

Mevlevihâne, Hamparsum, Kilise ve Neyzenlere Dâir

Fatma Âdile Başer*

Özet

Hamparsum'un bir kilise müzik adamı olarak, Ermeni kilisesinde nota çalışmalarıyla başladığı yeniliklerin III. Selim'in yarattığı müzik konjonktürü ve vizyonu çerçevesi içinde yer bulması ve Türk müziğinin beslendiği temel bir kaynak olan Mevlevihane ile ilişkisi konu edilmektedir. Ancak kamuoyuna yanlış olarak mal edilen bir bata "Hamparsum Notası III. Selim'e (1761-1808) Sunmadı" alt başlığı ile altı çizilerek vurgulanmaktadır.

Hamparsum'un Beşiktaş Mevlevihanesi'nde teşvik gördüğü ve musiki bilgisinden yararlandığı söylenen İsmail Dede'nin Hamamizade değil, pervasız kişiliği dolayısıyla "Deli" lakaplı İsmail Dede olduğu üzerinde durulmakta, tekkenin ve bütün Mevlevihanelerin neyzenbaşısı "kutbü'n-nâyi" unvanlı bu pervasız adamın Hamparsum'u Mevlevihane'ye çekmesiyle, Türk müzik tesirinin Ermeni kilisesine geçmesinde Hamparsum'un şahsında bir tabilik sağladığının işaretleri tartışılmaktadır. Ayrıca Hamparsum-Mevlevihane ilişkisinin, Ermeni kaynaklı bir notanın Mevlevihanede kazandığı meşruiyet sayesinde topluma engelsiz bir şekilde yayıldığının gözlemi de yapılmaktadır.

Hamparsum'un kilise mugannisi olarak dört kuşak devam eden öğrenci silsilesi, kendisi gibi öm-

rünü kiliseye vakfetmiş müzisyenlerdir. Ermeniler arasındaki neyzenliğin bu kilise adamları tarafından temsil edilmesi makalenin dikkat çektiği konulardandır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevihane, Hamparsum, Kilise, Neyzen, Deli İsmail Dede

Giriş

Türk müziğinin Ermeni asıllı müzisyenleri, icra ettikleri enstrümanlar bakımından gözden geçirilecek olsalar, en fazla udu, kemanı, lavta ve kanunu, pek az tamburu, nadir olarak da neyi tercih ettikleri gözlenir. Hâlbuki bilinen parlak devirlerinde Osmanlı dönemi Türk müziğinin özelliklerini en ziyade temsil ettiği düşünülen çalgılar tambur ve ney olmuştur. Bu çalgılar olgun beste örnekleriyle bezeli "Türk makamları" denilen bir özgünlükle kıvamını bulmuş bir müziğin, şaire "Duyulur her telinde sâde vatan" dedirten terennümünü gerçekleştire gelmişlerdir.

Diğer taraftan Türk medeniyetinin vahdet-i vücud perspektifli kültürel, fikrî ve manevi arka planının aks-i sedâsı olan musiki, ehlinin elinde ve dilinde bir adâb-ı hikmet konusudur. Eğlence metaı değildir. Bu yüzden hürmet görmüş, bu yüzden sadece Mevlevihane'ye mahsus değil, bir bütün olarak tekke müziğine "sema" denilmiştir. Tekkelerde kullanılan çalgıların her biri Kudûm-i şerîf, nây-ı şerîf gibi "şerîf" sıfatıyla anılmıştır. Bu musikinin öğrenimine ise aşk-ı ilâhînin temrinine işaret etmek için "meşk" denilmektedir. Esasen aşk olmadan onun eğitimi de gerçekleşmeyeceğinden dilimize darb-ı mesel kabilinden "aşk olmadan meşk olmaz" sözü yerleşmiştir.

Müstakil ve olgun bir sanat olan Türk musikisini, onu yaratan, ortaya çıkaran özellik ve dinamikleriyle birlikte öğrenmek, ona nüfuz etmek için kiraatten başlayarak cami ve tekke müziğini tanımak gerekir. Nitekim Türk müzisyenlerinin büyük bir kısmı, ister

(*) Yrd. Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Emekli Öğretim Üyesi, Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü.

icra ister bestecilik sahasında olsun, hafızlardan, dede, baba, şeyh benzeri tekke adiyeti olan kimselerdir. Merâgî'den, Ali Şir Nevâî'ye, İtrî'den, Hafız Post, İsmâil Dede Efendi'ye, Avni Konuk'tan, Abdülkadir Töre'ye, Rauf Yekta'ya kadar, kendi tabiatı içinde böyle seyretmiştir.

Türk müziği elbette cami ve Tekke müziğinden ibaret değildir. Fakat hayat düsturu haline getirdiği tasavvuf anlayışı, “*varlığın birliği*” ilkesiyle hayatın bütün alanlarını kuşatır. Kârı, bestesi, semaisi, şarkısı, türküsüyle, hatta peşrevi, saz havalarıyla aynı manayı terennüme devam eder. Türk müziği üslubunun, her bir nağmesi, nüansı, makamı ve usulleri... onu yoğuran ustaların, büyük bestecilerin maharetiyle zımnen o hikmet anlayışının müzik alanındaki bir modellemesi olarak tesirini ifa eder. Çevre kültürlerse, bu yaklaşımının yarattığı anlayışa gönüllüce katılarak, onun doğal bir parçası olmuş, onunla bütünleşmişlerdir.

Meselâ Emre Kongar, “*bir musiki dervişi*” diye tanımladığı hocası değerli bestekâr Leon Hancıyan hakkında yazdığı bir hatırasında, “*niçin bana kendi eserlerinizi geçmiyorsunuz*” diye sorduğunda, “*Evladım, usulleri ile sana meşk ettiğim bu eserler musikinin temel taşlarıdır; bunları beğenmesen bile ilaç gibi yutacaksın*” dediğini naklediyor.¹ Türk müziğindeki bütünleşmenin gerçek manada tahakkuku, diğer kültür unsurlarının kendi mabet musikilerinde ve yine kendi üslupları çerçevesince gerçekleştirdikleri güncellemelerle mümkün olabilmıştır. Farklı dinlere mensubiyetle birlikte, aynı musikin zevkini paylaşır hale gelmek, daha doğrusu musikte tek millet olmayı başarmak, bütün mensupları için bir iftihar konusu sayılmalıdır.

XIX. yüzyıl Osmanlı döneminde, yukarıda bahsettiğimiz musiki güncellemesini kilisede gerçekleştiren Hamparsum Limonciyan'ın hayatı, müzik tarihimiz için ilgi çekicidir. Onun Ermeni kilisesi için Türk ses sistemine uygun bir notasyonu tercih edişi, kilise

müziğine Türk makamlarını yerleştirmesi, besteciliğinde klasik büyük formda eserler vücuda getirişi, yine Türk müziği için temsil yeteneği öne çıkarılan tambur ve ney gibi enstrümanlara itibar edişi ve öğrencilerinin onun takipçisi olarak bu tarzı devam ettirişleri önemlidir. Makalemizde, Ermeni cemaati için musikideki bir dönüm noktasını şahsında temsil eden Hamparsum'un hayatı, onu etkileyen muhit ve çevre şartları içinde Mevlevihane'nin önemiyle birlikte ele alınacaktır. Türk müziğini Mevlevihane ortamında Ermeni öğrencilerine açan ve öğreten devrinin kutbû'n-nâyîsi Deli İsmail Dede Efendi'nin, Ermeni-Türk toplumları arasındaki gün ışığına çıkmamış yapıcı rolüne el verdiğince değinilecektir. Onun aracılık ettiği Mevlevihane etkisinin, Hamparsum ve öğrencileriyle devam eden süreçte Ermeniler arasında hiç de yaygın olmayan neyzenlikle nasıl sonuçlandırıldığı, Ermeni neyzenler ele alınarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Nota Çalışmalarıyla Dikkat Çeken Hamparsum Limonciyan

Osmanlı dönemi Türk müziği içindeki Ermeni üslubunun XVIII. yüzyılda başlayan bir kendini buluşla XIX. yüzyılda biçimlendiği, besteleri, bestecileri, icracıları ile yine bu yüzyıldan itibaren belirginleştiği bir vakıadır. Müzikolog Gazimihal bu durumu “*Bilhassa İstanbul Ermeni kilisesinin musikisi 18. asır başlarında Türkleşmeye başlamış, sonlarında ise, Baba Hamparsum'un elinde Türk musikisinin -bünye itibarıyla- bir şubesi haline gelmiştir; Hamparsum, Boğos Zenne veya Maskalacı Yaghubıyon'un talebesi olup, müteakip kilise musikicileri hep onun yolunda yürüdüler; alaturkamsı Şarakanlar, (Kilise ilahileri) Eçmiyadzin kilisesine de geçti*”² diyerek açıklıyor.

Hamparsum'un, Ermeniler'in unutulmuş ve işlevsizleşmiş arkaik harf notasını,

- (1) Ekrem Kongar, Alaturka “Leon Hancıyan Efendi”, Milliyet, 26.9.1958.
- (2) Mahmut Râgıp Kösemihalzâde, “Bizde Koro ve Repertuarı”, Atsız Mecmua Sayı 6, İstanbul, 1931, s.17.

Türk müziği ses ve makam sistematüğını ifade edecek şekilde yeniden biçimlendirmesi, Ermeni kilise musikisinin kadim ezgileri yanında, Hamparsum'un da katkıda bulunduğu yeni bestelerin, sadece icrada kalmayıp aynı zamanda yazılı hale getirilerek güncellenmesiyle, Ermeni kilisesi müzik varlığı ortaya çıkmış oluyordu. Nitekim Pamukciyan'ın Hamparsum'u "*Türkiye'de yeni musikinin müesseslerinden*" diyerek anması anlamlıdır.³ Çünkü Ermeni kilise müziği bu çabalar sayesinde diğer kiliseler, özellikle Rum Ortodoks kilisesi karşısında özgün ve müstakil bir yapı kazanmış, kilisesiyle birleştirdiği kimliğini müzikle bir başka açıdan pekiştirme fırsatı bulmuştur. Hamparsum'a "Baba" denilmesinin arka planında, Ermeni toplumuna karşı duyduğu sorumlulukla gerçekleştirdiği kilise musikideki yapıcı ve kurucu çalışmaları rol oynar.

Diğer taraftan ortaya koyduğu ve geliştirdiği, Osmanlı müzik sahasında "*Hamparsum Notası*" adıyla anılan bu yenilenmiş Ermeni harf notası, her şeyden önce Ermeni kilisesine aidiyetiyle, Osmanlı toplumu içinde Ermeni cemaatine özgüven kazandırmıştır. Hamparsum notası, bu musikinin eserleri, besteleriyle muhafazasını sağlaması yanında, öğretim ve aktarım açısından yarattığı pratik faydalar bakımından da vazgeçilmez bir elemandır. Kilisenin daha önce, "*kilise dışı*" olarak nitelendirdiği Türk musiki, makamları ve perde sistematüğüyle Hamparsum notası sayesinde kiliseye belirgin şekilde girmiş ve meşrulaşmıştır.⁴ Bu meşruiyet, yani kilisenin bu musikiyi ibadeti içine alması ve artık kilise dışı saymaması durumu, Türk musikisinde Ermeni üslubunun da doğuşu anlamına gelmektedir. Nitekim bu tarihlerden (XIX. yy) itibaren kilise eğitiminden beslenen Nikoğos Ağa, Asdik Ağa, Leon Hancıyan, Tatyos Efendi gibi nice Ermeni asıllı Türk besteci ve müzisyeni yetişmiştir. Bu süreci başlatan müzik şahsiyeti, besteci, kilise mugannisi ve nota mucidi Hamparsum Limonciyan'dır.

Bu noktada Hamparsum'un içine doğduğu sosyal, siyasi, kültürel şartları, kısa da

olsa gözden geçirmek faydalıdır: Osmanlı Ermenileri kimliklerini oluşturma yolunda XVII. yüzyıldan itibaren özellikle kimlik açısından temsil rolü üstlenen kilise desteği ile bilinçli bir çalışma temposu içinde bulunmuştur. Kiliselerde ve kilise desteğinde geliştirilen Ermeni matbaası bu çalışmaların güçlenmesinde önemli bir paya sahiptir. Özellikle Katolikliğe geçerek etkin bir isim haline gelen Sivashlı Rahip Mihitar ve öğrencilerinin, Venedik St. Lazar adasında bir Ermeni Akademisi kurarak Ermeni milliyetçiliğinin ortaya çıkmasına ön ayak olan aktif çalışmalarını dikkate almak gerekiyor. Batılı tesirlerle Katolikliğe geçenlerin sayılarının artması sebebiyle Osmanlı yönetimi Ermeni Katoliklerini ayrı bir cemaat olarak tanımış ve ancak 1830 yıllarında İstanbul'da ilk Ermeni Katolik Kilisesinin kurulmasına izin vermiştir. Gelenekte Kadim kiliseye bağlı Ermenilerin, iş gücü ve maddi imkânlar yüzünden, diğer etnik guruplara oranla daha fazla Katolikleştiği, mezhep farklılıklarının Ermeni cemaatleri arasında ciddi mezhep kavgalarıyla nefrete dönüşen bir süreç izlediği, çeşitli araştırmalarla ortaya çıkmaktadır.⁵ Almanya, İsviçre, İngiltere ve ABD'de teşkilatlanarak güç kazanan Protestanlığın ise milliyetçi vurgularla Ermenilere nüfuz ettikleri, misyoner okulları, hastaneler ve Ermeni Enstitüleri sayesinde cemaat kazandıkları yine araştırmalarla ortaya konuluyor. Nihayet Osmanlı Devleti'nde 1847 tarihinde Ermeni Protestan kilisesinin kuruluşuyla Ermeni cemaati üç parçalı, kozmopolit bir yapıya dönüşmüş oluyor.

Hamparsum Limonciyan, Harput'tan İstanbul'a göçen fakir bir ailenin, maddi sıkıntılar yüzünden tahsilden uzak kalmış bir çocuğu olarak söz konusu konjonktürel yapının içine doğmuştur. Müzikteki yeteneği, onu kısa zamanda devrinin bir usta hocasıyla,

(3) Kevork Pamukciyan, Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar C IV- Biyografileriyle Ermeniler, İstanbul, 2003, s.134.

(4) İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri "Sesin Bekçisi: Hampartzum Notası" başlıklı proje, "Hampartzum ve Şaraganlar" mini belgeseli. http://www.youtube.com/watch?v=GoG_eiEZJv0 erişim 30.9.2014.

(5) Şahin Gürsoy, Osmanlı Devleti'nde Katolik Ermeniler Sivashlı Mihitar ve Mikhitaristler, İstanbul, 2008.

Zenne Boğos'la (1746-1826) buluşturmuştur. Zenne Boğos başlangıçta kuyumculuk yanında azınlıklar arasında yaygın olan zenneliği de sürdürmüş, eski hayatını geride bıraktıktan sonra, devrin Patriği Hovhannes Piskopos Çamaşırcıyan (1757-1817) tarafından papazlıkla takdis edilmek istenecek kadar iyi derecede bir müderris ve musiki hoca-sı olarak uzun yıllar kiliseye hizmette bulunmuş bir musikişinastır. Zenne Boğos, Ermeni çalışmalarını sonunda siyasete ve bağımsızlık talebine dönüştüren (asıl adı Boğos)Patrik Nerses Başpiskopos Varjabedian'ın (1837-1884) da dedesidir.⁶

Hamparsum'un nota konusundaki dikkatinin erken yaşlarından itibaren uyan-dığı ve bu konuda çalışmalar yaptığı tahmin edilebilir. Nitekim Rum notasını Rum Pat-rikhanesi müzisyenlerinden Tatavralı Onofri-os'tan öğrenmek için ayrı bir çaba sarf ettiğini biliyoruz. Eski kilise ezgileri ve icra yöntem-lerini öğrenip derlemek üzere Kirkor Kaba-sakalyan'la görüşmüş olabileceği ihtimali üzerinde de durulmaktadır. Müzik yeteneği ve bir nota ortaya koyma çabası, Hampar-sum'u Düzyan ailesi ile buluşturmuş, nota çalışmalarını en iyi şartlarda sürdürebilmesi için kendisine Kuruçeşme'deki yalılarında kalabileceği daimî bir oda tahsis edilmiştir.⁷ Saray sarrafı ve kuyumcusu Düzyanlar, Mik-hitarist yaklaşımı en üst seviyede destekle-yebilecek finans imkânına sahip, zengin bir aileydi. Üstelik kendileri de müzisyendiler. Nitekim Hamparsum'u ağırladıkları sırada Darphane Emîni görevini yürüten Hovhan-nes Düzyan'ın (1749-1812), yalısını belli bir toplanma düzeni içinde musiki meşkine açtığı biliniyor.⁸ Erkek kardeşi Andon Çele-bi Düzyan (1765-1814) Türk Müziğini bi-len ve bestecilik yönüyle tanınan bir şahıstı. Hovhannes Düzyan'ın oğlu Agop Çelebi Düzyan'ın (1793-1847) ise, Batı Müziğini iyi bildiği dolayısıyla Hamparsum'un musiki ba-kımından Düzyanlardan istifade ettiği düşü-nülmektedir.⁹ Düzyanlar'ın, müzikte önemli bir gelişimi haber veren nota çalışmalarına

son derece önem verdikleri, Hamparsum'a her türlü yardımı yaparak, itibar gösterdikleri anlaşılıyor. Hamparsum Limonciyan'ın res-medildiği, baskısı sıkça kullanılan yağlı boya tablonun yine Düzyanlar tarafından ısmarlanarak yaptırılması bu itibarın bir delilidir. Bu resim ilk defa Hânende Dergisi'nde basılarak yaygınlaşmıştır.¹⁰

Yukarıda kısaca değindiğimiz Ermeni kimlik çalışmalarının şuurlu bir ivme kazan-ması, 1826-1876 yılları arasında II. Mah-mut'un Tanzimat'la yürüttüğü politikalarla birlikte, İstanbul Ermeni aydınlarının Os-manlı siyasi ve kültürel hayatında daha önce sahip olmadıkları aktif bir rol oynamalarına sebep olmuş ve ilk kez çeşitli devlet kademe-lerinde görev alarak, askeri ve sivil vezaret (paşalık) rütbesine ve nazırlık görevine kadar yükselebilmişlerdir.¹¹ Nitekim Hamparsum da nüfuzlu hamilerinin desteğiyle o sıralar-da saray mimarı olan Kirkor Amira Balyan'ın (1764-1831) kâtiplik görevini üstlenmiş ve aynı zamanda "Mikhitarist Rahiplerin" de-netimindeki Galata "Ermeni-Lusavoriçyan Mektebi"ne öğretmen olarak tayin edilmiş-ti.¹²

Hamparsum Notasını III. Sultan Selim'e (1761-1808) Sunmadı

III. Selim, babası III. Mustafa'nın ve-fatında henüz 13 yaşında olduğu için amcası I. Abdülhamid tahta çıkmış, fakat III. Se-lim'e müşfik davranarak oda hapsi (kafes ha-yatı) yaşamasına rağmen, onun en iyi şekilde eğitim almasını sağlamıştı. Osmanlı tarihinde ıslahatçı padişahların başında yer alan III. Selim, Avrupa'daki gelişmeleri takip eden şair ve musikişinas yönünü de geliştirmiş bir devlet adamıydı. Hayatı, Avusturya, Rusya,

(6) Pamukciyan, 2003, s.134,372.

(7) Levon Panos Dabagyan, "Türk Sanat Musikisine İcadı ile Katkı Bulunan Musikişinas Baba Hampartzum Limoncuyan (1768-1839)" I, Önce Vatan gaz. 15.7.2005.

(8) Pamukciyan, 2003, s.290,291.

(9) Dabagyan, 15.7.2005.

(10) Pamukciyan, 2003, s.291.

(11) Şahin Gürsoy, Osmanlı Devleti'nde Katolik Ermeniler Sivash Mikhitar ve Mikhitaristler, İstanbul, 2008.

(12) Pamukciyan, 2003, s.291.

Mısır, Fransa ile yaptığı savaşlar ve Nizam-ı Cedîd'le başlattığı yenilik hareketleriyle geçti. III. Selim musikide de aslında ıslahatçı bir padişah olmuştur. Onun müzikteki ıslahat anlayışı eskinin yerine büsbütün yenisi koymak şeklinde olmamıştır. O, eskiyen, gündemden düşen, kullanımdan kalkan müzik unsurlarını, günün anlayışı ve musiki zevkiyle bütünleştirerek yeniden hayata geçiren bir tarzı benimsemişti. Diğer taraftan bünyeye ve klasik zevke uygun, yeni makamlar, usuller, besteler gibi yeni unsurların katılımıyla topyekûn musikiyi güncelleyerek güçlendirmek de istiyordu. Bütün musikişinasları bu yönde teşvik etmekle kalmıyor, kendisi de bir besteci olarak bu yönde çalışmalar yapıyordu. Çok çeşitli yeni makam ve usul icatları, eskiden bilinen fakat unutulmuş bazı makamlardan yeni eserlerin bestelenmesi, eski usullerin yeni bestelerle yeniden ihyası, onun devrinin eserleri ve anlayışı olarak dikkat çeker. Bugün müzik tarihimizde “III. Selim Okulu” olarak adlandırılan devir, bu müzisyen sultan'ın yüksek şuur, gayret ve teşvikiyle vücut bulmuştur. Dilhayat Kalfa, Abdülhalim Ağa, Sadullah Ağa, Şâkir Ağa, Seyyid Ahmed Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Tamburi İsak, Abdürrahim Kühî Dede, Nakşî Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede ve niceleriyle birlikte Hamamizâde İsmâil Dede Efendi de bu anlayışın, yani okulun yetiştirdiği büyük bestecilerdendir.

III. Selim'in musikide ortaya koyduğu bilinçli yaklaşımın, müzisyenler arasında büyük bir şevk ve heyecan yarattığı, neredeyse her Osmanlı aydınının musikişinas kesildiği, besteleri ve bestecileriyle alabildiğine zengin “Osmanlı'nın musiki devri” denilecek bir dönemin yaşandığı anlaşılmaktadır. Nitekim devrin en önemli musiki kaynaklarından, III. Selim'in emir telâkki edilen iradesiyle yazılıp, kendisine sunulan *Tedkik u Tabkik* (1794) adlı nazariyat kitabında, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin sultana ve musikişinaslara atıfla kullandığı “hüner” redifli manzumesindeki ifadeler bunu teyit ediyor:

“Tâb-ı hursîd sehâsryle hum-i ezbânda
Cûş idüüb sâf oldu rengin oldu sabbâ-yı hüner

Sâgâr-ı dikkat ile nûş eyleyüb mest oldular
Ser- be-ser âlemde şimdi cümle dâân-yı hüner

Şöyle mümtâz oldu devrinde hünermendân kim,
Ânların en kemteri bu abd-i cûyâ-yı hüner”

(III. Selim'in) güneşi (andıran) tabiatı, merkez akla (akl-ı külle) ulaştı. Hüner şarabı coşup saflaştı, rengi parladı, güzelleşti/İşlenmiş bir kadehle (onu) içip kendilerinden geçtiler. Dünyadaki bütün hüner bilenler baş başa (verdiler)/Senin devrinde sanatkârlar öyle seçkin oldular ki, hünerli olmaya çalışan bu kul, onların en gerisinde bulunmaktadır.¹³

III. Selim sadece musiki nazariyatı, icra ve besteler konusunda değil, eserlerin notayla tespiti, yani müzik yazısıyla da ilgilenmiş, bu yolda iradesiyle teşvikkâr da olmuştur. Nitekim Abdülbâkî Nâsır Dede onun teşvikiyle kadim ebced notasından yararlanarak yeni bir nota geliştirmiştir. Ortaya koyduğu notanın kaidelerini açıklayıp, III. Selim'in Sûz-i Dîlara Âyini ve bu âyin'de kullanılan saz eserlerini yine bu notayla tespit ettiği 1794 tarihli, *Tabrîr u Tabririyyetü'l-Musiki* adlı bir nota risâlesi mevcuttur.¹⁴ Abdülbâkî Dede bu risalesinde kendi notasını “*kudema üslubu*”nun devamı olarak tanıtırken, bizzat gördüğünü belirten başka nota yazımlarına atıflar yapmakta, görmediği fakat duyduğu bazı nota tarzları bulunduğunu da ifade etmektedir.¹⁵ Bu bilgi ışığında yazarın kendisinden önce ortaya konmuş Nâyî Osman Dede'nin “Nota-i Türkî”si, Kantemiroğlu'nun notası ya da Batı notasını kastettiği ilk elden akla gelse de, III. Selim'in teşvikkâr ortamından cesaret alan, başka nota uygulamaları olabileceğini de düşünmemiz gerekir.

(13) Fatma Adile Başer, Türk Müsikişinas Abdülbâkî Nâsır Dede, Birinci Kitap: Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Hayâtı ve Tedkik u Tahkik, (Metin-Sadeleştirme-Sözlük), Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayınları:1, İstanbul, 2013, s.255,256.

(14) Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tabrîr u Tabririyyetü'l-Musiki*, Süleymaniye Küt. Esat Ef. No:3898; Nâfiz Paşa, 1242/3.

(15) Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tabrîr u Tabririyyetü'l-Musiki*, Süleymaniye Küt Nâfiz Paşa 1242, 69-b, 70-a.

Hamparsum Limonciyan'ın notası, şüphesiz notaya ilginin yükseldiği bir dönemin ve sürecin eseridir. Darphane emîni ve saray kuyumcu-başısı sıfatlarıyla muktedir, aynı zamanda da musikişinas olan Düzyanlar'ın, bu konudaki dikkat ve gelişmeleri takip ettiği, dolayısıyla notanın gerekliliğini Ermeni müzik istikbali ve kilisesi için hissetmeleri ve çare aramaları anlaşılır bir durumdur. Nitekim bağlı buldukları Mikhitarist yaklaşım bu bilincin delilidir.

Hâlbuki bu konu kamuoyuna neredeyse "III. Selim'in bir nota yarışması açtığı, Hamparsum ile Abdülbâkî Nasır Dede notaları arasından da daha başarılı bulduğu için Hamparsum notasını seçtiği" gibi haksız, akademik olmayan ve tarafgir propaganda izleri taşıyan bir yaklaşımla sunulmaktadır. Meseleyi bir bilim dedikodusuna dönüştürmemek için burada örneklemeyi yersiz bulduğumuz yüksek lisans, doktora benzeri akademik metinler de dâhil olmak üzere pek çok yayında, tahkik edilmeden geliş güzel, bilinçli bilinçsiz bu yanlışın tekrarlarıyla karşılaşırız. "Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları" adlı eserinde Bardakçı, daha eski metinlerde de benzer bir kurgunun kullanıldığını haber vermektedir. Buna göre; Hamparsum'un Ermeni kilisesinde yaptığı yeniliği daha önce Rum kilisesinde gerçekleştiren Petro Vizandios (ö.1789) ile Hamparsum, geliştirdikleri notalarını III. Selim'e sunmuş, fakat Sultan karışık bulduğu için Petro'nunkini reddedip, sadeliği dolayısıyla Hamparsum'ununki tercih etmişmiş.¹⁶ Tarihî bir gerçekliği olmadığı halde en iyi ve kullanışlı notanın Hamparsum notası olduğu kurgusu ile bunun III. Selim gibi müzisyen ve şuurlu bir şekilde müzik çalışmalarına yön veren bir sultanî otoritenin hakemliğinden geçirilerek onaylatılması çabası dikkat çekicidir.

Diğer taraftan eldeki gerçekçi tarih ve bilgiler Hamparsum Limonciyan'ın notasını III. Selim'in saltanatından daha geç bir tarihte oluşturduğu, dolayısıyla ona böyle bir notayı sunmuş olamayacağını açıkça gösteri-

yor. Bu konudaki en önemli kaynak, Hamparsum'un birlikte Ermeni musikisi hakkında bir eser hazırladığı ve nota çalışmalarına aktif olarak katılmış olan dostu Venedik Mikhitarist rahiplerinden tarihçi Minas Pijışkyan'dır (1777-1851). Rahip Minas Pijışkyan'ın elyazması eserinden nakledilen bilgiye göre söz konusu nota çalışmalarına 1808 de Pijışkyan'ın Venedik'ten ve Batı müziğindeki bilgisiyle katkısına ihtiyaç duyulan Agop Düzyan'ın aynı tarihte Paris'ten İstanbul'a gelişiyle başlamıştır. Rahip Pijışkyan 1812 yılını, notanın biçimlenerek Andon Düzyan'ın isteğiyle yazıya geçirildiği tarih olarak bildirmektedir.¹⁷ Hâlbuki III. Selim, Pijışkyan'ın verdiği tarihten daha önce Kabakçı Mustafa isyanının getirdiği olumsuzluklar yüzünden 1807'de tahttan çekilmek zorunda kalmış ve maalesef 1808 de acı bir şekilde boğdurularak şehit edilmişti. Gerçi Hamparsum'un Ebniye-i Hassa-i şâhâne Kalfası Kirkor Balyan'ın (1764-1831) yanındaki kâtiplik görevine bakarak da, söz konusu notayı II. Mahmud'un saltanat yıllarının (1808-1839) başında geliştirmiş olabileceği tahminini yapmak mümkündür.¹⁸ Fakat Rahip Minas Pijışkyan'ın verdiği kaynak bilgiler, Hamparsum'un notasını III. Selim'e takdim edemeyeceği gerçeğini ortaya çıkarmış oluyor. Suphi Ezgi ise Rahip Hisarlıyan'ı kaynak göstererek bu notanın ortaya çıkış tarihini 1953 baskılı kitabında zaten 1813-1815 olarak vermektedir.¹⁹

Hamparsum ve Mevlevihane İlişkisi

Hamparsum'un, Düzyanlardan gördüğü yüksek ilgi, sahiplenme ve himayenin devamı olarak Kalfa Kirkor Balyan'ın (1764-1839) yanındaki kâtiplik görevi, içinde bulunduğu nota çalışmaları, gerek Ermeni gerek Türkler arasındaki itibarlı sosyal ilişkileri, hayatının en önemli evresi olarak dikkat çe-

(16) Murat Bardakçı, Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları, İstanbul, 1993, s.14.

(17) Aram Kerovpyan-Altuğ Yılmaz, Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, İstanbul, 2010, s.90,92.

(18) Pamukciyan, 2003, s.93,94; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Hoş Sadâ, İstanbul, 1958, s.188,189.

(19) Suphi Ezgi, Ameli ve Nazari Türk Musikisi, C V, İstanbul, 1953, s.530.

kiyor. Hayatına dair bilgi veren kaynakların her birinde değinilen Beşiktaş Mevlevihânesiyle olan ilişkisi, yine bu evreye ait olmalıdır. Nitekim Hamparsum'un içinde bulunduğu mekânsal özellikler de bunu teyit ediyor.

II. Mahmut baba yakınlığı ile bağlı bulunduğu III. Sultan Selim'in şehit edilmesinden sonra Topkapı sarayında kalmak istemiş, onun yazlık olarak kullandığı Beşiktaş Sahilsarayını zaman içinde resmî saltanat sarayına dönüştürerek, harem ve selamlık halkının buradaki sürekliliğini de temin etmişti.²⁰ Bu gelişmelerden sonra Beşiktaş-Kuruçeşme arasındaki bölgenin artan bir hızla sultan ve devlet ricalince meskûn bölge olarak benimsendiği ifade edilmektedir.²¹ Nitekim Hamparsum'un hamisi, darphâne sorumlusu ve saray kuyumcusu Düzyanlar'ın yalısı da Kuruçeşme'dedir. Ona burada kalması ve rahatça nota çalışmalarına devam edebilmesi için bir oda tahsis ettiklerini biliyoruz.²² Diğer taraftan Hamparsum'un, yanında kâtiplik yaptığı Kalfa Kırkor Balyan'ın, Beşiktaş Mevlevihânesi'nin hemen yanı başında bulunan Beşiktaş sahil sarayının (Çırağan mevkii) restorasyonunu yapması Limonciyan'ın Mevlevihane ile başlayan ilişkisinin başlangıç gerekçesini ortaya koymak bakımından önem taşıyabilir.²³ Gerçi kaynaklar söz konusu restorasyonun 1803-1804 yıllarında sarayı büyütme şeklinde gerçekleştiğini ve III. Selim'in son iki yazını burada geçirdiğini bildiriyor.²⁴ Hamparsum'un bu yıllarda Balyan'ın yanında çalışıp çalışmadığını bilmiyoruz. Fakat çalıştığı fikrinden hareket edilirse, Hamparsum'un iş vesilesiyle Beşiktaş Mevlevihânesiyle bir ilişki kurduğu, birebir görüşmesi pek mümkün olmasa da III. Selim'in yarattığı müzik atmosferini bütün heyecanıyla Mevlevihanede tanıştığı musikişinaslar arasında teneffüs ettiği söz konusu edilebilir. Nitekim o yıllarda Abdülbâkî Nâsır, Neyzen Ali Kevseri gibi Mevlevî müzisyenler arasında nota çalışmaları yapılmaktaydı.

Nota konusunda fikirleri bulunan Hamparsum'un Ermenilerce kilise dışı adde-

dilen Türk müziğini Ermeni kilise müziğiyle bir arada mütalaa ederek, mûsiki dünyasını bütünüyle kucaklayacak bir sistem geliştirme arzusunu Beşiktaş Mevlevihânesi atmosferinde kazandığı ve III. Selim'in dolaylı yoldan teşvikine mazhar olduğu da tahmin edilir. Fakat asıl Mevlevihane ortamından gördüğü teşvik ve dostluk, onu adımlarını perçinlemiş olmalıdır. Nitekim bizzat notaya aldığı eserlerin büyük ölçüde Beşiktaş Mevlevihânesiyle ilgisi bulunan bestecilere ait oluşu ve Hamparsum notasının Mevlevî müzisyenler eliyle Türkler arasında yaygınlaşması da bu görüşümüze teyit ediyor.

Neyzen Deli İsmâil Dede Efendi'nin Hamparsum'u Teşviki

Hamparsum'un Beşiktaş Mevlevihânesiyle olan bağlantısının, Kırkor Balyan'ın yanındaki kalfalık görevi dolayısıyla Beşiktaş sahil sarayı restorasyonun yapıldığı 1803-1804 yıllarını en erken tarih olarak belirlemek mümkündür. Kendisine en büyük desteği veren ve Kuruçeşme'deki yalısının imkânlarını sunan Hovannes Çelebi Düzyan (ö.1812), Türk müziğindeki bilgisiyle destekçisi Andon Çelebi Düzyan'ın (ö.1814) ölümleri ve diğer Düzyanların usulsüzlük iddiaları, mezhep kavgaları sebebiyle öldürülmeleri ve sürgüne gönderildikleri 1819²⁵ en geç tarih olarak tespit edilebilir. Buna göre Hamparsum Limonciyan'ın Beşiktaş Mevlevihânesi ile ilişkisini 1803-1819 yılları arasındaki süreç içinde değerlendirmek gerekiyor.

Hamparsum'un hayatından bahseden eserler büyük ölçüde Rahip Hisarlıyan'ın kaynaklığına dayanarak "Beşiktaş Mevlevihânesi kudümzeni Hammâmîzâde İsmail Dede'nin" öğrencisi olduğu, ondan istifade ettiğini veya

(20) Deniz Esemeli, "Harem", İslam Ansiklopedisi TDV, C.16, İstanbul, 1997, s.145.

(21) A.Fulya Eruz, "Yalı" İslam Ansiklopedisi TDV, C.43, İstanbul, 2013, s.301.

(22) Pamukciyan, 2003, s.289.

(23) Pamukciyan, 2003, s.93.

(24) Selda Ertuğrul, "Çırağan Sahilsarayı", TDV, C.8, İstanbul, 1993, s.304.

(25) Y. Çarkçıyan, Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler 1453-1953, İstanbul, 1953, s.79,80.

teşvik gördüğünü söylemektedirler.²⁶ Saadet Nüzhet Ergun, İsmail Dede'nin hayatı için en önemli başvuru eseri olan Rauf Yektâ Bey'in Esâtiz-i Elhan serisindeki "Dede Efendi" adlı çalışmasını, kaynaklara dayalı olarak tarihler bakımından tashih etmektedir. Ne var ki, bu düzeltmeleri göz önünde bulundurmayan araştırmacılar hatalı bilgileri maalesef tekrar ede gelmektedirler. Ergun, İsmail Dede'nin III. Selim'in zamanında musahib-i şehriyârî ve ser müezzin olmadığını, fakat yetenekli bir genç olarak keşfedilip, sarayda istihdam edildiği, saraydan ayrılmadığı, 1812 de II. Mahmud'un musahipleri arasına girdiği, 1825 de musâhib-i Şehriyârî unvanıyla anıldığına dair tespitler yapmaktadır.²⁷ Dikkat edilecek olursa Dede Efendi'nin haklı sanat şöhretini kazandığı bestelerini vücuda getirdiği tarihler 1820 sonrasını gösteriyor. Hatta Sâbâ âyin-i şerîfi başta olmak üzere bestelediği âyinler de 1823-1839 yılları arasında bestelenmiş eserlerdir.²⁸ Buna göre Hamparsum'un Beşiktaş Mevlevihanesine devamı mümkün olan (1803-1819) yıllarda, dikkat çeken parlak bir sîmâ olmakla birlikte henüz ürünlerini vermemiş bir bestekârdı. Üstelik Beşiktaş Mevlevihânesi'nde kudümzenbaşılık mevkiini üstlenmiş de değildi. Mukabele günlerinde bağlı olduğu Yenikapı Mevlevihanesi'ne gitme izni olduğu tespit ediliyor.²⁹ Hamparsum'un söz konusu yıllar arasında, hele Mevlevihâne ortamında Dede Efendi'den haberdar olmadığını söylemek haksızlık olur. Fakat asıl teşvik gördüğü kişi büyük ihtimalle Neyzen Deli İsmail Dede olmalıdır.

Nitekim dikkatli bir biyografist olan Kevork Pamukciyan, verilen bilgilerdeki tutarsızlığı görmüş olacak ki, kendisinden önceki yazarlardan ayrı olarak Beşiktaş yerine Hamamizade İsmail Dede'nin bağlı bulunduğu Yenikapı Mevlevihanesi'ni işâret ederek bir hatayı düzeltmek istemiştir. "*Bir müddet Hammamizade İsmail Dede Efendi'yi dinlemek üzere Yenikapı Mevlevihanesi'ne giderek, orada dervişlerin ayinlerini notaya almıştır.*"³⁰ Rahip Aristakes Hisarlıyan'ın orijinal kaynağından

yararlanılan bir araştırmada konuyla ilgili daha geniş bir alıntıyla karşılaşırız: "*Baba Hampartzum içeride âyin sürerken, dışarıda durup, duyduğu ezgileri notaya dökmektedir. Durumu içeride bulunan Dede İsmâil'e haber verirler. Dede Hampartzum'u çağırır ve notaya aldığı ilâhiyi okumasını ister ve Hampartzum, yine eksiksiz ve doğru bir şekilde okur. Bu notanın öğretimde sağlayacağı kolaylığı gören Dede, Hampartzum'a tekkeye istediği zaman gelip eserleri notaya alabileceğini söyler.*"³¹

Hamparsum Limonciyan'ın, Düzyanlar ve Balyanlar aracılığı ile bulunduğu ve çalıştığı mahaller bu mahallerdeki devrin önemli musikişinaslarıyla doğabilecek ilgi ve ilişkiler göz önüne alındığında, kapılarını musiki severlere meşk için daima açık tutan ve taassup göstermeyen Mevlevihane'de bir vesile bulup uğrayabildiği anlaşılıyor. Zannımızca Mevlevihane'nin kapılarını Hamparsum'a açan devrin usta neyzenlerinden, saz eserleri bestecisi Neyzen Deli İsmâil Dede'dir. Hakında nakledilen sınırlı bilgiler, son devir Mevlevî şeyhlerinden musikişinas ve şâir Ahmed Celâleddin Dede'nin (1853-1946) şifâhî açıklamalarına dayanmaktadır.³² Neyzen İsmail Dede pervasız tavırları, serbest tabiatıyla korku bilmez bir şahsiyete sahip olduğu için kendisine "*Deli İsmâil Dede*" deniyormuş. Ona atfedilen bir Mevlevî nüktesine göre: Bir gün şeyhinin emriyle tekkeye odun almak için Topkapı'ya gitmiş. Kulağına meyhaneden gırnata, dümbelek sesleriyle âlem yapanların sesleri gelince yönelmiş, içeriye davet etmişler. Önce gırnatanın çiftetellisi eşliğinde oynamaya, sonra da sema etmeye başlamış. Görenler apar topar tekkeye getirmişler. Şeyh ceza olarak sikkесinin alınmasına hük-

(26) İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, Hoş Sadâ, İstanbul, 1958, s.188; Dabagyan, 15.7.2005; Pamukciyan, 2003, s.290.

(27) Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942, s.432,433.

(28) Rauf Yekta, Dede Efendi, Esâtiz-i Elhân 3.cüz, İstanbul, 1341/1925.

(29) Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942, s.432.

(30) Pamukciyan, 2003, s.290.

(31) Aram Kerovpyan-Altuğ Yılmaz, Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, İstanbul, 2010, s.95,96.

(32) Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942, s.501.

metmiş. Fakat aynı gece rüyasında Hz. Mevlânâ'yı görmüş ve onun emrine uyararak sabah erkenden Dede'nin hatırını sormak ve sikkesini iade etmek için Deli İsmâil Dede'nin hüccesine koşmuş.³³

Deli İsmâil Dede'nin (v.1858?) Galata Mevlevihânesi şeyhi Kudretullah Dede'ye (v.1878) bağlı olduğu ve onun şeyhliği sırasında neyzen olarak büyük şöret kazandığı, Hemdem Said Çelebi tarafından "*hangi Mevlevî tekkesine giderse gitsin neyzenbaşılığın kendisine bırakılması*"na dair daha önce örneği rastlanmamış bir imtiyaz verildiği bilgiler arasındadır.³⁴ Bu yüzyılda Beşiktaş Mevlevihânesi'nin, gerek derviş ve dedeleri, gerek şeyh ve müdâvimleriyle bir neyzen okulu olarak belirginleşen bir yapı kazandığı, bu yüzden neyzenlerin hatta Mevlevî olan olmayan usta sazandelerin toplanıp meşk yaptığı bir mahfil haline gelmişti. Mevlevihane dışından; Beşiktaş sahil sarayı sazende ağa ve çavuşlarının, saraya yakın civar eşraftan bazı musikîşinasların, hatta âyinlere katılıp neyzen ve kudümzen olarak görev yapan Yahya Efendi dergâhından simalara da rastlanabiliyordu.³⁵

Deli İsmâil Dede'den başka, Yusuf Zühdî Dede (öl.1816), Mahmut Dede (öl.1818), Mehmet Said Dede (öl.1853), Sâlih Dede(1823) Neyzenbaşı Çalılı Dede ve öğrencisi Mehmet Emin Dede(öl.1912), Neyzenbaşı Ali Bey Dede (öl.1829), Said Dede'nin oğlu Yusuf Paşa(öl.1884) bu Mevlevihane'nin önemli neyzenleridir.³⁶ Bilindiği gibi "ney", her şeyden önce bir taksim sazıdır. Taksim'deki ustalık ise, tamamen makam bilgisine dayalı bir sanat formasyonudur. Hamparsum'un böyle bir musiki mahfiline katılmasının Türk makamlarını kavramasına katkısı, tartışılmayacak değerdendir.

Ayrıca III. Selim gibi Mevlevî muhibbi ve musikîşinas olan II. Mahmud'un Beşiktaş Mevlevihânesi'ne büyük ilgi gösterdiği ve sık aralıklarla buradaki mukabelelere katıldığı kaynaklarda zikredilmektedir.³⁷ Buna mukabil II. Mahmud'la dostlukları bulunan

Beşiktaş Mevlevihânesi'nin neyzen şeyhleri Yusuf Zühdî ve Mahmud Dede'lerle birlikte diğer bazı Musikîşinas şeyh ve dedelerin de sarayda tertip edilen küme fasıllarına iştirak ettiklerini yine devrin kaynaklarından öğreniyoruz.³⁸

Mevlevihane'nin bu deli dolu, fütursuz, fakat sanatında ve bestekârlıkta usta neyzen Dedesinin, Hamparsum'u nota konusunda yüreklendirdiği, teşvikiyle devrin revaç bulmuş saz eserlerinin notaya geçirilmesine ön ayak olduğunu düşünebiliriz. Nitekim Suphi Ezgi, Hamparsum'un yazdığı altı nota defterinden ayrı ayrı bahsetmekte, "*Bu mecmualarda Hamparsum yalnız peşrev ve semâileri yazmıştır; onun söz musikisine ait nota yazısını görmedik*"³⁹demektedir. Bize göre Hamparsum'un notalamada saz eserlerini tercih ettiği Neyzen İsmail Dedeyle olan yakınlığını daha fazla ortaya koyuyor. Eğer teması Hamamizâde Dede Efendi ile olsaydı, sözlü eser bestelemeyi tercih eden bu büyük bestecinin etkisiyle sözlü eserlerin kaydını öne alırdı. Nitekim Hamamizade Dede Efendi'nin yaşlılık döneminde öğrencileri arasına giren Nikoğos Ağa (1830-1890), gerek hocasından gerek Dellalzâde İsmâil Efendi'den geçtiği Hamamizade bestelerini notaya alan en önemli kaynakların başında gelmektedir. Aynı tesirle Hristiyan olmasına rağmen Mevlevihanelere devam edip, âyin okuduğu da biliniyor. Yeri gelmişken, Neyzen Deli İsmail Dede hakkındaki şifâhî bilgi kaynağı, Galata Mevlevihânesi Şeyhi Ahmet Celaleddin Dede'nin de Nikoğos'un öğrencisi olduğunu belirtmek, ilişkilerin geçişliliği ve tesirini göstermek bakımından faydalı olur sanırız.⁴⁰

(33) Fuat Yöndemli, "Mevlevî Zarafeti ve Fıkraları", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.39, Erzurum, s.381.

(34) Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942, s.500.

(35) Abdülbâki Nâsır Dede, Defter-i Dervîşân I, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa No:1194, s.57-a.

(36) Fatma Adile Başer, Yenikapı Mevlevihânesi Dervîş Defterlerinde Kayıtlı Müzisyenler", Mevlânâ ve Tasavvuf Geleneği Sempozyumu, Celal Bayar Üniv.-MEDAR, Manisa, 9.10 Ekim, 2010.

(37) Abdülbâki Nâsır Dede, Defter-i Dervîşân II, TDV, İSAM no: 18112, s.63-a.

(38) Tayyazâde Atâullah Ahmed, (1293/1876) Atâ Tarihi II, İstanbul, 1293/1876, s.193.

(39) Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, C.V, İstanbul, 1953, s.530.

(40) Yılmaz Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II, s.121.

Neyzen Deli İsmail Dede'nin, isim benzerliği yüzünden Hammamîzâde İsmâil Dede Efendi'yle karıştırıldığı sık sık zikredilmektedir. İsmâil Dede Efendilerin aralarında samimi bir dostluk bulunduğu da hükmedilebilir. Çünkü Dede Efendi'nin Sabâ bûselik ve Ferahfeza âyinlerinin peşrevleri Deli İsmâil Dede'ye aittir.⁴¹ Hamparsum'un Mevlevî âyinlerini notaya aldığına dair yazılanlar⁴² da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Hamparsum, âyinlerin sözlü kısımlarını değil, Neyzen İsmâil Dede'nin âyinlerde kullanılan peşrevleri gibi âyinler için bestelenmiş saz eserlerini notaya almıştır.

Bugün İstanbul Üniversitesi Nadir eserler Y.211/9 numarada kayıtlı Hamparsum'a ait deftere, sonraki sahipleri tarafından bazı eklemeler yapıldığı görülmekle birlikte, içeriğinde yer alan eserler ve bestecileri, yukarıda konu ettiğimiz muhitleri birebir yansıtan belgeler niteliğini de taşıyor. Bu defterde saz eserlerini notaya aldığı simalardan, defterin temellük mühründe adı geçen Sernâyi Ali Dede, Hamparsum'un nota çalışmalarını birlikte yürüttüğü dostlarından Andon (Düzyan), Tamburi İsak, İsmâil Dede (Deli), Oskiyam, Said Dede (Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi neyzen), Ali Ağa, Emin Ağa, Numan Ağa, Sâdik Ağa kendi dönemi ve muhitini yansıtan isimlerden birkaçıdır.

Mevlevihane'nin Hamparsum Limonciyan'daki Tesiri

Neyzen Deli İsmail Dede'nin taassupsuz, tabii ve sanatkârane tavrının Hamparsum'u tekkeye çekmesi, musiki tarihimiz açısından müspet manada bir gelişimin başlangıcını da temsil ediyor. Konuya Hamparsum'un aldığı tesirler üzerinden yaklaşırsak, Türk müziğinin kalbi olan tekke ve tekkeler içinde özel bir yer işgal eden Mevlevihane atmosferinden beslenen müzik ve müzisyenlerle karşılaşması, hatta yakınlaşmasının, ona fark edilir bir musiki ufku kazandıracağı muhakkaktır. Dabagyan, "en ziyade ilgi duy-

duğu "Mevlevihâneler"di. Zira tasavvuf musikisi genç Hamparsum'a ziyade tesir etmekte ve adeta büyülemektedir"⁴³ sözleriyle bu tesiri yorumlamaktadır.

Hamparsum'un "Ermeni Kilise Musikisi"ni, Bizans tesirinden kurtarabilme" gayesine dayandırdığı ifade edilen çalışmaları, kilise müziğinin Türk zevkiyle buluşan makamlar eşliğinde güncellenmesiyle hedefini bulduğu ve kendi kimliğini oluşturduğu hükümüne ulaşmaktadır.⁴⁴ Nitekim Pamukciyan onu "Türkiye'de yeni musikinin müessisi"⁴⁵ olarak vasıflandırmaktadır. Hatta kendisine "Baba" denilmesinin kaynağını Mevlevî tekkesiyle olan ilişkisine bağlayan yorumlar da mevcuttur.⁴⁶ Hamparsum notalı büyük bir koleksiyonunun sahibi olan Saadettin Arel, okuyucu mektuplarına cevap verdiği dergi köşesinde, Hamparsum notasıyla yazılmış eserlerde karşılaşılan "Baba" adlandırmasından Hamparsum'un anlaşılması gerektiğini söylemektedir.⁴⁷ Onun Ermeni kilise müziğindeki güncelleme ve kurucu kimliği dolayısıyla bu sıfatı hak eden bir müzik şahsiyeti olduğu şüphesizdir.

Hamparsum'un Mevlevihane'den aldığı musiki ilhamının, Ermeni kilise müziğine yaptığı tesirle ortaya çıkan Ermeni kilise üslubu, sadece Ermeni'nin değil, bütün bir toplumun benimseyip seveceği sanatkârane bir müziği de var etmiştir. Nitekim Rauf Yektâ, Zekâizâde Hâfız Ahmet Efendi, İsak Elgâzi gibi isimlerin Kırkor Çulhayan'ın Badarak'ını dinlemeye gidişi, Müslüman Türkler'in Bimen Şen'i dinlemek için kiliseyi doldurmaları benzeri olaylar, müzik tarihine geçmiş hatıralardır.⁴⁸ Osmanlı-Türk zevkini yansıtan

(41) Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942, s.434,500,501; Nuri Özcan, "İsmâil Dede Efendi, Deli", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 23, s.92; Yılmaz Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, C. I, Ankara, 1990, s.393.

(42) Pamukciyan, 2003, s.290.

(43) Dabagyan, 15.7.2005

(44) Pamukciyan, 2003, s.291,292; Dabagyan, 15.7.2005.

(45) Pamukciyan, 2003, s.135.

(46) Dabagyan, 15.7.2005

(47) Musiki Mecmuası, "Faydalı Bilgiler, Bir Okuyucunun Suallerine Cevaplar", s. 63-64-65, İstanbul, 1953, s.129.

(48) Kevork Pamukciyan, "Kırkor Çulhayan", İstanbul Ansiklopedisi, C.VIII, İstanbul, 1966, s.4181; Bimen Şenle Ropörtaj, Yedigün Mecmuasından naklen Hoş Sada, s.106.

makamların Hamparsum'un girişimleriyle özellikle sabah âyinleri esnasında okunan "Şaragan"larla (ilâhi) icra edilmesi, sonra diğer ilâhilerde de uygulanması, o tarihlerden itibaren Ermeni musiki üslubunun yükselen bir ivme kazanmasına sebep olmuştur.⁴⁹ Hamparsum'un "Haryav Kristos" (Hazret-i İsa Kıyam Etti) adlı ilahiyi 20'den fazla makamdan bestelediği bilgisi⁵⁰, Türk makamlarına ve uygulamalarına nüfuzunu göstermesi bakımından dikkate değer.

Hamparsum notasının Türk musikisi sistemine uygun şekilde planlanarak, mevcut eserlerin notaya alınabilme becerisinin Mevlevi musikîşinaslarca rağbet gördüğü anlaşılmaktadır. Bu rağbet, Ermeni kaynaklı bir notanın Mevlevihane ortamında meşruiyeti anlamına gelmektedir. XIX. yüzyılın neyzenler okulu denilecek bir mahiyet kazanan Beşiktaş Mevlevihânesi'nden başlayan Hamparsum notası ilgisinin, özellikle neyzen dedeler arasında arttığı, kısa zamanda öğrenilerek yaygınlık kazandığı, hatta sonraki neyzen kuşakları arasında neyzen dedelerin mukaddes bir emaneti dikkatiyle muhafaza edildiği de gözleniyor. Bugün elimizdeki ayin-i şerîf ve ayinlerde kullanılan saz eserleri, Mevlevi müzisyenlerin zaman içinde yeni eklerle zenginleştirdikleri Hamparsum notalı koleksiyonlar sayesinde günümüze ulaşmıştır. Bu koleksiyonların en önemlilerinden biri Galata Mevlevihânesi'nden Süleymaniye Kütüphanesi'ne nakledilen kitaplar arasında 122 numarada kayıtlı "*Âyin-i Şerîf Mecmuası*"dır.

Türk müzikolojisinin kurucu simalarından Dr. Suphi Ezgi, günümüzde "gizli Hamparsum" adlandırmasıyla ayrı bir özellik atfedilen notanın, Hamparsum'un elinden çıkan, gelişimini tamamlamamış "*eksik işaretli*" ilk nota olduğunu, eksikliklerin sonradan gelenlerce onarılmaya çalışıldığını ifade ediyor. Nitekim Hamparsum'un kendi yazısıyla oluşturduğu 6 nota mecmuasının üç tanesini kopyalayan Ezgi, oradaki eserleri Tamburi Ali Efendi'den geçtiği eserlerle karşılaştırarak kurallarını bizzat keşfettiğini belirtmekte-

dir.⁵¹ Bu bilgilere göre Hamparsum notasının kendisinden 20-30 yıl önce gerçekleştirilmiş bulunan Abdülbâkî Dede notası (1794) yanında, yapılan tarafsız propagandanın aksine, geri bir nota olduğunu söylemeliyiz. Gerek usullerin belli edildiği ölçü belirteçleri, gerekse üzerleri çizilerek birleştirilip, altına rakamlar konulmak suretiyle ezgi guruplarının netleştirilmesi, nota sistematîği bakımından Abdülbaki Dede notasının devrine göre gelişkin bir nota olduğunu açıkça gösteriyor. Fakat yine bir neyzen olan Yenikapı Mevlevihânesi Şeyhi Abdülbâkî Nasır Dede (1765-1821) notasının yaygınlaşmasını istememiş, III. Selim'in teşvikiyle ve ona verilmek üzere iki nüsha olarak yazdığı risalesini padişaha sunmamıştır. Bunun sebepleri ayrı bir çalışmayı gerektireceğinden üzerinde durmuyor, Abdülbaki Dede notası yerine kaim olan Hamparsum notasının Mevlevihane'de nasıl benimsendiği ve Mevlevihane'nin Hamparsum'da ne gibi etkilere yol açtığını gözlemeye ve tespit etmeye makalemiz çerçevesince devam ediyoruz.

Mevlevilerin, nota imkânının özelliklerini fark ederek benimsedikleri Hamparsum notasını, bazı aksaklıklarını düzelterek, özellikle usul konusunda yeni elemanlar ekleyerek ona ayrı bir işlerlik kazandırdıkları anlaşılmaktadır. Mevlevî tarikatında "insân-ı kâmil" in sembolü sayılan nây-ı şerîfi üfleyenler, yani neyzenler, Mevlevi müzisyenler arasında hem bu manevî yorum hem de enstrümantist oluşları ve musiki içinde üstlendikleri görevler bakımından müzisyen profilini diğerlerine göre daha fazla temsil ede gelmişlerdir. Bu sebeple nota alışkanlığı olmayan bir gelenekte, diğerlerine göre neyzenlerin nota bilmesi, bir yandan onların özelliklerini takviye eden bir unsur, diğer yandan neyzenliğin alâmetlerindenmiş gibi görüldüğünün işaretleri de vardır. Nitekim Galata Mevle-

(49) İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri, "Sesin Bekçisi: Hamparsum Notası" başlıklı proje "Hamparsum ve Şaraganlar" belgeseli. http://www.youtube.com/watch?v=GoG_eiEZJv0 erişim: 30.9.2014.

(50) Pamukciyan, 2003, s.292.

(51) Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, C.V, İstanbul, 1953, s.530.

vihânesi son neyzenbaşısı Neyzen Emin Dede'nin(1883-1945) neyle meşk ettiği eserleri ayrıca tek tek Hamparsum notasıyla yazdırarak suretiyle her öğrencisine bir defter tutturduğu biliniyor.⁵² Nitekim öğrencisi Halil Dikmen'den yetişen neyzen Niyâzi Sayın günümüzün en iyi Hamparsum notası bilenleri arasındadır. Gerçi Türk müziğine uyarlanmış Batı notasının yaygınlaşmasıyla birlikte Hamparsum notası tarihe karışmıştır. Günümüzde bu notaya, müzikoloji çalışmaları için akademik sebeplerle ilgi duyulmaktadır.

Mevlevihanede ve Mevlevî musikisinde neyin özellikli işlevi, ses imkânları, tınısı, tavrı ve üslûbuyla tekmeden beslenen Türk klasik müziğini tam ve olgun bir biçimde yansıtmak dışında bir alanı olmayan bu mübarek addedilen çalgıyı, nazariyatçılar da Türk sisteminin model çalgısı olarak sistem açıklamalarında kullanmışlardır.⁵³ Yakınlık kurduğu Neyzen İsmail Dede (Deli) başta olmak üzere, Yusuf Dede'den, Sait Dede'ye, meşhur neyzen Çalılı'ya, Mahmut Dede'den Yusuf Paşa'ya, kadar İstanbul'un diğer Mevlevihanelerinden de daha baskın bir şekilde neyzenler ocağı kıvamını bulan Beşiktaş Mevlevihânesi, Hamparsum Limonciyan için bir okul olmuştur. Bu okul, onun makam ve müzik anlayışında, bestelerinde ve elbette ortaya koyduğu notada, perde sistemi ve düzeneği bakımından yapıcı tesir icra etmiştir.

Mevlevihane'den yansıyan bir diğer etki alanı neyle ilgilidir. Ney'in daha çok bir taksim sazı oluşu, içe dönük derûnî sesi, tekeler ve klasik müzik dışında kullanımına mâni olduğundan, gayr-ı Müslimler tarafından tercih edilmemektedir. Kullanıldığı durumlarda ise Mevlevihane veya başka tekelerle ilişki söz konusudur. Mesela Rumlardan Fener Patrikhanesi ünlü okuyucu ve bestecilerinden Petros Vizandios'un (ö.1777) Galata Mevlevihanesine devam ettiği için Mevlevî olduğu zannediliyormuş. Bir oyun yapmak için, saraya sonra Galata Mevlevihanesi'ne misafir gelen, İran sarayı çalışanlarından Osmanlı müzisyenlerinin bestelerini, prova

yaparlarken gizlice notaya almış, sonra benim bestelerim diyerek onlardan önce çalıp okumuş. Bu yüzden adı Hırsız Petro kalmış. Biyografisinde cenazesine Mevlevîlerin de katıldığı ve neyle birlikte defnedildiği ifade edilmektedir. Ermeniler gibi Türk musikisi sistematığına göre notalarını güncelleyen ve Türk şarkılarını notaya alan Hrisantos, işte bu Hırsız Petro'nun öğrencisidir.⁵⁴ Hamparsum Limonciyan'ın ney üflediğine dair bir bilgimiz yok. Fakat bu noktadan bakıldığında oğullarını neyzen olarak yetiştirmesi dikkate değer bir durumdur.

Ermeni Neyzenlerle Devam Eden Mevlevîhâne Etkisi

Hamparsum'un Türk müzisyenleriyle ilişkisi söz konusu edildiğinde, "İsmâil Dede" ipucundan yola çıkarak tespit ettiğimiz neyzen İsmail Dede'nin (Deli) çevresinde Hamparsum'dan başka Ermeni müzisyenlerin de bulunduğu görülüyor. Bunların başında tamburi, neyzen, bestekâr Oskiyam (1780-1870) geliyor. II. Mahmut zamanında (1808-1839) tambur ve ney hocası olarak Enderun-ı Hümayun'a alınan Oskiyam'ın⁵⁵ ney hocasının Deli İsmâil Dede (ö.1858?) olabileceğini tahmin ediyoruz. Çünkü Üsküdar Tabaklar Rifâî dergâhına bağlı bir derviş olan Abdülhalim Efendi, tamburda Oskiyam'ın, neyde Deli İsmâil Dede'nin öğrencisidir. Oskiyam aynı zamanda iyi bir neyzen olduğu halde neyi Oskiyam'dan değil, İsmail Dede'den öğrenmiştir. Çünkü Oskiyam, devrin kutbû'n-nâyîsi ve ihtimal hocası İsmail Dede dururken, Halim efendiye ders vermeyi uygun bulmamıştır. Üsküdar'da ikamet eden Abdülhalim Efendi'nin bir ayağının Beşiktaş'ta olduğunu unutmamak gerekir. İyi sine kemanı çaldığı,

(52) Bugün defterlerden biri (Halil Dikmen'den yadigar olabilir) Neyzen Niyazi Sayın özel kütüphanesindedir. Son anına kadar hocası başından ayrılmamış Neyzen Sucu Hasan Baba'dan bizzat aldığı defterin bir fotokopi nüshası da kütüphanemdedir.

(53) Fatma Adile Başer, Türk Müsikiğinde Abdülbâki Nâsır Dede, Birinci Kitap: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hayatı ve Tedkik u Tahkik, (Metin-Sadeleştirme-Sözlük), Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayınları:1, İstanbul, 2013.

(54) Murat Bardakçı, Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları, İstanbul, 1993, s.15,16.

(55) Hoş Sada, s.238.

hocasının Sîne kemânî Agop ismiyle tanınan bir zat olduğu söyleniyor. Daha sonra Kozyatağı Rifâî Şeyhi olan Abdülhalim Efendi'nin Hamparsum notasını iyi bildiği ve öğrencileri arasında Tamburi Garabet isimli bir zatın bulunduğu da biliniyor.⁵⁶

Oskiyan'ın Enderun'dan ney öğrencisi Salim Bey'in Beşiktaş Mevlevihânesi çevresine dâhil oluşu ve ney derslerine Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi Said Dede'yle devam etmesi de Ermeni müzisyenlerinin Beşiktaş Mevlevihânesi merkezli bir ilişki ağı oluşturduğunu gösteriyor. Saz eserleri konusundaki geniş bilgisi ve neyzenlikteki ustalığı ile Mevlevî muhibbi sultanlar indinde itibarlı olan Deli İsmail Dede'nin, Hamparsum ve Oskiyan isimlerinin Türkler arasında daha ziyade benimsenmesine sebep olduğu kuvvetli bir ihtimaldir. Nitekim küçük kardeşi tahta geçince nüfuzu artan II. Mahmut'un ablası Esmâ Sultan'ının (1778-1848), ney hocası olarak sarayında Neyzen Deli İsmâil Dede'den istifade etmesini bir anekdot olarak ekleyelim.⁵⁷ Oskiyan'ın diğer bir ney öğrencisi Müzika-i hümâyun yüzbaşlarından Baba Raşit Efendi'dir. Hamparsum Limonciyan'ın orijinal 6 defterinden biri Raşit Efendi koleksiyonundan tespit edilmiş, koleksiyonla birlikte İstanbul Konservatuvarı Kütüphanesine nakledilmiştir.⁵⁸

Neyzen Ohannes ve Zenop Limonciyan: Müziği bir sistem olarak kuşatan anlayışın musikiye ve bir enstrüman olarak neye yansımasıyla temsil bulduğu Mevlevihane, aydın, âlim, sanatkâr şeyhleri, düzeni, adâbı, muşerreti, derviş müzisyenleri, semazenleriyle Türk tasavvufunun iz bırakmış özgün kurumlarıdır. Mevlevihane'nin Hamparsum Limonciyan üzerindeki en açık etkilerinden biri de kendisi değilse bile oğulları ve öğrencilerinin müteselsilen neyzenliğe yönelmeleridir. Nitekim *Ermeniler arasındaki neyzenlik, Hamparsum'un öğrencileriyle sınırlı kalmıştır.* Bu neyzenler aynı zamanda öğrencisi de olan oğulları Ohannes ve Zenop Limonciyan'dır (1810-1866). Büyük oğlu Ohannes'in

küçük yaşlarında babasının Mevlevihane hatıralarını paylaşmış olabileceği ihtimaldir. Ney öğrettiği ve ney imal ettiği, hatta kardeşi Zenop'a neyde hocalık yaptığı belirtiliyor.⁵⁹ Zenop'un yine Hamparsum'un öğrencilerinden, önceleri Üsküdar Gregoryen Surp Garabet Kilisesi, sonra Katolikliğe geçerek Galata Surp Pıgıç Ermeni Katolik Kilisesi baş mugannisi olan hanende kemani Bedros Çömlekçiyân'la (1785-1840-1855?) birlikte hocaları Limonciyan'ın eserlerini icra ettikleri ve beğeni kazandıkları naklediliyor.⁶⁰ Neyzen Zenop'un 1863'de Kahire Sarayı'nda girerek burada 3 yıl saray neyzenliği yaptığı da bilgiler arasındadır.⁶¹

Mısır Hidivlerinin Osmanlı sarayını musikiyle Mısır'da yeniden inşa gayretleri için büyük çaba sarf ettikleri, İstanbul'dan yüksek maaşlar ödeyerek Mısır'da bazı müzisyenleri istihdam ettikleri ve musiki repertuarını tespit yolunda koleksiyonlar hazırlattıkları bilinmektedir. Mısır'daki bu müzik hareketliliği Osmanlı Ermeni müzisyenlerini Mısır'a çekmiştir. Ancak Mısır'da görev yapan pek çok Ermeni asıllı müzisyen arasından Hammamizâde İsmail Dede ve Dellalzâde'nin öğrencilerinden Nikoğos Ağa'yı (1820-1890)⁶² özellikle zikretmek gerekir. Nikoğos Ağa için "*Hristiyan olmasına rağmen Mevlevihanelere devam eder ve âyin okurdu*"⁶³ deniliyor. Uzunay ise Nikoğos Ağa'yı anlattığı bir yazısında "*Mevlevî ayini, durak, ilahi gibi dini eserler meşk etmiş, hatta bir defa Sultan Aziz'in arzusu ile "ezan-ı Muhammedi" dahi okuduğu rivayet edilir*"⁶⁴ demektedir. Diğer taraftan uzun yıllar Mısır Mevlevihânesi şeyhi olan babası dolayısıyla çocukluğu Mısır'da geçen Ahmet Celaleddin Dede'nin kendi beyanıyla

(56) Nazmi Özalp Türk Musikisi Tarihi, C. I, İstanbul, 2000, s.626.

(57) Emsal Çevik-Yaşar Kaltakçı, "Türk Musikisi Geleneğinde Kadın ve Kadın Bestekârlar", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.29, Konya, s.632.

(58) Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Musikisi, C.V, İstanbul, 1953, s.530.

(59) Öztuna, I, s.325,326.

(60) Pamukciyan, 2003, s.172.

(61) Öztuna, I, s.326.

(62) Pamukciyan, 2003, s.305.

(63) Öztuna, II, s.121,122.

(64) Refi Cevat Uzunay, Takvimden Bir Yaprak "Baki Kalan Bu Kubbede", Milliyet, 26.8.1962.

Nikoğos Ağa'dan istifade ettiğini biliyoruz.⁶⁵ Hatta Neyzen Deli İsmail Dede'nin de Zenop'un Mısır'a gidişinden kısa bir süre önce kendisine büyük itibar gösteren Hidiv Abbas Paşa'nın onu Mısır'a götürdüğü, yüksek bir maaş bağlayıp bir de çiftlik hediye ettiği, fakat dayanamayıp imkânlarını terk ederek İstanbul'a döndüğü biliniyor. Mısır'da kaldığı zaman zarfında Celaleddin Dede'nin babası, Şeyh Azmi Dede'den önce şeyh olan neyzen bestekâr Mustafa Nakşî Dede'nin yanında Mısır Mevlevihânesi neyzenbaşılığında bulunduğu da kaynaklara geçmiştir.⁶⁶ Neyzen Zenop'un bir neyzen olarak baba dostu ve hocası neyzen İsmail Dede'nin hatırasına ve Mısır Mevlevihânesi'ne kayıtsız kalmadığı zannındayız.

Neyzen Aristakes Şalcıyan (1812- 1878): Hamparsum'un takipçi öğrencilerinden Aristakes, hocasının ölümünden sonra onun yerine Meryem Ana Kilisesi baş mugannisi oldu. Pek çok muganni öğrenci yetiştirdiği, Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) huzurunda koroşuyla yaptığı icranın beğenilerek nişanla taltif edildiği bilinmektedir.⁶⁷

Kaynaklardan aktarılanlara göre Hamparsum'un getirdiği yenilikler başına iş açmış, hayatı çileli geçmiştir. Ermeniler, Osmanlı'daki adıyla "*Ermeni kadim kilisesi*"nden başka, XVIII. yüzyıldan itibaren Batılı tesirlerle Katolik ve Protestan kiliselerine tâbi olmaya başladıklarından, üç parçalı kozmopolitleşen ve çoğu zaman mezhep kavgalarıyla sarsılan bir topluluk olarak gözlenmektedirler. 1819 yılında Katolik Düzyanlar'ın, Osmanlı'nın henüz bu cemaate kilise izni vermediği halde yalılar'na gizli bir Katolik şapeli inşa ettikleri gerekçesiyle ihbar edilmiş, aile fertlerinin idam ve sürgünle cezalandırıldıkları büyük bir felakete uğramışlar⁶⁸, Hamparsum da bu meyanda sarsılarak hamisiz kalmıştır. Kilise müziğinin yeniden ihyası ve nota çalışmalarındaki başarısını hazmedemeyen ve aleyhinde faaliyete geçen hasımlarının Diratsu Yegise (1770-1833), Mineci Ohannes (1795-1842) ve Kartallı Harutyen (1779-1859)

olduğu açıklıkla ifade ediliyor.⁶⁹ Katolik Ermeniler'in, Apostolik itikada dönmelerini sağlamakla tanınan ve eğitime önem veren, II. Mahmut'un darphane yöneticisi ve kuyumcubası Kazaz Artin'in (Harutyen Amira Bezciyan'ın(1771-1834), Hamparsum'a sahip çıkması Ermeni kadim kilisesi için değerli bir adım olmuştur. Onun sonradan Bezciyan adıyla anılacak okuldaki hocalığı ve Patrikhane kilisesinde öğrenci yetiştirmesi, Ermeni kilise müziğindeki katkılarının devamını ve yaygınlaşmasını sağlayan değerli adımlar olmuştur. Nitekim öğrencileri ve sadık takipçileriyle Eçmiyadzin kilisesi de onun ortaya koyduğu modeli benimsenmiştir. Bu başarının sağlanmasında Bezciyan okulundan itibaren, nota ve mugannilikte Hamparsum'un kâmil bir öğrencisi olarak yetişen Neyzen Aristakes Şalcıyan'ın önemli bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Hamparsum notasını yeni ilavelerle geliştiren, eksiklerini tamamlama yolunda gayret gösteren isimlerin başında yine Aristakes Şalcıyan'ın bulunduğu görülür.

Bezciyan'ın ölümünden sonra Protestan cemaati ileri gelenlerinden devrin ünlü sarrafı Ohannes Cezayirliyan, Hamparsum'un elinde biçimlenen kilise müziği kalınmasının kendi cemaat kilisesinde de gerçekleştirilmesi arzusuyla Hamparsum'a sahip çıkmış, onu Hasköy -Ermeni Mektebi'nde hocalığa sevk etmiştir.⁷⁰ Böylece Hamparsum hayatının son yıllarında Hasköy'e yerleşerek hocalıkla meşgul olmuş, buradan yetiştirdiği öğrencileriyle gerçekleştirdiği müzik idealini Protestan Ermeni kilisesinde de uygulamıştır. Nitekim buradaki en değerli ve Hamparsum notasındaki en yetkin olarak yetiştirdiği öğrencisi, İstanbul'daki ilk Ermeni Protestan kilisesini kuran cemaatin başkanı Apisoğom Ütücüyan'dır (1858-1847).⁷¹ Bu noktadan

(65) Mehmet Ziya, Yenikapı Mevlevihânesi, İstanbul, 1329, s.235.

(66) Saadettin Nüzhet Ergun, II, s.500,501.

(67) Öztuna, I, s.446,447.

(68) Şahin Gürsoy, Osmanlı Devleti'nde Katolik Ermeniler Sivaslı Mikhitar ve Mikhitaristler, İstanbul, 2008.

(69) Dabagyan, 22.7.2005; Pamukciyan, 2003, s.291,292; Hoş Sada, s.188.

(70) Pamukciyan, 2003, s.145, 146, 291,292.

(71) Pamukciyan, 2003, s.291,292, 371.

bakıldığında Hamparsum, mezhep taassubuna kapılmadan Ermeni cemaati bulunan üç mezhepten her birinin kilise müziğinin ortak yenileyicisi, tazeleyicisi yani topyekûn Ermeni kilise müziğinin “Baba”sı olmuştur.

Kaynaklara göre Hamparsum, ileri gelenlerin önerilerine uyarak, notasını öğrettiği öğrencilerini gayet dikkatlice, yetenekli ve güvenilir olanlardan seçmiş, onları kendi takipçisi olarak sıkı bir şekilde yetiştirmiştir. Pamukciyan, Hamparsum’un bu seçkin öğrencilerinden, kendisi hayatta iken notasını başkalarına öğretmeyeceklerine dair ellerinden taahhütname aldığını söylemektedir.⁷² Aristakes Şalçıyan, işte bu öğrencilerden biridir. Her şeyden önce eklediği yeni öğelerle Hamparsum notasını daha anlaşılır ve berrak kılarak kalkındırmıştır. Hamparsum’un bir başka değerli öğrencisi Ohannes Mühendisyan’ın (1810- 1891) Aristakes’in eklediği yeni unsurları da içine alan modern Ermeni nota sistemine hâkimiyeti söz konusu ediliyor. Şalçıyan’ın Mühendisyan’la birlikte Hamparsum notası “*propagandacısı*” nitelenmesine sebep olacak çalışmalar yaptıkları ifade ediliyor. Bunların başında, baskı yoluyla Hamparsum notasının kalıcı yaygınlığının sağlanmasına yönelik, Mühendisyan’ın matbaada bu notanın dökümlerini hazırlaması yer alıyor.⁷³ Nitekim Aristakes Şalçıyan’ın “Kİnar Arevelyan” (Doğu Santuru) adıyla yayınladığı aylık nota dergisi, Hamparsum notasının baskılı ilk yayınıdır.⁷⁴ Hamparsum notasını yaygınlaştırmayı hedefleyen bilinçli Ermenilerin daha ilk kuşaklarda sarf ettikleri çabaların delili olan bu baskılı nota örneği, Hamparsum notasının neden birdenbire toplumda yaygınlaşırverdiğinin de bir göstergesidir.

Kilise müzisyeni kimliğiyle Aristakes Şalçıyan, hocası Hamparsum Limonciyan’ın verasetini kendisine dava edinerek sahip çıktığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan Ermeniler arasında tercih edilmeyen bir çalgı olmasına rağmen, hocasının takdir ettiği neye yönelmesi, Hamparsum’un vaktiyle Mevlevihane’den edindiği musiki tecrübesi ve zevkinin kendi

öğrencilerine yansıttığı bir yadigarı kıvamını taşıyor.

Neyzen Küçük Hamparsum Çerçiyen ((1828-1901): Hamparsum’un ikinci kuşak öğrencisi, yani öğrencisinin öğrencisi olan Çerçiyen bir kilise müzisyeni, mugannisi olarak Aristakes Şalçıyan tarafından yetiştirilmiştir. Mûsikîdeki bilgisi, icracılığı, besteciliği ve nota yazımında gösterdiği maharet ve hâkimiyetiyle Baba Hamparsum’u hatırlattığı ve adının da zaten Hamparsum olmasından yararlanılarak kendisine “Küçük Hamparsum” denilmiştir. Uzun yıllar İstanbul ve Anadolu’daki çeşitli kilise ve okullarda hocalık ve mugannilik yapmış, hocası Aristakes’ten devraldığı Hamparsum Kilise üslubunu, nota eğitimi de vererek gittiği yerlerdeki öğrencileri vasıtasıyla yaygın hale getirmiştir. Özellikle Ermeni ruhbanlarının yetiştirildiği İzmit Armaş Ruhban Okulu’nda yıllar süren hocalığı müddetince bu imkânı en iyi şekilde değerlendirmiştir. Ganon Haçverats Arnelo 1895 adlı, Armaş manastırındaki Haç yortusu törenleri hakkında bir rehber kitap hazırladığı biliniyor.⁷⁵ Ayrıca sırasıyla Beyoğlu Üç Horan Kilisesi, Kastamonu, Sivrihisar, Balıkesir, Afyon, Bandırma Kiliseleri, Üsküdar Surp Haç Kiliseleri baş muganniliğinde bulunduğu kaydediliyor.⁷⁶

Küçük Hamparsum da hocası Aristakes Şalçıyan gibi Hamparsum notasının gelişimi ve yaygınlaşması için çaba sarfetmiş bir isimdir. 1861-62 yıllarında *Kınar Haygagan* müzik dergisinde yazı dizisinde “*Isgızpunj Haygagan hamarod yerajışdutyen*” orijinal adıyla yayınladığı eski Ermeni notasının şark müziğine nasıl uyumlu ve kullanılabilir hale getirildiğine dair bir yazısı bulunduğu ifade edilmektedir. Notayı yazımındaki ustalığı sebebiyle Garabet Amira Balyan’ın isteğiyle şarakan denilen Ermeni kilisesi ilahilerini

(72) Pamukciyan, 2003, s.291.

(73) Silvart Kayar Malhasyan; “Hovhannes Mühendisyan”, Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi II, İstanbul, 1999, s.328.

(74) Öztuna, I, s.111.

(75) Pamukciyan, 2003, s.165,166.

(76) Rona, Mustafa, 20.Yüzyıl Türk Musikisi, İstanbul, I. Baskı, 1955; II. Baskı, 1970, s.107.

1856-1859 yılları arasında Garabet Bağdatlıyan'ın ağzından notaya aktarmıştır. Küçük Hamparsum'un besteleri arasında kilise ilahileri ve bazı şarkıları bilinmektedir.⁷⁷ Pamukciyan onun tekke müziğine meylederek ilahileri notaya aldığını söylüyor.⁷⁸

Pamukciyan, Küçük Hamparsum'un asabi mizaçlı olduğunu aktarıyor. Fakat bu mizacın onun musikide sağlam ve iyi öğrenciler yetiştirmesine engel olmadığı anlaşılıyor. Papaz Serope Burmalyan, Hagopos Ayvazyan gibi öğrencilerinden başka,⁷⁹ özellikle 1876-1878 yıllarında Üsküdar Surp haç Kilisesi'ndeki baş muganniliği sırasında kendisinden musiki ve mugannilik tahsil eden Leon Hancıyan (1860-1947) ile Kirkor Çulhayan (1868-1928)⁸⁰ en değerli öğrencileri ve Türk müziğinin seçkin besteci ve müzisyenleri arasındadırlar.

Küçük Hamparsum da hocası Aristakes Şalçıyan gibi, Kilise müzisyeni kimliği öne çıkan bir sanatçı olmakla birlikte, Hamparsum Limonciyan'dan tevarüs eden Türk müziği verasetinin bir taşıyıcısı olduğunu, sanatı ve besteleriyle olduğu kadar, ney üflediği bilgisiyle de delillendirmiş oluyor.

Neyzen-Nısfıyzen Kirkor Çulhayan (1868-1938): Hamparsum'dan öğrencilerine intikal eden Türk musikisi zevki, birbirini ardı ardınca takip eden hoca silsilesiyle kendini gösteriyor. Bu silsilenin Hamparsum Limonciyan'dan sonraki üçüncü kuşak zincirinin halkası ise Kirkor Çulhayan'dır. Çulhayan'ın hocası Küçük Hamparsum Çerçıyan, onun hocası Aristakes Şalçıyan ve onun da hocası Hamparsum Limonciyan'dır. Ermeniler arasındaki neyzenlik ilgisine bu silsile dışında şimdiye kadar rastlanmamıştır. Çulhayan'dan sonra devam ettiğine dair bir emare de yoktur.

Bedros Garaberyan'ın, Ermenice olarak kaleme aldığı Kirkor Çulhayan biyografisinden aktarıldığına göre, modern Türk müzikolojisinin kurucu isimlerinden ve Yenikapı Mevlevihanesine bağlı bir neyzen olan Rauf

Yektâ ile bir dostluk geliştirdiklerini, Çulhayan'ın Dördüncü Vakıf Han'ındaki musiki âletleri dükkânının Yektâ gibi Türk musikisi üstadlarının katılımıyla seçkin bir musiki mahfiline dönüştüğünü öğreniyoruz. Hatta Pamukciyan, "*Rauf Yektâ Bey onunla birlikte bütün tekkeleri gezerek, alaturka musikide bilgisinin tekâmülüne faydası dokunmuştur*" diyor.⁸¹ Rauf Yektâ bey'in aracılığı söz konusu edildiğine bakılırsa, Pamukciyan'ın kastettiği tekkeler, Mevlevî tekkeleri olmalıdır.

Kirkor Çulhayan esasen bir kilise müzisyeni olarak yetişmiş, usta bir muganni olmuştur. Eğitiminin ilk yıllarında Boğosyan-Varvanyan Ermeni okulunda 10 yaşına kadar Aristakes Ohannesyanyan'ın (1812-1878) öğrencisi olmuştur. Tavrı ve hareketleri hocasına çok benzediği için çocukluğunda ona "küçük Aris" dendiği söyleniyor. Nikogos Taşçıyan, Der Bağdasar, Vitanes Hisarlıyan yararlandığı hocaları arasında zikrediliyor. 1885 te Patrikhane kilisesindeki muganniliği ile birlikte Küçük Hamparsum'un öğrencisi olmuştur.⁸² Pek çok kilisede muganni ve baş mugannilik yaptığı belirtiliyor. Bunlar arasında: Yenikapı, Samatya, Narlıkapı, Altımermer Kiliselerinde muganni, Rumeli Hisarı Surp Santuht, Tekirdağ'da Surp Takavor Kilisesi, Rumeli Hisarı Surp Takavor, Balat, Gedikpaşa Kiliselerinde, son 15 yıl Samatya Surp Kevork ve Altımermer Surp Agop Kiliselerinde baş mugannilik görevini üstlendiği naklediliyor.⁸³

Pamukciyan, Kirkor Çulhayan'ın birçok Ermenice dini bestesi bulunduğunu, fakat ismini ebedileştiren eserin 1908'de bestelediği Nihavend makamındaki "Çulhayan Badarakı" (Ayin), olduğunu bildiriyor. Bu eserin bestelendikten 22 yıl sonra 1930'da Patrikhane tarafından onaylandığını, ancak bu zaman zarfında birkaç kez İstanbul Erme-

(77) Vağarşag Seropyan, "Hamparsum Çerçıyan", Eserleri ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi I, İstanbul, 1999, s.358.

(78) Pamukciyan, 2003, s.165,166.

(79) Seropyan, a.g.e. s.358.

(80) Pamukciyan, 2003, s.166.

(81) Pamukciyan, 2003, s.182,183.

(82) Pamukciyan, 2003, s.182,183.

(83) Öztuna, I, s.446,447.

ni Kiliselerinde icra edildiğini aktarıyor. Bunlardan en önemlisinin 15.11.1929 tarihli Samatya Surp Kevork Kilisesi'nde icra edildiğini, merasime Rauf Yekta, Zekâi-zade Ahmed Efendi, İsak Elgazi, Eigazi ve İsak Varon gibi devrin bazı ünlü musikişinaslarının da katılıp dinlediği kayda girmiş bilgiler arasındadır. Pamukciyan Ayinden sonra Çulhayan'ın söz alarak sayısı 111'i bulan Ermeni makamları hakkında geniş izahat verdiği de ekliyor.⁸⁴

Kirkor Çulhayan muganni olarak kilise müziğindeki ustalığı kadar hem Hamparsum hem de Batı notası yazımındaki maharetiyle "notacı" olarak iyi tanınan bir isimdi. Nitekim devrin hahamının isteği, İsak Varon, Moiz Kordova, Jak Elgazi Beylerin teşvik ve ısrarları ile havrada okunan dini eserleri Batı notasıyla yazdığı biliniyor.⁸⁵ Çulhayan'ın çok yönlü müzisyenliğinin içinde hocalığı da önemli bir yer tutuyor. Rona, Kasımpaşa ve Zincirlikuyu'daki "Hadika-i Mağrifet" ile Aksaray'daki "Şinâsi" gibi bazı Türk okullarında mûsiki öğretmenliği yaptığını söylemektedir.⁸⁶ Özel dersler yoluyla kendisinden keman ve nota konusunda yararlanmış bazı öğrencilerini tespit etmek de mümkün oluyor. Bunlar arasında Arşak Çömlekçiyan ve Suphi Ziya Özbekkan da vardır.⁸⁷ Kemani Tatyos ve Kirkor Çulhayan'dan keman ve nota meşk eden Abdülkadir Töre'nin, Çulhayan'la aynı zamanda ney de çalıştığı, konumuz bakımından dikkat çekicidir.⁸⁸

Elimize Sakarya Üniversitesi öğretim Görevlisi Emel Demirgen aracılığı ile geçen bir yazmanın fotokopi nüshasından hareketle, Kirkor Çulhayan'ın, ney eğitimi için bir risale kaleme aldığını da söylemeliyiz. Bu eser, Ermeni Surp Takavor Kilisesi kitaplığında, Küçük Hamparsum adına kaydedilmiş bir Hamparsum nota defteri'nin kopyasıdır. Arap harfli Türkçe kullanılarak yazılmış, 15x19 ebadındaki bu küçük defter, 50 sayfadır. Beni eserden haberdar eden Sayın Demirgen'e teşekkür ederim.

Eser üzerinde yaptığımız çalışmaya göre şu temel özellikler sıralanabilir: Neydeki

seslerin tanıtımından başlayarak, "*Hamparsum notasıyla*" ibaresiyle nota şekilleri ve özellikleri açıklanmakta, nota değerleri ve vuruşlarla ilgili Hamparsum notasını geliştirici bazı yeni çalışmaların izlerine de rastlanmaktadır. Hatta perdelerin çıkışına dayalı üflenme dereceleri ve baş şekilleri, Hamparsum notasına uygun bazı yeni işaretlerle sınıflandırılmıştır. Nota açıklamalarından sonra ney'de perdelerin çıkış yerlerinin resmedildiği kısımlar vardır. "Birinci ders", "İkinci Ders" gibi küçük ara başlıkları, Makamlar ve içindeki perde özelliklerinin yine ney üzerinden tanımlanması ve bazı saz parçaları ile örneklenmesi, bir eğitim kitabı olarak planlandığını açıkça ortaya koymaktadır. Ayrıca "*babs-i mühim*" ve "*ihbar*" notlarında yer alan usul açıklamaları, mûsiki biçimlerine dair bilgilendirmeler vardır. Ancak incelememize göre bu eser, kilise kaydında belirtildiği gibi Küçük Hamparsum'a ait olamaz. Gerek kullanılan dil, gerek seçilen saz parçaları, özellikle Neyzen Emin Dede'ye (1883-1945) ait Beyati Peşrevi bu risalenin Küçük Hamparsum değil, onun öğrencisi Kirkor Çulhayan'a ait olduğunu gösteriyor.

Üzerinde yapılacak müstakil çalışmaları hak eden, ney öğretimine yönelik böyle bir risale, gerçekten heyecan vericidir. Konumuz bağlamında bu risale, Ermeni müzisyenler ile Mevlevihane ilişkisinin yeni bir iz düşümünü daha ortaya koyuyor. Örneğin ney üfleme-sindeki baş pozisyonlarının yeni bir takım Hamparsum nota işaretleriyle belirlenmeye çalışılması, Türk müziği açısından bir tarafıyla gayet metodik, akli ve kullanışlı, diğer tarafıyla Türk müzik unsurlarının Ermeni notası kanalıyla Ermeni kültürüne nasıl katıldığı ya da devşirildiğinin de bir göstergesi oluyor.

Sonuç

Hamparsum Limonciyan bir müzisyen olarak ne hanende veya sazende, ne de bes-

(84) Pamukciyan, 2003, s.185.

(85) Pamukciyan, 2003, s.185.

(86) Rona, s.108.

(87) Öztuna, I, s.114; II, s.179.

(88) Rona, s.171.

teciliği ile öne çıkmıştır. Fakat o, Osmanlı'nın "gayr-ı Müslim" hukuki yapısı içinde yer alan Ermeni cemaatine, bir bütün olarak Türk musikisinin kapılarını açan, yeni yöntem ve davranışlarıyla bir fenomendir. Ermenilerin unutulmuş ve işlevsizleşmiş harf notasını, Türk müziği ses ve makam sistematüğını ifade edecek şekilde yeniden biçimlendirmiş, eski kilise ezgilerini notaya almış ve yeni bestelerle zenginleştirmiştir. Böylece Ermeni kilise müziği özellikle Rum Ortodoks kilisesi karşısında özgün, müstakil bir yapı kazanmış, Ermeni müzik kimliğinin pekişmesine katkıda bulunmuştur. Hamparsum'la birlikte "Kilise dışı" kabul edilen Türk müziği makamlarının, kilisede meşrulaşmasıyla Ermeni asıllı müzisyenlerin Türk müziğinde varlık göstermeleri kolaylaşmıştır.

Hamparsum, III. Selim devrinin biçimlendirdiği bir müzisyendir. Islahatçı bir padişah olan III Selim, müzikte de ileri vizyon sahibi okul kurucudur. Eskiyen, gündemden düşen, kullanımdan kalkan müzik unsurlarının, günün anlayışı ve musiki zevkiyle bütünleştirilerek yeniden hayata geçirilmesi, bünyeye ve klasik zevke uygun, yeni makamlar, usuller, besteler gibi yeni unsurların müziğe katılması, nota çalışmalarıyla eski ve yeni repertuarın tespit edilmesi onun okulunun temel ilkeleridir. Onun devrinde Türk müziği büyük aşamalar kaydetmiştir. Hamparsum onun ilkelerini öncelikle Ermeni kilisesinde başarmış bir müzik adamıdır. Bu başarının Türk müziğine yansıyan tarafı ise Hamparsum notasıdır.

Hamparsum'un gerek Ermeni kilisesi gerekse nota çalışmalarında gerçekleştirdiği aşamaların önemli kaynaklarından biri Beşiktaş Mevlevihanesi'dir. Türk müziğinin beslendiği bu ana kaynakla olan ilişkisi, onun kilisesi adına müzikte gerçekleştirdiği yeniliklerin sağlamlığı ve dinamikliğinin de güvencesi olmuştur. Diğer taraftan Mevlevihane'yle olan ilişkisi Hamparsum notasının Mevlevihane'de meşrulaşıp kullanılmasını sağlamış ve Türk müzisyenleri arasında yay-

gınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Hamparsum, notasını II. Mahmut döneminde geliştirmiştir. III. Selim'e nota sunmamıştır. Beşiktaş Mevlevihane'sinde yararlandığı ve teşvik gördüğü kişi Hamamizade İsmail Dede değil, Neyzen İsmail (Deli) Dede'dir. Türk müzik sisteminde model çalgı oluşu ve Mevlevihane'deki önemiyle ney Hamparsum için de itibarlı olmuş, oğulları ve notacılıklarıyla ünlü kilise müzisyenleri olan öğrencileri aynı zamanda neyzenliğe yönelmişlerdir.

Bibliyografya

Abdülbâki Nâsır Dede, Defter-i Dervîşân I, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa No:1194.

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tabrîr u Tabririyyetü'l-Musiki*, Süleymaniye Küt. Esat Ef. No:3898; Abdülbâki Nâsır Dede, Defter-i Dervîşân II, TDV, İSAM no: 18112.

Abdülbâki Nâsır Dede, Tahrir u Tahririyyetü'l-Musiki, Süleymaniye Kütüphanesi, Nâfiz Paşa, 1242/3

Aram Kerovpyan-Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*, İstanbul, 2010.

Atâullah Ahmed, Tayyazâde, Atâ Tarihi II, İstanbul, 1293/1876.

Bardakçı, Murat, Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları, İstanbul, 1993.

Başer, Fatma Adile, Türk Müsikiğinde Abdülbâki Nâsır Dede, Birinci Kitap: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hayatı ve Tedkik u Tahkik, (Metin-Sadeleştirme-Sözlük), Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayınları:1, İstanbul, 2013.

Başer, Fatma Adile, Yenikapı Mevlevihanesi Derviş Defterlerinde Kayıtlı Müzisyenler", Mevlânâ ve Tasavvuf Geleneği Sempozyumu, Celal Bayar Üniv.-MEDAR, Manisa, 9.10 Ekim,2010.

Çarkçıyan,Y., Türk Devleti Hizmetinde Ermeniler 1453-1953, İstanbul, 1953.

Çevik, Emsal -Yaşar Kaltakçı, "Türk Musiki Geleneğinde Kadın ve Kadın Bestekârlar", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.29, Konya.

Dabagyan, Levon Panos, "Türk Sanat Musikisine İcadı ile Katkıda Bulunan Musikîşinas Baba Hampartzum Limoncuyan (1768-1839)" I-II, Önce Vatan gaz. 15.7.2005; 22.7.2005.

Ergun, Sadeddin Nüzhet, Türk Müsiki Antolojisi, C. II, İstanbul, 1942.

Ertuğrul, Selda, "Çırağân Sahilsarayı", TDV, C. 8, İstanbul, 1993.

Eruz A.Fulya, "Yalı" İslam Ansiklopedisi TDV, C. 43, İstanbul, 2013.

Esemenli, Deniz, "Harem", İslam Ansiklopedisi TDV, C.16, İstanbul, 1997.

Ezgi, Suphi, Ameli ve Nazari Türk Musikisi, C. V, İstanbul, 1953. Hampartsum Limoncuyan (1768-1839) I, Önce Vatan gaz. 15.7.2005.

İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri arasında yer alan "Sesin Bekçisi: Hampartsum Notası" başlıklı proje kapsamında hazırlanan "Hampartsum ve Şaraganlar" mini belgeseli. http://www.youtube.com/watch?v=GoG_eiEZJv0 erişim 30.9.2014

Gürsoy, Şahin, Osmanlı Devleti'nde Katolik Ermeniler Sivash Mikhitar ve Mikhitaristler, İstanbul, 2008.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, Hoş Sadâ, İstanbul, 1958.

Kerovpyan, Aram -Altuğ Yılmaz, Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, İstanbul, 2010.

Kongar, Ekrem, Alaturka "Leon Hancıyan Efendi", Milliyet, 26.9.1958.

Kösemihalzâde, Mahmut Râgıp, "Bizde Koro ve Repertuarı", Atsız Mecmua Sayı 6, İstanbul, 1931.

Malhasyan, Silvert Kayar; "Hovhannes Mühendisyan", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi II, İstanbul, 1999.

Mehmet Ziya, Yenikapı Mevlevihânesi, İstanbul, 1329, s.235.

Musiki Mecmuası, "Faydalı Bilgiler, Bir Okuyucunun Suallerine Cevaplar", s.63-64-65, İstanbul, 1953

Özalp, Nazmi C. I-II, İstanbul, 2000.

Özcan, Nuri, "İsmâil Dede Efendi, Deli", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 23, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi C. I-II. Ankara, 1990.

Pamukciyan, Kevork, Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar C IV- Biyografileriyle Ermeniler, İstanbul, 2003.

Pamukciyan, Kevork, "Kirkor Çulhayan", İstanbul Ansiklopedisi, C.VIII, İstanbul, 1966.

RONA, Mustafa, 20.Yüzyıl Türk Musikisi, İstanbul, I. Baskı, 1955; II. Baskı 1970. Seropyan, Vağarşag, "Hamparsum Çerçıyan", Eserleri ve Yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi I, İstanbul, 1999; Yöndemli, Fuat, "Mevlevi Zerafeti ve Fıkraları", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.39, Erzurum.

Ulunay, Refi Cevat, Takvimden Bir Yaprak "Baki Kalan Bu Kubbede", Milliyet, 26.8.1962.

Yekta, Rauf, Dede Efendi, Esâtiz-i Elhân 3.cüz, İstanbul, 1341/1925.