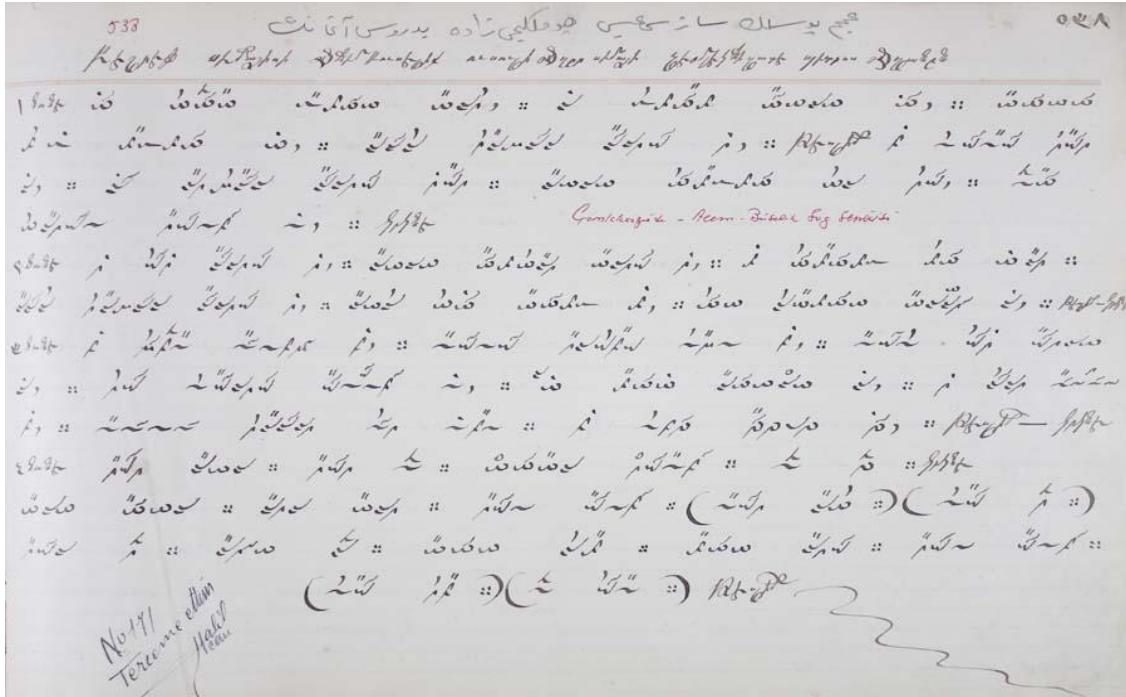
### Kaynakça

- Aksu, F. Â. (1988). *Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu 1, TRT. MD. d. / 0400-238/361, (1).
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139, TRT. MD. d. / 536-144, 536-145 (139).
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Ergen, A. Notam 1.0 Dijital Türk Müziği Repertuarı Programı, 1A Takımı Bilgisayar Yazılım, İstanbul (tarihsiz).
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi I*. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1938). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi.
- Gürbüz, H. (2010). *Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İsam, İslam Araştırmaları Merkezi, Kemal Batanay Arşivi, KB:24-1925-4602.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikisi Rehberi* (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Mûsikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). *İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 Nolu Yazma Hamparsum Nota Defteri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (İkinci yazım 37. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.
- Kerovpyan, A., & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Özcan, N. (2003). "Limonciyan, Hamparsum", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27. Cilt, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Pamukciyan, K. (1966). "Çömlekciyan (Bedros)", *İstanbul Ansiklopedisi*. 8. Cilt, İstanbul: Koçu Yayınları.

- Pjişkyan, M. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod değegutyun yerajışdagan isgızpants, yeleveçutyants yeğanagats yev nişanakrats khazits, 1815*, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815. Yay. Haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.
- Songur, S. (1999). *Ermeni Asıllı Bestekar ve İcracılarımızın Hayatları, Musikimizdeki Yeri ve Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tohumcu, Z. G. G. (2006). *Müziği Yazmak*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü Tahkik*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Yenigün, H. (1959). Gayr-i Müslim Musikişinaslar. *Musiki Mecmuası*, 12(138), 168-169, 183.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yörükçüoğlu, İ. (2023). Günümüzde Bestekârı Meçhul Olarak Kayıtlı Hüseyinâşîrân Peşrev'in Ulaşılabilen Nüshalar Doğrultusunda Meşk Aktarım Sürecindeki Değişiminin İncelenmesi. *Sanat Yazıları* (49), 527-552. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1344770>

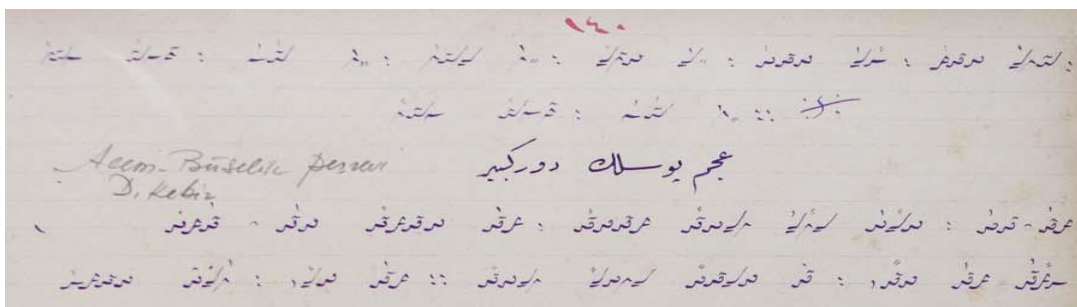
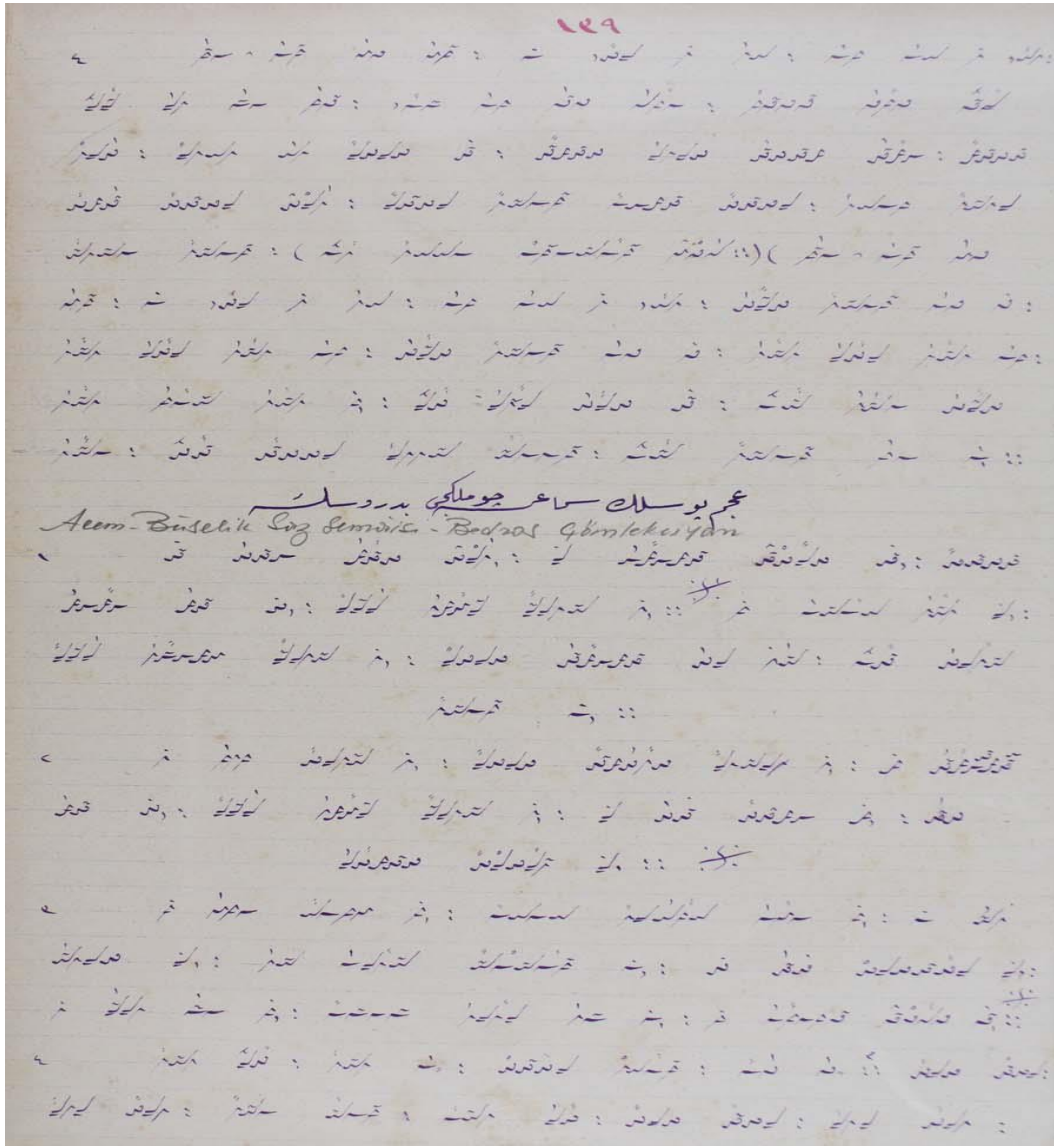
## Ekler

**EK-1** Leon Hancıyan Koleksiyonu 1 nolu defter, Bedros Çömlekçiyân Acembûselik Sazsemâisi

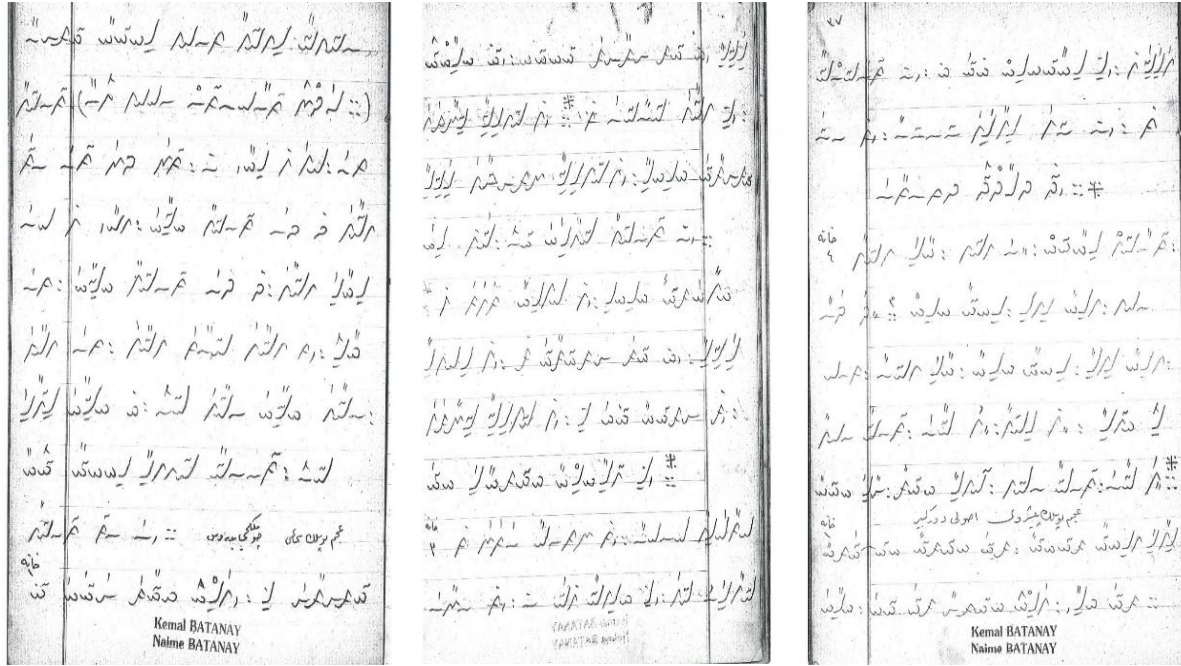




**Ek-2** Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 nolu defter, Bedros Çömlekçiyân Acembûselik Sazsemâisi



## Ek-3 İSAM Kemal Batanay Arşivi, Bedros Çömlekçyan Acembûselik Sazsemâîsi



## Ek-4 Leon Hancıyan Koleksiyonu 1 nolu defter Acembûselik Sazsemâîsi çevirisi

## Acembûselik Sazsemâîsi

Aksaksemâi - Birinci Hâne Bedros Çömlekçyan

Mülâzime %

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

21 %

Dördüncü Hâne - Yürüksemâi

Başbakanlık Devlet Arşivleri / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Leon Hancıyan Koleksiyonu TRT. MD. D. 0400-361 demirbaş numaralı 1 nolu defterden çevrilmiştir.

**Ek-5** Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 nolu defter Acembûselik Sazsemâisi çevirisi**Acembûselik Sazsemâisi**

Aksaksemâi - Birinci Hâne Bedros Çömlekçyan

Mülâzime %

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

21 %

Dördüncü Hâne - Yürüksemâi

25 %

26 %

29 %

32 %

35 %

38 %

Başbakanlık Devlet Arşivleri / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Leon Hancıyan Koleksiyonu TRT. MD. D. 536-144,145 demirbaş numaralı 139 nolu defterden çevrilmiştir.

**Ek-6** İSAM Kemal Batanay Arşivi Acembûselik Sazsemâisi çevirisi**Acembûselik Sazsemâisi**

Aksaksemâi - Birinci Hâne Bedros Çömlekçyan

Mülâzime %

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

21 %

Dördüncü Hâne - Yürüksemâi

25 %

26 %

29 %

32 %

35 %

38 %

İSAM Kemal Batanay müzik arşivi KB\_24\_1925\_4602 nolu Hamparsum sistemiyle yazılmış olan nüshadan çevrilmiştir.