

Madame Herzmainka de Slupno: Makamın Piyanoda Yeniden Yazımı

Madame Herzmainka de Slupno: Rewriting Makam on the Piano

Tara Saiyah¹ 

¹Anadolu Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Eskişehir, Türkiye

Öz

Bu makale, 19. yüzyıl İstanbul’unda Polonya kökenli piyanist ve düzenlemeci Madame Herzmainka de Slupno’nun Osmanlı Makam Müziği koleksiyonunu üç analitik kavram çerçevesinde inceler: Müzikal çeviri, mikrotonal erozyon (makamsal perde özelliklerinin sabit perdeli çalgıda sistematik biçimde yitirilmesi) ve tonal yeniden yapılandırma. Herzmainka’nın Ferdinand Adam’ın Pera’daki yayınevinde yayınlanmış düzenlemeleri, makam müziğinin eşit aralıklı ve sabit perdeli bir piyano üzerinde nasıl yeniden üretildiğinin ve bu yeniden üretim sürecinde hangi müziksel özelliklerin korunduğunun, hangilerinin silindiğinin, hangilerinin başkalaştırıldığının somut kayıdır. Karşılaştırmalı nota analizi, melodik yönelimin büyük ölçüde korunduğunu; buna karşın mikrotonalitenin sistematik biçimde düzleştirildiğini, seyir anlayışının katı ölçü çizgilerine hapsedildiğini ve özgün eserlerde hiç bulunmayan çoksesli bir armonik dokunun eklendiğini göstermektedir. Bu müdahaleler teknik bir zorunluluktan değil, bilinçli estetik tercihlerden kaynaklanmıştır. Diğer bir söylemle Herzmainka’nın üretimini transkripsiyon olarak değil, Osmanlı müziğini Batılı bir estetik çerçeveye yerleştiren seçici bir yeniden yazım olarak konumlandırmaktadır. Koleksiyonun bir nüshasının Franz Liszt’e, bir diğerinin Osmanlı padişahına eş zamanlı sunulması bu tezi pekiştiren tarihsel kanıttır. Osmanlı müziği, iki ayrı iktidar merkezine aynı anda ulaştırılmış ve her bağlamda kabul görececek biçimde yeniden çerçevelenmiştir. Müziklerarası karşılaşmalar yalnızca teknik aktarım sorunları değil, her zaman asimetrik güç ilişkilerinin işlendiği kültürel süreçlerdir.

Anahtar Kelimeler: Makam Müziği, Piyano, Müzikal Çeviri, Mikrotonal Erozyon, 19. yüzyıl İstanbul

Abstract

This article examines the Ottoman makam music collection of the Polish-born pianist and arranger Madame Herzmainka de Slupno in nineteenth-century Istanbul through three analytical concepts: musical translation, microtonal erosion (the systematic loss of makam-based pitch characteristics on a fixed-pitch instrument), and tonal restructuring. Herzmainka’s arrangements, published by Ferdinand Adam in Pera, constitute a concrete record of how makam music

Tara Saiyah — tarasaiyahiran@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 06.05.2026 — Kabul tarihi/Accepted: 20.05.2026 — Yayın tarihi/Published: 12.06.2026

Bu makale, 27-29 Nisan 2026 tarihlerinde gerçekleştirilen “V. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi”nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

was reproduced on an equal-tempered, fixed-pitch instrument, and of which musical properties were retained in that process, which were eliminated, and which were structurally transformed. Comparative score analysis demonstrates that melodic orientation is largely preserved, while microtonality is systematically smoothed out, the understanding of seyir is confined within rigid barlines, and a polyphonic harmonic texture entirely absent from the source works is introduced. These interventions do not arise from technical necessity but from deliberate aesthetic choice. Herzmainka's output should therefore be situated not as transcription but as selective rewriting, one that repositions Ottoman music within a Western aesthetic frame. The simultaneous presentation of one copy of the collection to Franz Liszt and another to the Ottoman Sultan constitutes the historical evidence that consolidates this argument. Ottoman music was directed toward two distinct centers of authority at once and reframed in ways calculated to be legible within each context. Encounters between musical systems are never merely questions of technical transfer but are always cultural processes in which asymmetrical relations of power leave their mark.

Keywords: Makam Music, Piano, Musical Translation, Microtonal Erosion, 19th Century İstanbul

Giriş

1840'lı yıllarda İstanbul'un Pera semtinde bir nota dükkânına girildiğinde, raflarda birbirinden farklı müzik dillerinin ürünleri yan yana duruyordu. Salon müzikleri, Batı notasyonuyla basılmış Osmanlı makam eserleri, piyano için düzenlenmiş şarkılar. Bu tablo, salt kültürel bir çeşitliliği değil, içinde çözülmesi güç bir gerilimi barındırıyordu. Piyano, eşit aralıklı temperamana dayalı ses zihniyetiyle birlikte bu şehre girmişti. Makam müziği ise mikrotonal inceliğe, seyir anlayışına ve icracıya özgü esnekliğe dayanan, yazıya tam sığmayan bir ses dünyasıydı. Bu iki sistemin aynı sayfada, aynı çalgıyla buluşturulması kaçınılmaz olarak bir seçim gerektiriyordu ya da daha doğru bir deyişle, bir dizi seçim.

Bu makale, o seçimlerin en somut izlerinden birini incelemektedir. Polonya kökenli piyanist ve düzenlemeci Madame Irma Herzmainka de Slupno'nun Osmanlı Makam Müziği Koleksiyonu. Herzmainka'nın Ferdinand Adam'ın İstanbul'daki yayınevinde yayımladığı bu koleksiyon, müzik tarihinin büyük anlatılarında yer bulmaz. Ancak bu sessizlik, yapısal tercihlerin bir ürünüdür. Herzmainka'nın yaptığı, teknik bir transkripsiyon değil, Osmanlı Makam Müziğini belirli bir estetik çerçeveye yerleştiren, bu süreçte kaçınılmaz olarak dönüştüren ve yeniden üreten seçici bir yeniden yazım pratiğidir.

Bu iddiayı üç ana kavram üzerinden tartışmak gerekir. Müzikal çeviri, farklı ses sistemleri arasındaki aktarım sürecini ifade eder; ancak dil çevirisinden farklı olarak müzikal çeviride 'özgün anlam' sabit değildir. Mikrotonal erozyon, makamın kimliğini belirleyen perde farklılıklarının eşit aralıklı bir sisteme indirgenmesiyle ortaya çıkan kaybı tanımlar. Tonal yeniden yapılandırma ise Herzmainka'nın orijinal eserlere eklediği armonik dokunun işlevini açıklar. Yani makam müziğini, Batılı dinleyicinin tanıdığı tonal mantık içine yerleştirmek.

Çalışmanın literatüre katkısı, üç temel düzlemde açıklanmıştır. Herzmainka gibi kadın arabulucu figürlerin Osmanlı

Madame Herzmainnska de Slupno: Makamın Piyanoda Yeniden Yazımı
müzik dolaşımındaki rolü sistematik biçimde araştırılmamıştır. Makam müziğinin piyano üzerindeki yeniden üretim süreçleri müzikoloji yazınında ağırlıklı olarak teknik bir sorun olarak ele alınmış, ancak kültürel ve siyasi boyutları ihmal edilmiştir. Son olarak koleksiyonun Franz Liszt'e uzanan uluslararası dolaşımı.

Yöntem

Bu çalışma nitel, karşılaştırmalı analitik bir model önermektedir. Analiz üç bileşenle tanımlanabilir. Veri olarak Herzmainnska'nın Ferdinand Adam tarafından yayınlanan koleksiyonu ve TRT Türk Müziği Repertuarı kullanılmıştır. Yöntem olarak karşılaştırmalı nota analizi uygulanmış ve düzenlemeler bilinen makamsal özelliklerle doğrudan karşılaştırılmıştır. Kriterler ise üç eksen çerçevesinde belirlenmiştir. Bunlar melodik yönelim ve perde yapısı, seyir anlayışı ve ritmik örgü, armonik doku ve çokseslilik. Bu üç eksen hem bağımsız hem de birbirini tamamlayan analizler sunmaktadır.

Melodik yönelim ve perde yapısı ilk eksendir. Makamın tanımlayıcı özelliği belirli perde ilişkileri üzerine kuruludur. Eşit aralıklı piyanonun bu ilişkileri ne ölçüde karşılayıp karşılamadığı, mikrotonal erozyon boyutunu ölçmek için zorunludur. Seyir anlayışı ve ritmik örgü ikinci eksendir. Seyir, makamın yalnızca hangi perdelerden oluştuğunu değil, o perdeler arasında nasıl gezinildiğini belirler. Batı notasyonunun sabit ölçü çizgileri bu dinamiği dondurur. Armonik doku ve çokseslilik üçüncü ve en kritik eksendir. Makamsal müzik geleneksel olarak tek seslidir ve bu katman teknik değil estetik bir karardır. Piyano bu armonizasyonu zorunlu kılmaz.

Bu üç eksen arasında teknik zorunluluk ile düzenleme tercihi arasındaki ayrımı net biçimde çizmek gerekmektedir. Mikrotonalitenin yitirilmesi çalgının yapısından kaynaklanır. Eşit aralıklı piyano koma değerlerini fiziksel olarak üretemez. Bu anlamda bir kısıtlamadır. Ancak akorlu eşlik eklenmesi, ölçü düzeninin standardize edilmesi ve salon müziği karakterinin benimsenmesi bu kategoriye girmez. Herzmainnska bu tercihleri yapmış ve tercihlerinin tamamını aynı yönde işlemiş ve sonuç olarak eseri Batılı dinleyici için tanıdık bir forma sokmuştur. Çalgısal kısıtlama ile estetik tercih arasındaki bu ayrım, düzenlemeleri salt teknik bir aktarım sorunu olarak değil, belirli bir kültürel konum ve yayıncılık mantığından şekillenen bilinçli bir yeniden yazım olarak okumamızın temelidir.

Bestekâr ve eser kimliklerinin tespitinde TRT Türk Müziği Repertuarı'ndan yararlanılmıştır. Tarihsel bağlama ilişkin veriler Prof. A. Bülent Alaner'in arşiv materyallerinden derlenmiştir. Çalışmada insan katılımcı kullanılmamış, analize konu materyalin tamamı yayımlanmış ve kamuya açık kaynaklardan oluştuğundan etik kurul onayı gerekmemektedir.

Kuramsal Çerçeve

Bu makalenin teorik zemini birbiriyle konuşan üç literatür alanı üzerine kurulmuştur. Bunlar müzikal çeviri kuramı, Edward Said'in temsil eleştirisi ve müzikal bellek çalışmalarıdır.

Müzikal çeviri üzerine yazın, aktarım sürecinin ne ölçüde 'sadık' olabileceğini tartışır. Bruno Nettle, müziği başka bir enstrüman ya da sistem için yeniden üretmenin kaçınılmaz olarak özgün bağlamdan kopuşu içerdiğini ve bu kopuşun teknik değil, kavramsal bir müdahale olduğunu vurgular (Nettle, 2005). Georgina Born ve David Hesmondhalgh ise müzikal aktarımın her zaman belirli bir kültürel konumdan gerçekleştiğini, dolayısıyla tarafsız olamayacağını gösterir (Born ve Hesmondhalgh, 2000).

Herzainska'nın yaptığı çalışmayı, bir 'çeviri' olarak tanımlamak yetersizdir. Çünkü çeviri özgünün farklı bir dilde yeniden ifade edilmesi anlamına gelir ve özgünle arasında bir denklik ilişkisi kurar. Herzainska'nın düzenlemeleri bu denklikten bilinçli biçimde uzaklaşır. Mikrotonaliteyi siler, usûlü dondurarak, armonik bir katman ekler. Bu, çevirinin değil, yeniden yazımın yani "rewriting'in" pratik göstergesidir.

Said'in Oryantalizm çerçevesi, Batı'nın 'Doğu'yu temsil etme biçiminin bir tasviri değil, bir iktidar pratiği olduğunu ortaya koyar. Said'e göre bu temsiller Doğu'yu olduğu gibi değil, Batılı öznenin onu anlaşılır ve kabul edilebilir bulduğu biçimde yeniden üretir ve müzik bu çerçevenin dışında değildir (Said, 1978).

Said'i müziksel bağlama taşıdığımızda şu somut tablo ortaya çıkar: Herzainska'nın eserlere eklediği armonik doku, Said'in tarif ettiği filtrenin müziksel karşılığıdır. Makam müziğinin tonal bir zemine oturtulması, onu 'anlaşılır' kılar. Avrupalı dinleyici için tanıdık ve Batı salon kültürü için kabul edilebilir. Bu işlem bilinçsiz olabilir, ancak bilinçsiz olması onu daha az ideolojik yapmaz. Aksine daha derinden yapısal kılar.

Said'i takip etmekle birlikte bu makale bir noktada ondan ayrılır. Herzainska'nın konumu, salt temsil eden değil, iki dünya arasında bizzat gerilim yaşayan, ikisine de tam ait olamayan bir aracı konumdur. Bu çifte marjinallik hem Polonyalı, hem kadın hem de Levanten çevrenin içinde, bazen de dışında onun üretimini daha karmaşık kılar.

Paul Connerton, belleğin yalnızca zihinde değil, pratiklerde ve nesnelerde yaşadığını düşünür. Her yeniden üretim, özgünün belleğini de yeniden biçimlendirir (Connerton, 1989). Herzainska'nın notaları makam müziğinin yazılı bir belleğidir. Ancak bu bellek sabit değil, her aktarımda yeniden kurulan dinamik bir nesnedir. Bir eserin piyano versiyonunda yaşamaya devam etmesi, o eserin 'korunması' değildir. Farklı bir biçimde, farklı bir bağlamda, farklı bir anlam içinde yeniden var olmasıdır.

Gereç ve Verilerin Toplanması

Çalışmanın birincil kaynağını Herzainska'nın Ferdinand Adam tarafından İstanbul'da yayınlanan piyano düzenlemeleri koleksiyonu oluşturmaktadır. Koleksiyon dokuz makam fasılını kapsar. Bunlar Hicaz, Ferahnâk, Beyatî, Saba, Segâh, Nihavend, Suznâk, Hicazkâr ve Acem-Aşiran'dır Her fasıl, peşrev ya da taksimle açılıp, saz semaisiyle kapanır. Yani fasıl geleneğinin yapısal mantığı korunmuştur.

Çalışma bulunan iki nüsha üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Birinci nüsha Budapeşte Liszt Anı Müzesi'nde LH 2675 katalog numarasıyla kayıtlı ve Franz Liszt'e sunulmuş olanıdır.

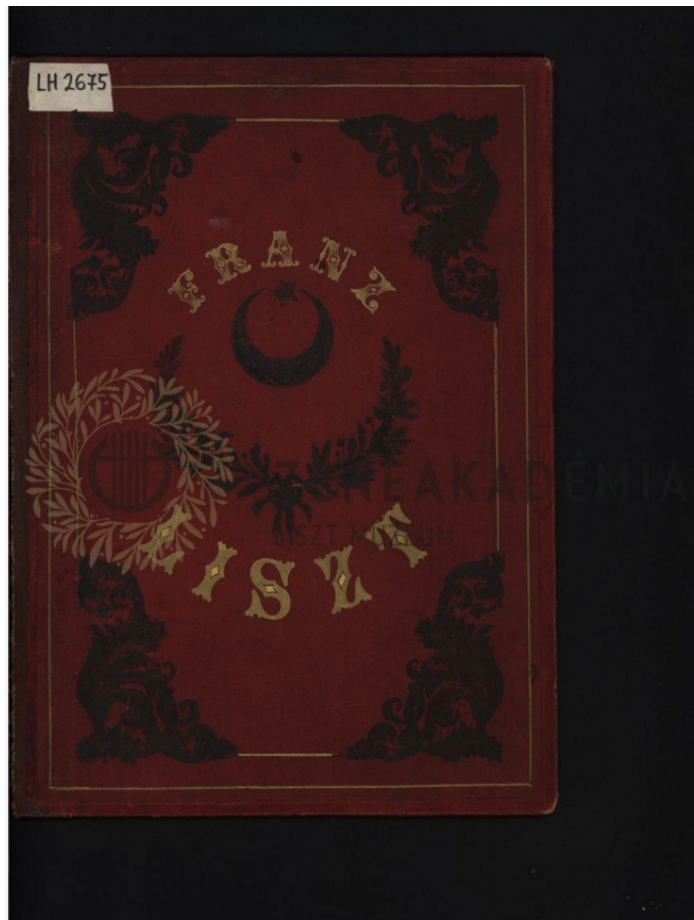
İkinci nüsha ise Sultan Abdülmecid' e takdim edilen nüshadır. Söz konusu nüshanın biraz maceralı bir yolculuğu olduğu da anlaşılmaktadır. Eser, iç kapakta var olan bir belgeye göre günümüz Çek Cumhuriyeti topraklarında kalan Budweis'e gitmiştir. Bunu eserin iç kısmında yer alan Stadt. Muasumsarobiv Budweis No: 426 yazısından anlamaktayız (Alaner,2022).

İkinci olarak eserin MAY and MAY isimli İngiltere Salisbury'de var olan muhtemel bir kitapevinde yer aldığı bilinmektedir. Bu bilgiyi de kitap içinde yer alan etiketten anlamaktayız (Alaner, 2022).

Şu an ise eserin orijinali Duke Üniversitesi USA kütüphanesinde Eff 1155 çağrı numarası ile kayıtlıdır.

Şekil 1.

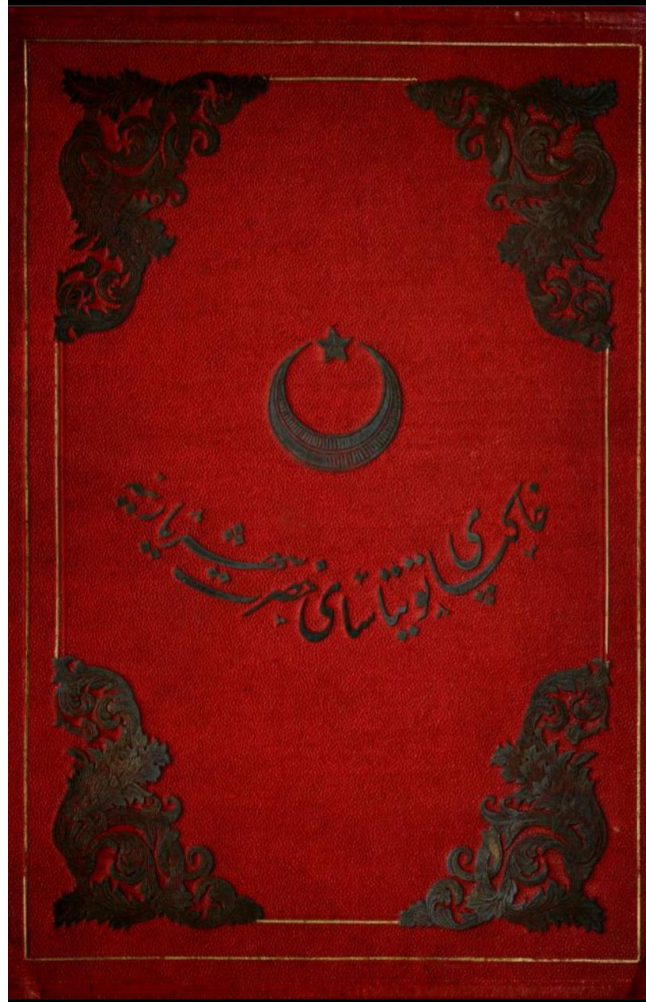
Franz Liszt'e sunulan nüshanın kapağı. Kırmızı cilt, altın harflerle 'FRANZ LISZT' ibaresi ve Osmanlı ay-yıldız sembolü



Not. LH 2675, Liszt Ferenc Müzesi, Budapeşte.

Şekil 2.

,Osmanlı padişahına sunulan nüshanın iç kapağı. Osmanlıca hat yazısıyla ‘Hak-ı pâ-y-ı Tûtiya Sayi Hazret-i Şehriyârî’ye’ “yüce sultanımızın ayağının toprağına, hürmet ve saygı ile” ibaresi.



Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni, 19. yüzyılda Osmanlı makam müziğinin Batı notasyon sistemleri ve çalgıları aracılığıyla yeniden üretildiği yazılı müzik pratikleridir. Bu çerçeve, özellikle Pera merkezli yayıncılık faaliyetleri içinde ortaya çıkan ve makam repertuarını farklı ses sistemlerine uyarlayan düzenlemeleri kapsayan, daha geniş bir tarihsel üretim alanına işaret eder.

Araştırmanın örneklemi ise Madame Herzmainska de Slupno'nun F.Adam tarafından İstanbul'da yayımlanan piyano düzenlemeleri koleksiyonu oluşturmaktadır. Çalışma, koleksiyonun günümüze ulaşan iki nüshası üzerinden yürütülmüştür: Franz Liszt'e sunulan ve Budapeşte Liszt Anı Müzesi'nde LH 2675 katalog numarasıyla kayıtlı nüsha ile Osmanlı padişahına takdim edilen ve bugün Duke Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan nüsha.

Örnekleme, amaçlı bir seçimle belirlenmiştir. Herzmainnska koleksiyonu, makam müziğinin piyano üzerinde yeniden yazım sürecini yalnızca teknik bir aktarım olarak değil, estetik ve kültürel bir dönüşüm olarak izlenebilir kılan bütünlüklü bir veri seti sunar. Aynı zamanda koleksiyonun iki farklı iktidar ve dinleyici çevresine eş zamanlı olarak sunulmuş olması, onu yalnızca müziksel değil, dolaşım ve temsil açısından da yoğunlaştırılmış bir vaka haline getirir.

Bu nedenle çalışma, istatistiksel genelleme iddiası taşımaktan ziyade, belirli bir tarihsel örnek üzerinden müziklerarası karşılaşmanın yapısal dinamiklerini açığa çıkarmayı amaçlayan nitel bir derinleşme olarak konumlanmaktadır.

Bulgular ve Yorum

Herzmainnska: Kimliği, Konumu ve Üretim Zinciri

Herzmainnska'ya ilişkin biyografik bilgiler kısıtlıdır. O'nu büyük ölçüde eserlerinin bıraktığı izlerden okumak gerekmektedir. İsmindeki 'de Slupno' ibaresi, Polonya'nın Mazovya bölgesindeki Slupno kentine işaret etmekte. Herzmainnska büyük olasılıkla bu kentte doğmuş ve 19. yüzyılın siyasi çalkantıları içinde Osmanlı topraklarına göç eden Polonyalı diasporanın bir üyesi olarak İstanbul'a yerleşmiştir. Büyük çoğunluğu sürgün ya da zorunlu göçle bu topraklara gelmiş, Katolik kimliklerini korumuş bu topluluk, Levanten çevreler, elçilik dünyası ve üst sınıf Osmanlı ailelerinin kültür ortamlarıyla yakın temas hâlindeydi.

Herzmainnska'nın konumunu anlamak için cinsiyet konusu kritiktir. 19. yüzyılda kadın müzisyenler ağırlıklı olarak icracı ya da eğitmen olarak var olabiliyorlardı. Bestecilik ve editörlük erkeklerin alanı idi. Herzmainnska bu sınırın üstünde durur. Yalnızca Pera'nın kozmopolit müzik çevrelerinde icra yapan bir piyanist değil, Osmanlı sarayındaki kadınlara büyük olasılıkla harem cariyelerine ve saray hanımlarına piyano dersleri veren bir eğitmendir. Bu erişim noktası önemsiz değildir. O'nu Osmanlı müzik hayatının en korunaklı alanına taşımış ve koleksiyonun içeriğini doğrudan etkilemiş olabilir. Herzmainnska'nın düzenlemeleri bestecilik kategorisine girmez. Ancak içerdiği müdahaleler sıradan bir transkripsiyon işlemini açıkça aşar. Yaratıcılık ile aktarım arasındaki bu belirsiz çizgi, cinsiyet normlarıyla doğrudan kesişmektedir.

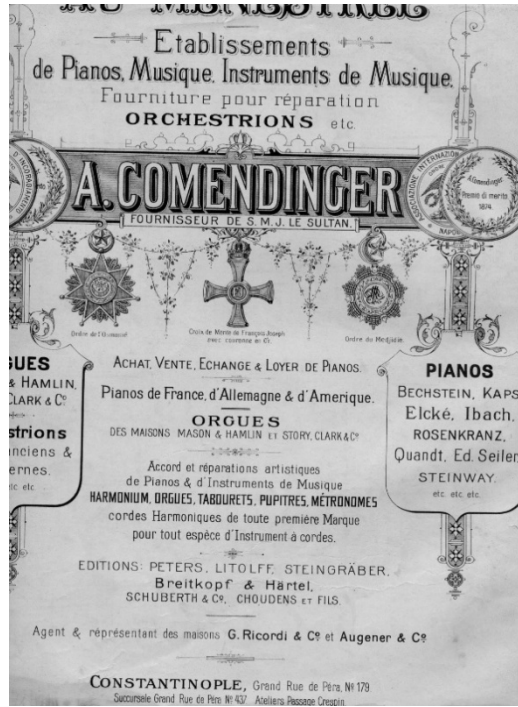
Bununla birlikte, Herzmainnska'nın müzikal tercihlerini doğrudan biyografik konumundan türetmek metodolojik açıdan risklidir. Polonyalı olması, kadın olması ya da diaspora üyesi olması, onun neden bas-akor eşliği seçtiğini ya da usulü standardize ettiğini tek başına açıklamaz. Bu tercihlerin birincil kanıtı biyografide değil, notanın kendisinde ve yayıncılık bağlamında yatmaktadır. Ferdinand Adam'ın Pera'daki yayınevi, Avrupalı ve Levanten bir alıcı kitlesine hitap etmekteydi. Koleksiyonun fiziksel biçimi, kapak tasarımı ve Fransızca başlık kullanımı bu pazarı açıkça işaret eder. Herzmainnska'nın düzenleme tercihlerini en tutarlı biçimde açıklayan çerçeve bu yayıncılık mantığıdır. Eserlerin dolaşıma girebilmesi için belirli bir estetik beklentiyi karşılaması gerekiyordu ve notalar tam da bu beklentiyi karşılayacak biçimde düzenlenmiştir.

Aslında bu koleksiyon bizlere üretim zincirini de anlatmaktadır. Baskıyı üstlenen Ferdinand Adam ki Comandigerler'in

küçük oğlu olduğunu düşünmekteyiz; yalnızca bir yayıncı değil, Türk müziği repertuvarını Batılı standartlarda düzene sokan bir editör ve küratördü. Adam'ın arkasında Pera'nın köklü müzik hanedanlarından Comandiger ailesi bulunuyordu. Nota kapakları bu zinciri yansıtır. İçerik üreticisi Herzmainska, editör F.Adam, satış noktası Comandiger'in Beyoğlu mağazası.

Şekil 3

Comandiger yayınlarından birinin arka kapağı (Alaner, 1986).



Franz Liszt İle Bağlantı

Franz Liszt 1847 yılında İstanbul'a gelmiş ve ziyareti sırasında Herzmainska'nın notalarının dağıtıcısı olan Comandiger ailesiyle bağlantılı çevrelerde bulunduğu bilinmektedir. Herzmainska koleksiyonu, Osmanlı müziğinin dönemin en büyük Avrupalı piyano virtüözünün arşivine girdiği belgeli bir örnektir. Bu, tek başına tarihsel bir önem taşımaktadır. Ancak bu ziyaretin hemen ardından, Liszt'in eserlerinde egzotizm, oryantalizm ve Doğu referanslı unsurların görünürlüğü doğrudan bir nedensellik ilişkisi kurmadan not edilmesi gereken bir örtüşmedir. Bu yönelim ve söz konusu temas gelecekteki çalışmalarda daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Koleksiyonun Yapısı ve Repertuvar Profili

Koleksiyonda Notası Bulunmayan Eserler

Koleksiyona ait fihristte adı geçen bazı eserler incelenen ciltte nota halinde yer almamaktadır. Söz konusu eserler Tablo 1'de sunulmaktadır.

Tablo 1.*Koleksiyonda Notası Bulunmayan Eserler.*

Makam	Form	Eser Adı	Ek Bilgiler
Segâh	Şarkı	Tal'at eyler müdde'î mey-i sûy-i Kağıdhaneden	TRT 10569 – Makam: Hüzam. Bestekâr: Hacı Arif Bey.
Segâh	Şarkı	Hırsız havası	Nota ve TRT kaydı tespit edilememiştir.
Hicaz	Şarkı	Ey dil ne bitmez bu ah ü vâhın	TRT 4056 – Hacı Arif Bey.
Muhayyer	Şarkı	(Güftesi kaydedilmemiş)	TRT 5398 – Rif'at Bey.
Hüzam	Peşrev	Tatar Hüzamı	TRT E1379 – Gazi Geray Han (16. yy).
Hüzam	Saz Semaisi	Tatar Hüzamı	TRT E1405 – Gazi Geray Han (16. yy).
—	Köçekçe(ler)	Yeni Köçek (Türk dansı)	Büyük bölümü Ezgi (1933–1953: 3/287–305)'de mevcuttur.

Tablo 1'de Gazi Geray Han'a ait iki eserin varlığı, koleksiyonun kronolojik yelpazesinin genişliğini göstermektedir 16. yy'dan 19. yy'a uzanan bir repertuar anlayışı. Bu tesadüf değildir ve bilinçli biçimde yan yana getirilmiştir.

Fasıl Envanteri

Koleksiyonun incelenen cildindeki eserler makam fasıllarına göre aşağıda listelenmiştir. Bestekâr adları koleksiyonda doğrudan belirtilmemiş olup eşleştirmeler TRT kataloğu aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Tablo 2.

<i>Fasıl</i>	<i>Envanteri.</i>		<i>Herzmainnska</i>		<i>Koleksiyonu.</i>
Makam	No	Form	Eser Başlığı / Güftesi	Ek Bilgiler	
HİCAZ FASLI					
Hicaz	2	Peşrev	—	TRT E866 – Zirgüleli Hicaz, Hızır Ağa (18. yy).	
Hicaz	3	Beste	Ol mehtabı aceb gösterir mi bana felek	TRT 8510 – Dede Efendi.	
Hicaz	4	Beste	Ey çeşm-i âhu hicrinle aman	TRT 4046 – Dede Efendi.	
Hicaz	5	Şarkı	Yâr açtı tâze yâre sine-i sad pâre	TRT 11156 – Medenî Aziz Efendi.	
Hicaz	6	Şarkı	Bak ne hâle koydu bu baht-ı siyah	TRT 1140 – Hacı Arif Bey.	
Hicaz	7	Şarkı	Dil derde âşinâ-i cây-ı figândır	Öztuna (1986: 73) – Hacı Arif Bey.	
Hicaz	8	Şarkı	Bir mele-peykersin ey Yûsuf-likâ	TRT 2158 – Latif Ağa.	

Hicaz	9	Şarkı	Ey kaşı kemân etmede beni aşkın nâlân	TRT 4163 – Rif’at Bey.
Hicaz	10	Şarkı	Sen verd-i bahâr-ı hüsn ü ansın	TRT 9446 – Medenî Aziz Efendi.
Hicaz	11	Şarkı	Kendine niçin emsâl ararsın	TRT 7114 – Medenî Aziz Efendi.
Hicaz	12	Yürük Semai	Yine neşe-i muhabbet dil ü cânım etdi şeydâ	TRT 11484 – Dede Efendi.
Hicaz	13	Sirto	Aziziye	TRT E971 – Sultan Abdülaziz. Dans eseri.
FERAHNÂK FASLI				
Ferahnâk	2	Peşrev	—	TRT E707 – Zeki Mehmed Ağa.
Ferahnâk	3	Beste	Meyl eder bu hüsn ile kim görse ey gül-fem seni	TRT 7694 – Şâkir Ağa.
Ferahnâk	4	Şarkı	Ateş-i aşkın senin ey mehlika	TRT 819 – Rif’at Bey.
Ferahnâk	5	Şarkı	Dil verdi ol gül- gonca hezâra	TRT 3459 – Nikoğos Ağa.
Ferahnâk	6	Yürük Semai	Bir dilbere dil düştü ki mahbûb-i dilimdir	TRT 1874 – Şâkir Ağa.
Ferahnâk	7	Saz Semaisi	—	TRT E733 – Zeki Mehmed Ağa.
BEYATÎ FASLI				
Beyatî	2	Beste	Bir gonca-femin yâresi vardır ciğerimde	TRT 1922 – Dede Efendi.
Beyatî	3	Şarkı	Gördüğüm günden beri ey şivekâr	TRT 5282 – Rif’at Bey.
Beyatî	4	Ağır Semai	Dil-i âşıkları bend etmede bir pehlivansın sen	TRT 3416 – Sâlih Ağa.
Beyatî	5	Yürük Semai	Söyle güzel rûy-i müsâfir misin nâlân olayım gel	TRT 10190 – Hekimbaşı Abdülaziz Efendi.
Beyatî	6	Saz Semaisi	—	TRT E253 – Kanunî Ömer Efendi.
SABA FASLI				
Saba	2	Peşrev	—	TRT E2697 – Papaz.
Saba	3	Beste	Mecliste âfitâb gibi bir nev-civân gerek	TRT 7530 – Kemani Corci.
Saba	4	Beste	Gülistan-ı nakş-ı hüsnünde bâharistan yazar	TRT 5701 – Zaharya.
Saba	5	Şarkı	Nev-bahâr irdi yine kesb-i mesarr eyyâmıdır	TRT 8236 – Rif’at Bey.

Saba	6	Şarkı	Nergisler olur yaman uyan gel	TRT 8211 – Latif Ağa.
Saba	7	Şarkı	Af eyle günahım ne olur ey dil- pesendim	TRT 93 – Uşşak, Enderunî Ali Bey.
Saba	8	Şarkı	Cihân gözümde yok hayli zamandır	TRT 2834 – Hacı Arif Bey.
Saba	9	Ağır Semai	Yetiş ki ey dil-i şûride cânâ can katalım	TRT 11327 – Küçük Mehmed Ağa.
Saba	10	Saz Semaîsi	—	TRT E27702 – Papaz.
SEGÂH FASLI				
Segâh	2	Peşrev	—	TRT E2791 – Hızır Ağa.
Segâh	3	Beste	Çeşm-i meygunun ki bezm-i meyde cânân döndürür	TRT 2978 – Zaharya.
Segâh	4	Beste	Bezm-i meyde mutribâ bir nağme-i dil-cû kopar	TRT 1595 – Enfi Hasan Ağa.
Segâh	5	Şarkı	Hiç mânendin yok senin bir tânesin	TRT 6454 – Mâye, Şâkir Ağa.
Segâh	6	Şarkı	Ol mehin uşşâkını gördüm bu şeb-i bi-tabda	TRT 8486 – Hüzzam, Rif’at Bey.
Segâh	7	Şarkı	Hâl-i dil-i zârımı duysa cihân	TRT 5925 – Hüzzam, Hacı Arif Bey.
Segâh	9	Yürük Semai	Ne etdi o güzel ahde vefa müjdeler olsun	TRT 3965 – Ebubekir Ağa.
Segâh	10	Saz Semaîsi	—	TRT E2821 – Hızır Ağa / TRT E2832 – Nâyî Osman Dede.
NİHAVEND FASLI				
Nihavend	1	Peşrev	—	TRT E211 – Tanburî Osman Bey.
Nihavend	2	Beste	Gâhî gönül firâkın ile derd-nâk olur	TRT 4501 – Hacı Arif Bey.
Nihavend	3	Beste	Cân-ı derûnum seni bu cânım unutmaz	TRT 4035 – Rif’at Bey.
Nihavend	4	Şarkı	Benim gönlüm kaldı sende	TRT 1439 – Hacı Arif Bey.
Nihavend	5	Ağır Semai	Erdi bahâr mevsim-i seyr-i kenârdır	Bestekâr tespit edilememiştir.
Nihavend	6	Yürük Semai	Yârin bu kadar cevri gelir miydi hayâle	TRT 11205 – Rif’at Bey.
Nihavend	7	Saz Semaîsi	—	TRT E2237 – Yusuf Paşa.
SUZNÂK FASLI				

Suznâk	2	Peşrev	—	TRT E3027 – Tanburî Emin Ağa.
Suznâk	3	Beste	Müşât-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ	TRT 7813 – Dede Efendi.
Suznâk	4	Beste	Sinede bir lâhza aram eyle gel cânım gibi	TRT 10040 – Dellalzade.
Suznâk	5	Şarkı	Hayâlin dîdede âteşler bıraktı cânım	TRT 6128 – Nikoğos Ağa.
Suznâk	6	Şarkı	Andelib-âsâ gönül feryâd eder	Bestekâr tespit edilememiştir.
Suznâk	7	Ağır Semai	Nesin sen a güzel nesin	TRT 8213 – Dede Efendi.
Suznâk	8	Yürük Semai	Ey dil heves-i sohbet-i cânân sana düşmez	TRT 4055 – Küçük Mehmed Ağa.
Suznâk	9	Saz Semaisi	—	TRT E3049 – Tanburî Emin Ağa.
HÎCAZKÂR FASLI				
Hicazkâr	1	Peşrev	—	TRT E1082 – Tanburî Osman Bey.
Hicazkâr	2	Beste	Bûs-i la'l-i dilberi her dem ki efkâr eyledim	TRT 2609 – Zekâî Dede.
Hicazkâr	3	Şarkı	Çektiğim hemyâzeler hep gönül belasıdır	Bestekâr tespit edilememiştir.
Hicazkâr	4	Şarkı	Şeb tâ seher akar su gibi çağlar ağlarım	TRT 10392 – Haşim Bey.
Hicazkâr	5	Şarkı	Dilerim zülfüne berdâr olayım	TRT 3390 – Hacı Arif Bey.
Hicazkâr	6	Şarkı	Benim serv-i hırâmânım benim sen nemden incindin	TRT 1460 – Bolahenk Nuri Bey.
Hicazkâr	7	Saz Semaisi	—	TRT E1102 – Kanunî Edhem Efendi.
ACEM-AŞİRAN FASLI				
Acem-Aşiran	1	Peşrev	—	TRT E39 – Tanburî Emin Ağa.
Acem-Aşiran	2	Beste	Meşâm-ı hâtıra bûy-i gül-i safâ bula gör	TRT 7654 – Dede Efendi.
Acem-Aşiran	3	Şarkı	Yandı dil aşkınla ey şûh-i şenim	TRT 11129 – Nikoğos Ağa.
Acem-Aşiran	4	Yürük Semai	Ne hevâ-i bağ sâzed ne kenâr-ı keşt-i mara	TRT 8007 – Dede Efendi. Farsça güfte.

Acem-Aşiran	5	Saz Semaîsi	—	TRT E90 – Tanburî Emin Ağa.
-------------	---	-------------	---	-----------------------------------

Tablo 2’de Taksimler doğaçlama yapıları nedeniyle notaya alınmamıştır. Köçekçe takımı Muhtelif makamlar başlığında gruplandırılmıştır. Segâh faslının 8 numaralı eseri tespit edilememiştir. Fasil başlıkları koleksiyonun yapısal mantığını göstermektedir. Her fasil kendi içinde bütünlüklü bir form dizisi oluşturmaktadır.

Bestekâr Dağılımı

Tablo 3.

Eser Sayısına Göre Bestekâr Dağılımı.

Bestekâr	Eser	Dönem	Notlar
Hacı Arif Bey	9	19. yy	Şarkı ve beste ağırlıklı; dönemin en üretken şarkı bestekârlarından.
Dede Efendi	8	18–19. yy	Klasik dönemin zirve ismi; beste, yürük ve ağır semai formlarında.
Rif’at Bey	8	19. yy	Şarkı ve semai ağırlıklı; dönemin popüler müziğinin belirleyici sesi.
Tanburî Emin Ağa	4	18–19. yy	Peşrev ve saz semaîsi formlarında güçlü temsil.
Medenî Aziz Efendi	3	19. yy	Hicaz faslında belirgin yer.
Nikoğos Ağa	3	19. yy	Rum asıllı Osmanlı bestekârı; Ferahnâk, Saba ve Acem-Aşiran.
Şâkir Ağa	3	18–19. yy	Ferahnâk ve Segâh fasılları.
Gazi Geray Han	2	16. yy	Koleksiyonun en erken dönem bestekârı; Kırım hanı.
Zaharya	2	18. yy	Rum asıllı Osmanlı müzisyeni; Saba ve Segâh.
Diğer (1’er eser)	15+	Çeşitli	Bolahenk N. Bey, Dellalzade, Sultan Abdülaziz, Zekâî Dede vd.

Tablo 3’ de koleksiyon iki ayrı tarihsel katmanı bilinçli olarak bir araya getirmiştir. Dede Efendi gibi klasik dönemin zirve ismi ile Hacı Arif Bey ve Rif’at Bey gibi çağdaş şarkı üretiminin öncüleri aynı çerçevede durur. Bu eş zamanlılık, Herzmainska’nın repertuvar seçiminin hem tarihsel derinlik hem güncel dolaşım kaygısını taşıdığını göstermektedir. Nikoğos Ağa ve Zaharya gibi Rum asıllı bestekârların dahil edilmesi ise seçim ölçütünün etnik ya da dini değil, müziksel

kalite ve dolaşım gücü olduğunu ortaya koyar.

Form Dağılımı

Tablo 4.

Koleksiyondaki Eserlerin Form Dağılımı.

Form	Eser Sayısı	Oran	Açıklama
Şarkı	22	% 29	Koleksiyonun baskın formu; büyük çoğunluğu 19. yy bestekârlarına ait.
Saz Semaizi	9	% 12	Her fasılda birer adet; saz müziğinin temel kapanışı.
Peşrev	9	% 12	Fasıl açılışlarını oluşturur.
Beste	8	% 11	Klasik form; ağırlıklı olarak Dede Efendi dönemi.
Taksim	6	%8	Doğaçlama; notaya alınmamıştır.
Yürük Semai	6	%8	Fasılların tempolu bölümü.
Ağır Semai	4	% 5	Klasik formun yavaş tempolu semai türü.
Köçekçe	11	%14	Dans ve eğlence repertuarı; Muhtelif makamlar altında.
Sirto	1	% 1	Hicaz faslındaki tek dans eseri Sultan Abdülaziz'e atfedilen Aziziye.

Tablo 4' de Şarkının % 29'lük ağırlığı ve köçekçelerin dahil edilmesi, Herzmainska'nın Osmanlı müziğini yüksek sanat çerçevesiyle değil, sanat ve eğlenceyi birlikte kapsayan geniş bir perspektifle kurguladığını göstermektedir. Bu seçim stratejiktir. Şarkı ve köçekçe, Avrupalı salon dinleyicisinin daha kolay kavrayabileceği erişilebilir formlardır.

Müziksel Analiz: Yeniden Yazımın Üç Katmanı Hicaz Şarkı No.9 Örneği

Herzmainska'nın düzenlemeleri üç eksen boyunca incelendiğinde tutarlı bir örüntü ortaya çıkar. Her katman ayrı bir müziksel boyutu ele alır ancak, üçü birlikte aynı yönde işler. Yani makamı, Batılı dinleyicinin tanıdığı ses dünyasına yaklaştırmak. Bu sistematiklik bir rastlantısallık değildir. Bir transkripsiyon değil, yeniden yazım pratiğinin izini taşır.

Melodik yönelim: Makamın karakteristik seslerine karşılık gelen notalar piyano versiyonunda yerini korur. Hicaz makamının ayırt edici aralık yapısı küçük ikili ile artık ikili aralığının yarattığı gerilim piyano üzerinde de duyulur. Eseri bilen biri, iki versiyonu ilk bakışta eşleştirebilir.

Ancak burada durmalı ve kritik bir ayrımı netleştirmeliyiz. Melodik iskeletin korunması, makamın korunması anlamına gelmez. Makamın kimliği; perde ilişkileri, seyir dinamiği ve icra esnekliğinin bütününde saklıdır. Ezgisel yönelim ise bu bütünün yalnızca sınırlı bir bileşenidir. Bu nedenle makamsal kimlik, tek başına ezgisel yapıya indirgenemez.

Mikrotonal silinme: Hicaz makamının ikinci derecesi, eşit aralıklı temperamanda tam karşılığı bulunmayan bir perdedir. Piyo bu sesi üretmez ve yalnızca en yakın komşusunu çalar. Herzmainnska, yalnızca makamı piyanoyla çalmayı değil, onu Avrupalı dinleyiciye daha az keskin, daha tanıdık bir biçimde sunmayı da seçmiştir.

Sonuç kaçınılmazdır. Perde artık esneyemez, titreşemez, icracıyla birlikte nefes alamaz. Ses orada durur ama o sesin makamsal kimliğini kuran titreşim, esneklik ve bağlam artık yoktur. Süsleme pratikleri de aynı kaderi paylaşır. Trill, mordant ve melizmatik geçişler ya tamamen kalkmış ya da Batı teknik imlerinin kalıbına sığdırılmaya çalışılmıştır. Usûl de bu silinmenin kurbanıdır. Yürük Semai usûlünün 6/4 çerçevesindeki aksanlı zamanları 1. ve 4. vuruşları Herzmainnska'nın 3/4 yazımında yok olur ve böylece makamın zamansal ruhu da gitmiş olur.

Tonal yeniden yapılandırma: Orijinal eserlerde hiç bulunmayan bir katman Herzmainnska'nın düzenlemelerinde sistematik biçimde belirir. Sol elde bas sesiyle onu izleyen akorların oluşturduğu düzenli bir eşlik dokusu vardır. Makamsal müziğin geleneksel tek sesli yapısının tam karşısı olan bu doku, melodiyi tonal bir zemine oturtur.

Bu eşlik modelinin somut biçimi koleksiyonun neredeyse tamamında aynıdır. Sol elin en alt sesi güçlü vuruşa bas notayı yerleştirir, bunu iki ya da üç sesli bir akor izler. 3/4'lük eserlerde bu kalıp bas–akor–akor döngüsüyle bir vals eşliğine dönüşür. 4/4'lük eserlerde ise bas–akor–bas–akor şeklinde yürür. Her iki durumda da sol el melodiyi taşımaktan tamamen vazgeçmiş, yatay melodik akışın yerini dikey bir armonik destek almıştır.

Bu üç müdahalenin toplamı tek bir cümleye sığar. Perde ilişkileri çözülür, seyir dinamiği donar, makam, yalnızca melodik bir çizgi olarak yeniden sunulur. Mikrotonal silinme, usûlün standardizasyonu ve tonal yeniden yapılandırma her biri ayrı bir boyutta devreye girer ama hepsi aynı sonucu üretir. Herzmainnska'nın koleksiyonu bu bağlamda bir transkripsiyon değildir. Osmanlı müziğini, onu tanımayan bir dinleyicinin tanıyabileceği biçime sokan seçici bir yeniden yazım pratiğidir.

Analiz: Hicaz Şarkı No. 9

Analiz örneğinde Hicaz faslına ait Hicaz şarkı No.9 seçilmiştir. İncelenen eser Rif'at Bey'e aittir. Bu eserin seçilme nedeni makam müziğini piyano diline aktarırken başvurduğu yeniden yazım stratejilerini açık biçimde ortaya koymasısıdır.

Nota karşılaştırması üç somut noktada odaklanmaktadır. Birinci nokta, usûl ve metrik yapıdır. Rif'at Bey'in orijinal notasyonunda eser 6/4 (Yürük Semai) ölçüsünde yazılmıştır. Yürük Semai'nin dörtlük vuruş birimi esnek bir prozodik akış içinde melodik cümleyi taşır. Melodik vurgu metronomik bir zorunluluktan değil, seyir mantığından doğar.

Herzmainka bu yapıyı 3/4'e indirgemıştır. Sonuç salt matematiksel değildir. İkişer zamanlık bas-akor-akor kalıbına oturan sol el, eseri bir valse yakın bir salınıma bürür ve Yürük Semai'nin aksanlı zamansal yapısı ortadan kalkar.

İkinci nokta, Hicaz makamının karakteristik perde yapısıdır. Orijinalde re-mi aralığı Hicaz tetrakordunun omurgasını oluşturur ve küçük ikili ile artık ikilinin yarattığı bu gerilim makamsal kimliğin taşıyıcısıdır. Makamsal gerilim teknik olarak varlığını sürdürür, ancak işlevini yitirmiştir.

Üçüncü nokta, seyir ve karar yapısıdır. Zemin ve Zaman, makamın güçlü perdesi olan Nevâ (Re) civarından inici-çıkıcı karakterle seyre başlar ve Nevâ üzerindeki Hicaz beşlisinin perdelerinde gezinerek geçici kalışlar yapar. Ve Dügah (La) perdesine inerek ilk cümleleri tamamlar. Meyan güftedeki duygu yoğunluğuna paralel olarak melodi dikey bir sıçramayla tiz perdelere tırmanır ve Muhayyer (tiz La) perdesini eksen alan ve yer yer Tiz Çargah (tiz Do) sesine kadar genişleyen bu bölüm, eserin melodik doruk noktasını oluşturur. Tiz bölgedeki coşkulu seyir, nakarat bölümünde kademeli bir inişe geçer. Melodi, tekrar Nevâ (Re) perdesinden güç alarak aşağı süzülür ve ana karar perdesi olan Dügah (La) üzerinde Hicaz çeşnişiyle mutlak karara ulaşır.

Tablo 5.

Hicaz No. 9 Rif'at Bey. Orijinali ile Herzmainka Düzenlemesinin Karşılaştırmalı Analizi

Karşılaştırmalı Analiz		
Parametre	Sermüezzın Rifat Bey Şarkısı	Herzmainka de Slupno — Op. 1, No. 9
Dönem / Bağlam	19. yy. Osmanlı; geç klasik şarkı formu	19. yy. İstanbul; Batı notasyonuyla salon düzenlemesi
Makam / Ton	Hicaz makamı - özgün modal yapı	"Hicaz" adıyla anılır; eşit temperaman piyano düzenine aktarılmış
Mikrotonal Yapı	Nîm Hicaz (Do bakiye diyezi) korunmuş; ölçü içi geçici arıza ile gösterilir	Mikrotonal işaret yok; Batı tonalitesine asimile edilmiş
Usûl / Ölçü	6/4 Yürük Semai -Osmanlı usûl geleneği	3/4 ölçü - Batı metrik sistemi
Form	Zemin – Zaman – Meyan – Nakarat (klasik şarkı formu)	Kısa, tekrarlı bölümler; 19. yy. salon müziği estetiği
Melodik Karakter	Nevâ ekseninde gelişen, Muhayyer'e tırmanan, Dügâh'ta kapanan modal seyir	Adım hareketine dayalı; vokal kontur kısmen korunmuş
Armonik Yapı	Modal çizgiselliğin klasik bir örneğidir. Eser, Dügah (La) üzerindeki Hicaz dörtlüsü ile güçlü perde Nevâ (Re) üzerindeki Hicaz beşlisinin ekseninde şekillenir.	Sol el bas-akor eşliği; tonal armonik düşünceye yakın
Ritmik Denge	Melankolik güfte ile hareketli Yürük Semai arasında lirik karşıtlık	Tek tip döngüsel metrik yapı; ritmik esneklik kısıtlı
Prozodi	Aruz kalıpları Yürük Semai darplarına kusursuz oturtulmuş	Ölçü çizgileri içinde sabit; özgün prozodi esnekliği yitirilmiş
Güfte	Orijinal (TRT + Emin Ongan): "Büy-ı dilim" / "Büm-ı dilim"; yaygın kullanım: "Bünyâd-ı dilim"	Güfte bağlamı piyano düzenlemesinde mevcut değil
Kaynak Statüsü	TRT Nota Arşivi No. 4163	Piyano partiyonu; birincil kaynak niteliğinde
Özgünlük Derecesi	Makam, usûl ve form bakımından özgün Osmanlı geleneği	Melodik iskelet kısmen korunmuş; yapısal dönüşüm belirgin

Tablo 5'de Analiz doğrudan nota karşılaştırmasına dayanmaktadır. Orijinal eser TRT repertuvarında kayıtlıdır (TRT 4163). Tablo 5'in temel sonucu: Herzmainka'nın müdahalesi sistematiktir ve tek bir eseri değil, koleksiyonun tamamını

aynı mantıkla dönüştürmüştür. Bu sistematiklik, tesadüfü değil stratejiyi gösterir.

Şekil 4.

Rif'at Bey 'Ey Kâşî Kemân' orijinal notası. 6/4 usûlde, Hicaz makamında

4163. ♯
YÜKÜK SEMAİ
(♩ = 122)

EY KAŞI KEMAN
HICAZ SARKI

L. HANCIYANDAN
BESTEKÂRI:
RUFAT B.

ET YA Vİ Kİ FAKR ET ME DE AS SEN BE Hİ NÂ LÂ H
Rİ BE Hİ NÂ LÂN BÜ HÜ MÂ Ü LİR BÜ Hİ
GE Hİ EY LE Dİ Vİ BAN EY LE Dİ Vİ BAN
SEN SİZ O LA PAZ EY LE NE MEH EY Sİ Hİ HÜ BA N
EY DE Hİ MEY BAN GEN Dİ O LA PAZ EY LE
NE MEH EY Sİ Hİ HÜ BAN EY DE Hİ HÜ BAN
EY BU Hİ RE VEH CA Mİ NÂ SEN SİN KA TA ÇAK CA N
SIN KA SA ÇAK CAN

BU HÜM DÜM BİR NİĞEN EYLEYİN
SENİZ ALANIN EYLEYİNİZ EY BENİ HÜBİR
EY RUMİ REWAN ÇANPA SENSİN KATACAK ÇAN

Şekil 5.

Herzmainiska -

Şekil 5. Herzmainska — 'Hedjiaz Charqi No. 9' piyano düzenlemesi, Sayfa 1. Allegro, 3/4, çift el. Sol elde waltz benzeri akor eşliği görülmektedir. Kaynak: Herzmainska Koleksiyonu, F.Adam baskısı, İstanbul.

Opus I.

نمرد ۹

HERDIAZ CHARQI

م. ه. ر.

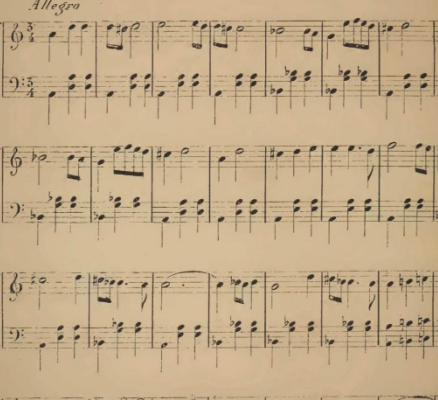
محمد از شرفی

L'i goshk' davaran etravat' kani andgoshk' nalan.

M^{re} Herzmainska de Slupno

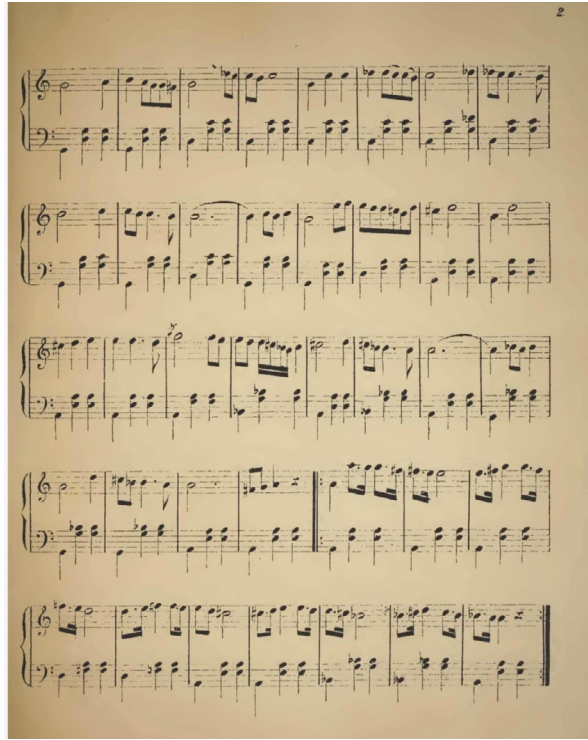
ای دانش کارا تیرم بختک تالانه

Allegro



Şekil 6.

Herzmainksa düzenlemesi, Sayfa 2. Sol eldeki süregelen bas + akor dokusu bütün sayfa boyunca kesintisiz devam etmektedir.

**Ek Eser Analizleri: Yeniden Yazımın Koleksiyon Genelindeki İzleri**

Hicaz Şarkı No.9 bu örüntünün en belirgin örneğidir, ancak aynı yapısal müdahaleler koleksiyonun farklı makam ve formlarında da sistematik biçimde karşımıza çıkar. Aşağıda üç ek eser üzerinden tekrarlayan örüntü gösterilmektedir.

Hicaz Beste No.4 Dede Efendi (TRT 4046)

Hicaz faslının dördüncü eseri olan bu beste, Op.1 No.4 olarak koleksiyonda yer almaktadır. Notanın başlığı “HEDJIAZ BESTÉ” şeklinde yazılmış, güftesi “Ei tchechimi ahnu hudjinlé aman” (Ey çeşm-i âhu hicrinle aman) olarak Latin harfleri ile yazılmıştır. Herzmainksa bu eseri Moderato temposunda ve 4/4 (C) ölçüsünde düzenlemiştir. Orijinali Dede Efendi’nin klasik beste formuna özgü ağır usûl yapısını taşıyan bu eser, piyano düzenlemesinde Batı’nın sonat yazımına yakın bir biçime sokulmuştur. Sol elde bas-akor-bas-akor dizilişiyle ilerleyen düzenli eşlik, melodinin ağır aksak karakterini ortadan kaldırır. Hicaz makamının ikinci derecesi olan nîm hicaz sesi, notada yalnızca geçici arıza (bemol) işaretiyle gösterilmiş ve bu da tam değerini değil, yaklaşık konumunu ifade eden bir Batı notasyon çözümüdür. Eserin melodik yönelimi korunmuş olmakla birlikte çoksesli doku, bestecinin yaratım sürecinden tümüyle yabancı olduğu bir katmanı eser üzerine giydirmiştir.

Şekil 7.

Herzmainnska Hicaz Besté No. 4 (Dede Efendi, TRT 4046). Op.1 No.4, Moderato, C (4/4). Sol elde bas-akor-bas-akor eşliği. Kaynak: Herzmainnska Koleksiyonu, F.Adam baskısı, İstanbul.



Ferahnâk Peşrev Zeki Mehmed Ağa (TRT E707)

Op.2 No.2 olarak koleksiyonun ikinci parçasında yer alan Ferahnâk Peşrev, Herzmainnska'nın armonik yeniden yapılandırma modelini farklı bir makam çerçevesinde tekrarlaması bakımından önemlidir. Ferahnâk, dizisi, Irak perdesi (Fa diyez) üzerinde kurulan, tiz bölgede Nevâ (Re) perdesi üzerine Rast beşlisi ile ve kendine özgü inici bir seyir anlayışı olan mürekkep (birleşik) bir makamdır. Herzmainnska bu eseri Allegretto temposunda ve C (4/4) ölçüsünde yazmıştır. Sol elde yine bas-akor dizilişi tutarlı biçimde işler. Ancak bu kez akorlar kapalı konumdadır.

Peşrevin doğası gereği güfte bulunmadığından seyir özgürlüğü daha belirgin olmalıydı. Oysa Herzmainnska'nın sol eli bu özgürlüğü sürekli bir armonik sabite dönüştürmüştür. Makamın serbestçe dolaşan yapısı, bir parçanın "hangi akordan gelip nereye gideceğini" önceden belirleyen Batı armoni mantığıyla sarılmış ve bu süreçte Ferahnâk'ın

özgün belirsizliği, alışıldık bir kadans hareketine indirilmiştir.

Şekil 8.

Herzmainka Ferhanak Pichrev (Zeki Mehmed Ağa, TRT E707). Op.2 No.2, Allegretto, C (4/4). Sol elde süregelen bas-akor eşliği. Kaynak: Herzmainka Koleksiyonu, F.Adam baskısı, İstanbul



Nihavend Şarkı No.4 Hacı Arif Bey (TRT 1439)

“Benim gönlüm kaldı sende” güftesiyle tanınan bu şarkı, Nihavend makamının koleksiyondaki en erişilebilir örneği olarak dikkat çeker. Nihavend, Batılı doğal minöre yapısal olarak en yakın duran makamdır. Bu nedenle Herzmainka’nın armonik eşlik modelinin en az baskı uyguladığı bağlam da tam burasıdır. Bununla birlikte Herzmainka yine aynı kalıba başvurur ve Nihavend’in ince modalitesi, Batı doğal minörüyle örtüşen ama kullanım bağlamı bakımından ondan ayrılan konumu bu eşlik dokusunda görünmez kılınır. Eserin duygu yoğunluğu, modalitenin yarattığı renk çeşitliliğinden değil, yatay ezginin taşıdığı lirizmin kalıntısından beslenir. Bu, Herzmainka’nın yeniden yazım pratiğinin belki de en sessiz ama en derin müdahalesidir. En az değiştirilen makam, en fazla tona yakın gibi gösterilen makamdır.

Şekil 9.

Herzmainka Nihavend Şarkı (Hacı Arif Bey, TRT 1439). 3/4, Andante. Sol elde vals benzeri bas-akor-akor kalıbı.
Kaynak: Herzmainka Koleksiyonu, F.Adam baskısı, İstanbul.



Tablo 6. Koleksiyondan Seçilmiş Eserlerde Ölçü ve Eşlik Yapısının Karşılaştırılması

Aşağıdaki tablo, koleksiyondan dört eserin Herzmainka düzenlemesindeki ölçü yapısını, sol el eşlik modelini ve bunların orijinal usûlden ne ölçüde uzaklaştığını göstermektedir.

Tablo 6. Seçilmiş Eserlerin Ölçü Analizi. H. = Herzmainka. Tablodaki dört eser dört farklı makam ve formu temsil etmektedir. Ancak usûl dönüşümü her birinde aynı yönde işlemiştir. Asimetrik ya da uzun döngülü Osmanlı usûlleri, eşit vuruşlu Batı ölçülerine indirgenmiş; sol el sistematik biçimde bas-akor eşlik modeline yerleştirilmiştir.

Eser	Makam	Orijinal Usûl	H. Ölçüsü	Sol El Kalıbı	Tempo	Usûl	Kaç Ölçü örnek (Herzmainka)
Hicaz Şarkı No.9 Rif'at Bey (TRT 4163)	Hicaz	6/4 Yürük Semai	3/4	Bas-Akor-Akor (vals)	Allegro	Yürük Semai aksanları yok	
Hicaz Beste No.4 Dede Efendi (TRT 4046)	Hicaz	Devr-I Kebir (28 zamanlı)	C (4/4)	Bas-Akor-Bas-Akor		Devr-I kebir yapısı tamamen ortadan kalkmış	

Ferahnâk Peşrev Zeki Mehmed Ağa (TRT E707)	Ferahnâk	Devr-i Kebir (28 zamanlı)	C (4/4)	Bas- Akor sürekli (sol el)	Allegretto	Peşrev haneleri standart 4/4'e	
Nihavend Şarkı No.4 Hacı Arif Bey (TRT 1439)	Nihavend	Aksak Semai (10 zamanlı)	9/4	Bas- Akor- Akor (vals)	Andante	Aksak Semai'nin düzensiz aksanı silinmiş	

Tartışma ve Sonuç

Herzmainksa'nın müdahalelerine yönelik görüş ve değerlendirme: Mikrotonalitenin yok olması, usûlün standardize edilmesi ve armonik katmanın eklenmesi, piyano gibi bir enstrümanın fiziksel kısıtlamalarından kaynaklanan kaçınılmaz pratik zorunluluklardır. Bu görüşe göre Herzmainksa'nın yaptığı, eldeki araçların sınırları içinde makul bir aktarım çabasıdır. İdeolojik bir okuma aşırı yorum olacaktır.

Mikrotonalite gerçekten piyanonun fiziksel sınırları içinde üretilemez. Armonik katmanın eklenmesi hiçbir fiziksel kısıtlamadan kaynaklanmaz. Tamamen tek sesli bir piyano düzenlemesi her zaman mümkün olabilirdi ve bu türden tarihsel örnekler de mevcuttur. Sol eldeki süregelen bas-akor dokusu, Herzmainksa'nın bilinçli olarak seçtiği bir yazım biçimidir. Bu seçim Batı salon müziğinin estetiğini yansıtır ve eseri belirli bir sosyal bağlama Avrupa'nın Doğu müziğine ilgisinin en yoğun olduğu 19. yüzyıl salon kültürüne yerleştirir. Öte yandan usûlün 6/4'den 3/4'e indirgenmesi de zorunlu değildir; 6/4'lik Batı yazımı mevcuttur. Kanımızca bu da Herzmainksa'nın bir tercihidir. Seçim ideolojik değerlendirmeyi zorunlu kılar.

Güç İlişkisi: Kim Kimin Dilinde Konuşuyor?

Oryantalizm çerçevesi bu noktada doğrudan devreye girer. 19. yüzyılda Avrupa'nın Doğu müziğine bakışı onu olduğu gibi aktarmayı değil, anlaşılır ve kabul edilebilir kılmayı hedefliyordu. Herzmainksa'nın müdahaleleri bu hedefe hizmet eder. Mikrotonal silinme, Doğu sesini Batılı kulağa yabancı olmaktan çıkarır, tonal yeniden yapılandırma, onu tanıdık bir armoni içine yerleştirir. Osmanlı müziği bu süreçte daha az kendisi, daha çok Batılı dinleyicinin Osmanlı müziğinden beklediği bir şey haline gelir.

Herzmainksa sömürgeci bir güçten değil, Levanten diasporanın periferisinden konuşmaktadır. Polonyalı, Katolik, kadın, sürgün topluluğunun bir üyesi olarak o da temsil edilen ile temsil eden arasında belirsiz bir yerde durur. Bu belirsizlik, onun üretimini salt Oryantalist bir söylemin ürünü olarak değil, çok sayıda kısıt ve tercih arasında

sıkışmış bir pratik olarak okumayı zorunlu kılar. Asimetri gerçektir ancak asimetri tek yönlü değildir.

Herzmainnska'nın çalışmaları Tanzimat sonrası Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müziksel dönüşümü belgeleyen özgün bir kaynaktır. Bu epistemik dönüşümün kurumsal boyutu Ferdinand Adam'ın editöryel müdahalesinde ve Comandiger ailesinin ticari ağında gizlidir. Osmanlı müziği belirli bir estetik çerçeveye yeniden paketlenmiş ve piyasaya sunulmuştur.

Çalışmanın sınırlılıkları açısından şunu belirtmemiz gerekir ki Herzmainnska'ya ilişkin biyografik kaynaklar son derece kısıtlıdır ve koleksiyonun bütününe sistematik erişim henüz sağlanamamıştır.

Sonuç

Bir piyano tuşuna basıldığında çıkan ses sabittir. Herzmainnska'nın koleksiyonunun tamamı bu sabitliğin üzerine inşa edilmiştir ve bu inşa sürecinde makam müziği üç katmanlı bir dönüşüm geçirmiştir. Mikrotonal silinme, usûlün standardizasyonu ve tonal yeniden yapılandırma. Bu üç müdahale bir bütün oluşturur ve birlikte bir model tanımlar. Bunlar, makamsal müziğin başka bir ses sistemine aktarılmasında ortaya çıkan yeniden yazım pratiğinin yapısal özellikleridir.

Bu model Herzmainnska ile sınırlı değildir. 19. yüzyılda Avrupa'ya taşınan Doğu müziğinin pek çok örneği benzer bir yapı sergiler. Melodik iskeletin korunması, mikrotonalitenin silinmesi, armonik standardizasyon. Herzmainnska örneği bu örüntünün belgelenmiş, karşılaştırılabilir ve arşiv desteği olan bir örneğidir.

Buradan genellenebilecek soru şudur: Bu yapı rastlantısal mıdır? Yoksa dönemin estetik-siyasi koşullarının ürettiği sistematik bir tepki mi? Bence ikinci yanıt daha inandırıcıdır.

Herzmainnska'nın adı müzik tarihinin büyük anlatılarında yer bulmaz. Ancak bu sessizlik incelenmeye değerdir. Kadın bir aracı figür, Polonyalı diasporanın bir üyesi ve Batı ile Osmanlı ses anlayışları arasındaki geçiş bölgesinde çalışan bir müzisyen olarak Herzmainnska, müziklerarası karşılaşmanın asimetrik yapısını hem bizzat yaşamış, hem de belgelenen çalışmalar üretmiştir. Bu koleksiyonun Liszt'in kitaplığında ve padişahın hazinesinde aynı anda yer bulmuş olması da asimetriyi simgeleyen en somut imgedir.

Müziklerarası karşılaşmalar teknik aktarım sorunları değildir ve her zaman şu sorular dile getirilir: Kim kimin dilinde konuşur? Kimin sesi, kimin müzik diliyle aktarılır? Hangi sesler tarihsel bellekten silinir, hangisi ayakta kalır? Herzmainnska'nın notaları bu sorulara yanıt vermez ama soruları görünür kılar. Bu görünürlük, o koleksiyonun en kalıcı katkısıdır.

Etik kurul onayı

Bu araştırmada insan, hayvan ve hassas veriler kullanılmadığı için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: TS, verilerin toplanması: TS; sonuçların analizi ve yorumlanması: TS; çalışmanın yazımı: TS. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Teşekkür

Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde değerli katkılarını esirgemeyen hocalarıma içten teşekkürlerimi sunarım. Öncelikle, Madame Herzmainiska de Slupno üzerine yürüttüğüm araştırmanın başlangıcında kendi arşivinden sağladığı kaynaklar ve yönlendirici önerileriyle bu konuyu keşfetmemi mümkün kılan Prof. Ahmet Bülent Alaner'e minnettarım. Bu çalışmanın fikri temelleri, büyük ölçüde kendisinin açtığı araştırma hattı üzerinde şekillenmiştir. Ayrıca, akademik gelişimim boyunca yol göstericiliğini her zaman hissettiğim, çalışmanın oluşum sürecinde de değerli görüş ve eleştirileriyle katkı sunan danışmanım Prof. Dr. Mehmet Topal'a şükranlarımı sunarım.

Ethical approval

Ethical committee approval is not required for this research as it does not involve the use of human or animal subjects

or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design TS; data collection: TS; analysis and interpretation of results: TS; draft manuscript preparation: TS. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

Kaynakça

Alaner, A. B. (1986). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze belgelerle müzik yayıncılığı 1876–1986 / Music publications from Ottoman Empire up to today 1876–1986*. Anadol Yayıncılık.

Alaner, A. B. (2022). Eski İstanbul'un müzik yayıncıları. *Müzik İstanbul* (ss. 760–803) içinde. Esenler Belediyesi.

Arel, H. S. (1968). *Türk mûsikisi nazariyatı*. Türk Mûzik Enstitüsü Yayınları.

Born, G., ve Hesmondhalgh, D. (Ed.). (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press.

Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press.

Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

Ekinci, M. U. (2015). 19. fasıl repertuarından örnekler: Madam de Slupno'nun nota koleksiyonu. *Musikişinas*, (14), 35–45.

Liszt Museum Budapest. (t.y.). *Catalogue entry: Herzmainka collection (LH 2675)*.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* (2. bs.). University of Illinois Press.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal practice in Turkish art music*. Asian Music Publications.

Tomlinson, G. (1993). *Music in Renaissance magic: Toward a historiography of others*. University of Chicago Press.

Extended Abstract

Introduction

The nineteenth century was a period of intensified cultural interaction between the Ottoman Empire and Europe, during which music emerged as one of the most significant mediums of exchange. Within this context, the Polish-born pianist and arranger Madame Irma Herzmainka de Slupno occupies a unique position. Her collection of Ottoman makam compositions arranged for piano, published by Ferdinand Adam in Pera, Istanbul, provides a rare and valuable document of intercultural musical transmission in the late Ottoman period. Rather than serving merely as a technical adaptation of one repertoire to another instrument, the collection reveals a complex process through which Ottoman musical materials were transformed to meet the aesthetic expectations of European salon culture.

Previous studies have largely approached the adaptation of makam music to Western instruments as a technical issue involving notation, tuning, and performance practice. However, such approaches often overlook the broader cultural and ideological implications of these transformations. This study argues that Herzmainka's arrangements should not be understood simply as transcriptions. Instead, they constitute a selective process of musical rewriting in which Ottoman makam music was reshaped within a Western musical framework.

The research is structured around three interconnected analytical concepts: musical translation, microtonal erosion, and tonal restructuring. Musical translation refers to the transfer of musical material between different sonic systems. Microtonal erosion describes the systematic loss of makam-specific pitch relationships when modal music is adapted to a fixed-pitch, equal-tempered instrument. Tonal restructuring refers to the addition of harmonic and

accompanimental practices that reposition modal melodies within a Western tonal context. Through these concepts, the study seeks to contribute not only to Ottoman music studies but also to broader discussions concerning cultural mediation, musical representation, and intercultural exchange.

Methodology

This study employs a qualitative and comparative analytical methodology. The primary source consists of Madame Herzmainka de Slupno's Ottoman makam music collection published by Ferdinand Adam in Istanbul during the nineteenth century. The research is based on two surviving copies of the collection: one dedicated to Franz Liszt and preserved at the Liszt Ferenc Memorial Museum in Budapest, and another presented to the Ottoman Sultan, currently housed in the Duke University Library.

The analytical framework combines historical contextualization with comparative score analysis. Herzmainka's piano arrangements were systematically compared with corresponding versions preserved in the TRT Turkish Music Repertoire and other authoritative sources. The analysis was conducted through three principal dimensions:

1. Melodic orientation and pitch structure
2. Seyir (modal progression) and rhythmic organization
3. Harmonic texture and polyphonic intervention

These dimensions make it possible to distinguish transformations resulting from the physical limitations of the piano from those stemming from deliberate aesthetic choices. Particular attention was given to identifying how makam-specific characteristics were preserved, modified, or omitted during the process of adaptation.

In addition to examining the overall structure of the collection, the study includes detailed analyses of representative examples, most notably Herzmainka's arrangement of Rif'at Bey's Hicaz Song No. 9, which provides a particularly clear illustration of the strategies employed throughout the collection.

Findings

The analysis reveals a highly consistent pattern of musical transformation across the collection.

First, Herzmainka generally preserves the melodic contours of the original compositions. Characteristic melodic gestures associated with specific makam structures remain recognizable, allowing listeners familiar with the repertoire to identify the source material. Nevertheless, the preservation of melodic shape does not necessarily entail the preservation of makam identity. Makam is defined not only by melodic movement but also by specific

pitch relationships, modal progression, and performance practices.

Second, the analysis reveals a process of systematic microtonal erosion. The microtonal intervals that constitute a fundamental aspect of makam identity are largely absent in the piano arrangements. Since the equal-tempered piano cannot reproduce the pitch nuances of the makam system, characteristic intervals are approximated by their nearest Western equivalents. As a result, modal distinctions become significantly reduced, and the sonic identity of the original repertoire is partially transformed.

Third, Herzmainnska consistently reorganizes rhythmic structures. Flexible modal movement and *usûl*-based rhythmic patterns are adapted to regularized metric frameworks more familiar to nineteenth-century European audiences. In the case of Hicaz Song No. 9, the original 6/4 *Yürük Semai* structure is transformed into a 3/4 meter, producing a rhythmic character that closely resembles the salon waltz tradition of the period.

The most substantial intervention can be observed at the level of texture. Ottoman makam music traditionally relies upon monophonic or heterophonic principles. Herzmainnska systematically introduces bass-and-chord accompaniment patterns that establish a harmonic foundation absent from the original works. These additions place modal melodies within a tonal environment and align the music with the conventions of nineteenth-century European piano literature.

Beyond the musical dimension, the findings also reveal the collection's broader cultural significance. The simultaneous dedication of one copy to Franz Liszt and another to the Ottoman Sultan demonstrates that the collection functioned as a mediating object between distinct cultural spheres. The arrangements therefore appear to have participated not only in musical transmission but also in broader processes of representation and cultural negotiation.

Discussion

The findings suggest that Herzmainnska's work should be interpreted as an act of musical rewriting rather than transcription. Although certain modifications were unavoidable due to the physical limitations of the piano, many of the observed transformations cannot be explained solely by instrumental constraints. The systematic addition of harmonic accompaniment, the regularization of rhythmic structures, and the adaptation of modal material to tonal expectations indicate deliberate aesthetic choices.

These choices closely correspond to the commercial and cultural environment of nineteenth-century Pera. Music publishing in this period increasingly catered to European and Levantine audiences whose musical expectations were shaped by Western tonal practices. Within this context, Herzmainnska's arrangements can be understood as

mediating objects designed to make Ottoman musical materials intelligible and attractive to a new audience.

The study also contributes to broader theoretical discussions concerning musical translation and cultural representation. The evidence demonstrates that musical translation is never a neutral process. Every act of transfer involves selection, omission, reinterpretation, and transformation. Consequently, the resulting musical object does not merely reproduce an original work in a different medium; it constructs a new version shaped by the cultural assumptions and aesthetic preferences of a particular historical context.

Furthermore, Herzmainka's position as a female musician operating between multiple cultural worlds adds an important dimension to the analysis. Her role illustrates how intercultural exchange was often facilitated by intermediary figures whose contributions have remained largely absent from dominant historical narratives. Rather than representing a simple encounter between East and West, the collection reflects a more complex network of negotiations involving identity, gender, commerce, and cultural authority.

Conclusion

This study demonstrates that Madame Herzmainka de Slupno's Ottoman piano arrangements represent a systematic process of musical transformation rather than faithful transcription. Through the combined processes of melodic preservation, microtonal erosion, rhythmic standardization, and tonal restructuring, Ottoman makam compositions were reconfigured according to the aesthetic norms of nineteenth-century European piano culture.

The findings indicate that these transformations were not merely technical responses to the limitations of the piano. Rather, they constituted a coherent strategy of cultural adaptation through which Ottoman music was rendered accessible to new audiences. Herzmainka's collection therefore represents a significant historical document of intercultural musical exchange, revealing how musical traditions are reshaped as they move across different cultural, technological, and ideological contexts.

Ultimately, this study argues that encounters between musical traditions should be understood not merely as acts of transmission, but as complex processes of negotiation, reinterpretation, and rewriting. Through this perspective, Herzmainka's collection emerges not only as a historical document of Ottoman–European musical exchange, but also as evidence of the cultural transformations that accompany the movement of music across aesthetic, technological, and ideological boundaries.