

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TÜRK MÛSİKÎSİNİN MES' ELELERİ

YALÇIN TURA

ا	د	ه	ح	ما	ـ	هـ	خ	اول الطبقات
ح	ما	ب	هـ	خ	ط	ك	كه	ثاني الطبقات
هـ	خ	ط	ك	كه	كو	ك	اب	ثالث الطبقات
هـ	ح	ط	ـ	هـ	و	ط	ك	رابع الطبقات
ـ	هـ	و	ط	ك	كو	كو	كط	خامس الطبقات
ـ	هـ	و	ط	ـ	ط	و	ط	سادس الطبقات
ط	ـ	ط	و	ط	ك	كو	كو	سابع الطبقات
و	ط	ك	كو	كو	كو	ل	ط	ثامن الطبقات
و	ط	ـ	ط	و	و	ك	كو	تاسع الطبقات
ط	و	و	ك	كو	كو	كو	ل	عاشر الطبقات
و	ح	ر	ـ	ط	د	و	ك	الحروف العشرة
ـ	ط	د	ر	ك	كا	كد	كو	الحروف الحادية عشر
و	ك	كا	كد	كد	كح	لا	لد	الحروف الثانية عشر
ر	ـ	ما	د	ر	خ	كا	كد	الحروف الثالثة عشر
د	و	خ	كا	كد	كه	كح	لا	الحروف الرابعة عشر
د	ر	ح	ما	د	هـ	خ	كا	الحروف الخامسة عشر
ما	د	هـ	خ	كا	كه	كه	كو	الحروف السادسة عشر



Yalçın Tura, 1934'de İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni ve İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Müziğe küçük yaşta kemanla başlayan Tura, Seyfettin Asal, Demirhan Altuğ ve Cemal Reşit Rey'in öğrencisi oldu. Diğer çalışmalarının yanı sıra, film ve sahne müziği dalında elliden fazla sinema ve TV filmi için müzik, on kadar tiyatro yapıtı için sahne müziği yazmıştır. Tura uzun yıllar Türk müziği ses sistemi üzerinde araştırmalar yapmıştır. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı öğretim üyesidir.

Bu kitapta yer alan makaleler Türk müziğinde hâlen tartışma konusu olan ve kesin çözüme ulaşmamış konuları ve özellikle ses sistemini ele almaktadır. Türk müziği sisteminin "tabiattan alınma sesler" üzerine kurulduğu iddiası, Türk müziğini Batı müziğinden ayıran özellikler, koma, mücenheb aralığı, çok seslilik, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi gibi temel konular hazır çözümlerin ötesinde, çağdaş bulgular ile geleneğin birikimi karşılaştırılarak sorgulanmıştır.

Pan Yayıncılık: 7

ISBN 975-7652-02-4

Birinci Baskı	: Pan Yayıncılık, Kasım 1988
Kapak	: Ahmet Kehri
Nota Yazımı	: Yalçın Tura
Dizgi	: Pan Yayıncılık
Baskı	: Kent Basımevi
Adres	: Barbaros Bulvarı 74/4 Beşiktaş 80690 İSTANBUL

TÜRK MÛSİKÎSİNİN MES' ELELERİ
YALÇIN TURA



"Le premier   tait de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse   videmment   tre telle... et de ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se pr  senterait si clairement et si distinctement    mon esprit que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute."

"(Ger  eği aramak için uyacağım yasaların) ilki, doğruluğunu açıkça bilmediğim hiçbir  eyi doğru kabul etmemek.... ve zihnimde, kendisinden   phelenmeme asla imkân bırakmayacak kadar açıklık ve se iklikle belirenden başka şeye, h k mlerimde yer vermemekti."

Descartes

Yöntem  zerine konuşma, II. kısım.

Fârâbî, Kitâbü'l-Mûsikî'l-Kabîr'inde şunları söylüyor :

"Kulak, iki bakıyye'nin yanyana gelmesiyle oluşan aralık (65536/59049) ile tanînî (9/8) arasındaki farkı (531441/524288) (bir Fisagor koma'sı) seçemez."

Medhal, II. Bahis

"Her aralık belli bir nisbettir. Bu nisbet hafifçe aşılmış veya tam gerçekleşmemiş olsa, farkedilmez. Küçük bir farkı, insan kulağı duymaz."

Aynı yer.

"Aralıklar ve makamlar hakkında yanılan bir mûsikîşinâsa pek az rastlanır. Yanılma, tatbikatı pek iyi bilmeyen nazariyatçılarda görülür.

Aynı yer.

"Bakıyye aralığına (256/243) en fazla yaklaşan aralık, 16/15 nisbetindeki büyük yarım ses'dir. Çok uyumludur. Tabî güzelliğin, sunî güzelliğe tercih edilişi gibi, herkes, bu aralığın uyumluluğunu (bakıyye'ninkinden üstün bulur.)"

Aynı yer.

"9/8, 9/8, 256/243 nisbetlerinden oluşan diatonik cins yerine, 9/8, 10/9, 16/15 nisbetlerinden oluşan cins tercih edilmeli ve kullanılmalıdır."

Aynı eser. Kitab III. Bahis 1

Safîü'ddîn Şerefiyye Risâlesi'nde diyor ki:

"Mûsikî üstâdları, tatbikatta sadece üç çeşit ezgi aralığı bilirler. Bunların en büyüğü 9/8 nisbetindedir. Ortancası 14 /13, en küçüğü ise 256/243 nisbetindedir. (Büyüğüne tanînî, ortancaya mücenneb, küçüğüne ise fazla veya bakıyye, denir.) Güçlü ezgiler, hemen sadece bu aralıklarla elde edilir.

Ezgi aralıkları birbirine benzerler. Üstâdlar, 8/7 veya 10/9 yerine genellikle 9/8 i kullanırlar. Diğer, orta boy lu aralıklar için 14/13 ü, bütün küçük aralıkların yerine de 256/243 ü kullanırlar."

Şerefiyye, II. Bahis, 23. bend.

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	11
Çağdaş Türk Mûsikîsinin ve bestekârlarının durumu, mes'eleleri ve bu mes'elelerin çözümü için düşünülenler	15
Türk Mûsikîsinde yabancılaşma ve yozlaşma mes'elesesi hakkında bir kaç söz.....	22
Türk Mûsikîsi nasıl zenginleştirilebilir?.....	30
Istanbul'un Türk Mûsikîsindeki yeri.....	32
Dede'nin yenilikçi, ilerici çalışmaları hakkında birkaç söz.....	35
Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsi.....	37
1984'de Türk Mûsikîsi.....	52
Bugünkü Türk Mûsikîsî nazariyatının öğretiminde karşılaşılan ba'zı mes'eleler.....	57
Türk Mûsikîsinde çağdaş eğitim ve çağdaş icra' üstüne ba'zı düşünceler.....	61
Bir kongrenin ve bir sempozyumun düşündürdükleri.....	65
Müzikte standardizasyon.....	70
Darb-ı Fetih usûlü ve bu usûlle yapılmış peşrevler.....	87
Türk Mûsikîsinde kullanılan ba'zı nisbetler ve mücenneb bölgesi.....	104

roma.....	111
Arel-Ezgi sisteminin gerçek yüzü ve çokseslilik bakımından değeri.....	116
Arel-Ezgi sistemi Türk Mûsikîsi sistemi midir?.....	119
Bağlamadaki perde bağlarının nisbetleri ve bunlardan doğan ses sistemi.....	158
Horasan tanburu'nun perdeleri ve Türk Mûsikîsi ses sistemi.....	169
Türk Mûsikîsi nazariyatına giriş Türk Mûsikîsi ses sistemi.....	174

ÖNSÖZ

Bu kitapda yer alan makalelerin bir kısmı, daha önceleri, muhtelif vesilelerle, bildiri, konuşma veya makale olarak, bütünüyle veya parça parça, bir veya birkaç kez yayınlanmıştır; bir kısmı ise ilk defa yayınlanmaktadır.

Geniş bir zaman dilimi içine yayılmış olmalarına rağmen, işlenen konuların pek çoğu, mûsikîmizin, hâlen tartışılan ve henüz, herkes tarafından kabul gören, kesin bir çözüme ulaşmamış mes'eleleriyle ilgilidir; bunların başında da, mûsikîmizin nazariyatının temeli sayılan "ses sistemi" mes'esi gelmektedir.

Yazılı kaynaklarda, bin yılı aşkın bir zamandan beri ele alınıp işlenen bir konunun, yaşayan bir sanat ve onun ürünleri elde iken, çözümlenmemiş ve tartışmaya açık oluşu hayret vericidir. Aslında, dikkatli bir inceleme, konunun çözümlenmediğini değil, belli bir zandan sonra, belli bir noktada, yanlış değerlendirildiğini, farklı yorumlarla ele alındığını göstermektedir. Bu yüzden, nazariyatla tatbikat arasında ayrılıklar başgöstermiştir. **Mücenneb** bölgesinin, "küçük" ve "büyük", şeklinde ikiye ayrılması, günümüzden, neredeyse altı yüzyıl önce ortaya çıkmıştır. Gene altı yüzyıl öncesinden elimize kaldığı söylenen, bestekârı belli eserler mevcuttur. Sanat, nazariyeleri ve yorumları aşarak yaşamaya devam etmektedir. Hayatı, gerçeği göz önüne almayan nazariye terkedilmeye mahkûmdur. Bin yıllık *pratik*'i göz ardı eden ve onu, kendi hayâlî çerçevesine sıkıştırmaya çalışan bir nazariye, ilimle, hayatla çelişmektedir. Nazariye, zaten, birtakım olaylar çokluğunu, belli bir düzen ve esas üzerinde toplamaya çalışan bir görüşten, bakıştan ibârettir. Bu bakış, olaylarla çatışıyor, onların önemli bir kısmını dışarıda bırakıyor, yorumlamaktan âciz kalıyorsa, başarısızlığını, geçersizliğini de ilan ediyor, demektir.

Son elli yıl içinde, Türk Mûsikîsi üzerine yazılmış hemen hangi kitabı açsanız, orada, bu mûsikînin "tabiattan alınma sesler" üzerine kurulmuş bir sisteme mâlik olduğu, Batı Mûsikisinde ise, böyle bir özelliğin bulunmadığı, gibi bir iddia ile karşılaşsınız.

Tabiattan alınma ses ve ses sistemi nedir? Nasıl olur? Batı sisteminin esası nedir? Ve hepsinden önemlisi, Türk Mûsikîsini Batı Mûsikîsinden ayıran özellikler nelerdir? Türk Mûsikîsi niçin tek sesli-

dir? Çokseslilik uygulandığında ortaya çıkan sonuçlar, niçin birtakım kimseler tarafından makbûl sayılmamaktadır?

Bu gibi sorulara, birtakım hazır slogan'ların dışına çıkıp, daha rasyonel, daha radikal bir çözüm aramaya kalkışırsanız, karşınıza birtakım tabular dikilir. Size yöneltilen ilk soru: "Siz kimsiniz de, herkesten hele üstâdlardan farklı düşünüyorsunuz?" dur. Mûsikîcilerimizin çoğu, aslında, koma'nın ne olduğunu bilmez ama, size "filân perdeler arasında bir koma gibi mühim (!) bir fark bulunduğunu, bu farkı duymadığınız takdirde, böyle işlere hiç kalkışmamanız gerektiğini" öğütler. Arkanızdan küçümseyerek bakar; zira, onlara göre, Türk Mûsikîsi ile Batı Mûsikîsinin bütün farkı "bir koma"dır. Eğer, aldığınız cevaplarla tatmin olmaz, kafanızı biraz yormaya, "bu iş gerçekten böyle mi?" diye sormaya pek hevesli ya da alışıktıysanız, siz de bu "işporta malı" ilmi gerçekleri, büyük hakikatler olarak kabullenir ve papaganlar korosuna katılırsınız: "Efendim, bizim Segâh'ımız, Batı'nın Si'sinden tam bir koma daha pesttir! Batı tarzında yetişenler bunu çalamazlar!" gibi cümlelerle bilgiçlik satmaya başlarsınız.

Sloganlar sizi tatmin etmiyorsa, nazariyat üstâdlarının buyurduklarıyla, tatbikatını işitip hayran kaldığınız icra'cılar arasında birtakım uyuşmazlıklar sezinliyorsanız, işiniz zordur. Kaynağa inmek isterseniz, karşınıza eski yazı, Farsça, Arabça engeli çıkar. İcrâcılara sorarsanız, "Kulak bunu böyle istiyor!" cevabıyla yetinmek zorunda kalırsınız. Akustik, elektroakustik, fizyoloji, müzikoloji konularında, Türkçe kitab ararsınız. Bulursunuz ama, yanına yaklaşmak ya da dilini çözmek mes'eledir. Konuları birbirine bağlamakta güçlük çektiğiniz de olur. Sonunda, bu işten bıcarsınız. Belki de, o bezginlikle: "Canım, o koskoca üstâdlardan daha iyisini mi bileceğim. Onlar, "Dünya dönmüyor diyorlar, öyleyse, dönmüyordur-" dersiniz. Belki, bununla tatmin de olursunuz. Ya da şübhelerinizi içinize gömersiniz. "Ama, dönüyor işte!" diyen, lâindir, mülevvesdir; aldırmayın ona...

Bu kitab, kırk yıla yakın bir zamandan beri, yukarıda bir kısmına değinilen mes'elelere, aklın ışığında, önyargılardan, hazır, ama çürük formüllerden ötede, gerçekçi çözümler aramak, çağdaş bilimlerin, yeni araştırmaların ulaştığı en yeni verilere geleneğin birikimini karşılaştırmak ve gelenekle günümüz arasında, belli noktalarda kop-

muş gibi görünen bağları yeniden kurabilmek çabasıyla girişilen çalışmaların ürünüdür. Bu kitab, aynı zamanda, bir uğraşın, bir mücâdelenin de sözcülüğünü yapmaktadır; mûsikîmize, son kırk yıldır musallat olan, savunmaya kalktığı geleneği, bilerek ya da bilmeyerek, yıkılma, ortadan kalkma tehlikesine mâruz bırakan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle mücâdelenin sözcülüğünü....

Yanlışlıkları, bize göre, gün gibi ortada duran ve Batı Mûsikîsi üzerine kurulduğu, o mûsikînin esasları ve kavramlarıyla düşünüldüğü halde, Türk Mûsikîsininmiş gibi gösterilmek istenen bu nazariye, geçmiş unutulduğu ve ortada dikkate değer başka bir şey de pek görülmediği, görölse de pek anlaşılamadığı için, günden güne yayılmakta, yerleşmekte ve tahrîbâtını artırmaktadır. Yayın kurumlarının, konservatuarların çoğalmasıyla yeni imkânlarla kavuşan bu nazariye, günümüzde, Orta Öğretim'e de musallat olmak ve "standartlaş"tırılarak, "resmî" kesinlik kazandırılmak raddelerine gelmiş bulunmaktadır. Bu gidişe karşı çıkmak isteyenlere "düzen bozucuları" gözüyle bakılmakta, ilmî delillere kulak tıkanmakta, gerçeklere sırt çevrilmektedir. Biraz daha iyi niyetliler, ya da öyle görünenler: "yerine daha iyisi konmadığı sürece bunu kullanmaya mecburuz," gibi bir bahânenin arkasına sığınarak günü geçirmek istemektedirler. Kanaatimizce, bütün bunların kaynağı bir ve tek noktada toplanmaktadır. Bütün nazarî bilgileri, Arel-Ezgi nazariyesinin hazır formüllerinden ibâret olanlar, elbette, bunların yanlışlığı ileri sürüldüğünde, depreme uğrayacak, dayandıkları dayanağın, ayaklarının altından kaydığını hissedecek, içine yuvarlandıkları boşluk duygusundan kurtulmak için mücâdele edeceklerdir. Bütün kötülüklerin kaynağını bilgisizlikte ve tembellikte arayanlar yanılmamaktadırlar.

Ba'zıları, bizi yıkmakla ve yerine bir şey koymamakla suçlamaktadırlar. Harab bir yapının, kalıntıları iyice yıkılmadan, molosu temizlenmeden, arsası açılmadan, bulunduğu yere yeni bir bina kuramazsınız. Bizim yaptığımız işte budur. Önce, sahayı temizlemek gerekir. Yapı, ondan sonra kurulacaktır.

Yeni Türk Mûsikîsini, geleceğin sağlam temelleri üzerinde, çağın en yeni malzemesi ve en ileri tekniğiyle yeniden kurmalıyız. Bu görev, konuya ilgi duyan, Türk Mûsikîsine gönül veren herkesindir; hepimizdir.

UYARI

Bu kitabdaki nota ve şekillerde görülen işâretler, aşağıda belirtilen değerlere göre kullanılmışlardır:

1- Arızasız notalar, aralarında tanîni (9/8; 203, 91 cents) veya bakıyye (256/243; 90,23 cents) nisbetleri bulunan Fisagor dizisindeki tam ve yarım sesleri göstermektedir. Yazı dizisi olarak, Eski Uşşâk dizisi alınmıştır.

2- Bunların önüne gelen normal diyez, $\sharp$ o notayı en az 2187/2048; 113,68 cents değerinde bir apotone (Arel'e göre küçük müenneb - S -) dikleştirir;

3- Normal bemol, $\flat$ o notayı: aynı nisbette pestleştirir.

4- Genellikle irha aralıkları için kullandığımız yarım diyez: $\sharp$ önüne geldiği notayı, yaklaşık (33/32; 53,27 cents) dikleştirmekte;

5- Gene, irha aralığı için kullandığımız ters bemol de, $\flat$ aynı nisbette pestleştirmekte.

Bu işâretler, Arel-Ezgi sisteminde kendilerine yüklenen değerlerden farklı mânâda kullanılmışlardır. Okuyucularımızdan, bu hususu göz önünde bulundurmalarını ricâ ederiz.

Yalçın Tura

Metinde Kullanılan Ebced (Cümmel) Sistemi ve Transkripsiyonu

A	ا	K	ك	Ş	ش
B	ب	L	ل	T	ت
C	ج	M	م	<u>S</u>	ث
D	د	N	ن	<u>H</u>	خ
H	هـ	S	س	<u>Z</u>	ذ
V	و	'A	ع	<u>Z</u>	ض
Z	ز	F	ف	<u>Z</u>	ظ
<u>H</u>	ح	<u>S</u>	ص	<u>G</u>	غ
<u>T</u>	ط	<u>K</u>	ق	Len	لا
Y	ی	R	ر		

ÇAĞDAŞ TÜRK MÛSİKÎSİNİN VE BESTEKÂRLARININ DURUMU MES'ELELERİ VE BU MES'ELELERİN ÇÖZÜMÜ İÇİN DÜŞÜNÜLENLER

Durum Tesbiti

Köklü ve gelişmiş bir mûsikî geleneğine ve dünyanın en muhteşem tek sesli mûsikîsine sahip bulunan Türk Milleti'nin, çoksesli mûsikî sahasında, kısa zamanda göstermiş olduğu ilerleme, henüz, istenilen seviyeye ulaşmış değilse de, küçümsenmeyecek ölçüde sayılabilir. Bu istikametteki çalışmaların daha ileriye götürülebilmesi, daha verimli kılınabilmesi ise, birtakım güçlüklerin giderilmesine, engellerin aşılabilmesine ve problemlerin çözülebilmesine bağlıdır.

Çoksesli mûsikî sahasında bugüne kadar yapılan çalışmalar hakkında, lehde veya aleyhde pek çok şey söylenmiştir; daha da pek çok şey söylenmesi mümkündür. Ne yazık ki, mes'eleye, daha ziyade, polemik şeklinde yaklaşılmış, hiss ve heyecan akl-ı selimin yerini aldığından, hükümlerdeki isabet nisbeti de cpeyi düşük seviyede kalmıştır. Alaturka-Alafranga kavgasını, bir ilerilik-gerilik tartışması haline dönüştürmek, "Tek yön budur!" veya "Filan'ın mûsikî görüşüne göre mûsikîmiz şöyle olmalıdır!" şeklinde fetvalar vermek, mûsikîmizin ve mûsikîşinaslarımızın, günden güne büyüyen, karmaşıklaşan ve çözümü güçleşen problemlerini halle yeterli olamamıştır. Uzun süre, bir "Millî Kültür Politikası"ndan mahrum kalışımızın menfi te'sirleri de henüz tam ma'nâsıyla giderilebilmiş değildir.

Alaturka-Alafranga çekişmesi, düşman kamplara bölünme, hiç kimseye bir fayda sağlamamıştır; sağlayamaz da. Çokseslilik bir üstünlük belirtisi, bir medeniyet alâmeti olmadığı gibi (Afrika'nın en geri kavimlerinden Boşiman'ların çoksesli mûsikî geleneğine sahip olduklarını biliyoruz) tek seslilik de bir eksiklik, bir ayıp, bir kusur değildir. (Tek sesli pek çok şahasere mukabil çoksesli bir sürü bayağılık mevcuttur) Bunlar birer hususiyettir, birer özelliiktir, birer ifade vasıtasıdır ve bestekârlar, diledikleri ifâde tarzını kullanmada tamamen hür olmalıdırlar. Nereden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele mûsikî sanatında ideolojilere yer yoktur. Sanata ve sanatkâra ancak, içinde serbestçe gelişebileceği "icra-yı faaliyet"

edebileceği vasat, ortam hazırlanabilir; alâka gösterilebilir, teşvik sağlanabilir. Yön gösterilemez. Buna hiç kimsenin hakkı yoktur ve olamaz. Hiçbir şey de sanata ve sanatkâra müdahaleyi haklı gösteremez. Elbette, sanatkâr da, cemiyetin her ferdi gibi, o cemiyetin kanunlarına ve nizamlarına bağlıdır ve onların çizdiği çerçeve içinde yaşar ve çalışır. Fakat, sanatın dünyasında geçerli tek kanun ve nizam, sanatkârın hür iradesi ve sanatın kendine mahsus kanunlarıdır. Hattâ o kanunlar bile, sanatkârın iradesine ve yaratıcı gücüne göre aşılabılır, değişebilir. Sanata ve sanatkâra, sanat dışı çevrelerden yapılabilecek herhangi bir müdahale, sanata ve sanatkâra çıkartılan ölüm fermanı demektir.

Bugün, birçok yanına özendiğimiz, imrendiğimiz Batı Dünyası, sanatta ilerleme ve yenileme amacıyla, kendinde bulunmayan herşeye hoşgörü ile bakmakta, onlardan yararlanma denemeleri yapmakta ve yabancı elemanları sindirmeye, özümlemeye çalışmaktadır. Bizler de, sanatımızın gelişmesi, ilerlemesi için, önce, kendimize ait olanı çok iyi bilmek ve değerlendirmek zorunda olduğumuzu unutmamalıyız. İmkânlarımızı genişletmek, zenginleştirmek maksadıyla, kendi benliğimizi yok etmeyecek, kendi değerlerimizi öldürmeyecek, tersine, onları güçlendirip geliştirecek şekilde davranmak gerektiğini de akıldan çıkarmamalıyız. Öz benliğini unutmak ve taklidci maymunlar derekesine düşmek, sanat faaliyetlerinde yapılabilecek en vahim hata, en büyük yanıltır. Tez ile anti-tezin, yeni ve üstün bir senteze ulaşabilmesi ise, ancak, kudretli, yaratıcı sanatkârın hür irâdesiyle mümkün olabilir.

Mûsikînin temel ilişkileri, Bestekâr-İcra'cı-Dinleyici arasındaki ilişkilerdir. Bu ilişkilerin sağlamlığı ve sağlıklı işleyişi, bir ülkenin mûsikî hayatını canlı ve verimli kılar.

Bestekârın Durumu

Yurdumuzda, bugün, bestekâr, çok kere, sanatından başka bir işle uğraşmak ve hayatını o işle kazanmak zorundadır. sadece bestekârlıkla yaşayabilen kimselerin sayısı, yok denecek kadar azdır. Bu sanatkârların büyük bir kısmı da daha ziyâde (reklâm, film, sahne müziği veya hafif müzik gibi) gelir getirici işler yüzünden, sanatlarını, istedikleri doğrultuda icra' edememektedir. Bir kısım bestekârlarımız,

hocalık veya icra'cılık yapmakta, hattâ, memur, yönetici kadrolarında kıymetli vakitlerinin en büyük kısmını harcıyıp tüketmektedirler. Hayatını, sadece, dilediği yönde beste yaparak kazanabilme imkânına sahip, kelimenin tam ma'nâsıyla, profesyonel bestekâr, yurdumuzda, hemen hemen yok gibidir. Bütün bunlardan çıkan netice şudur: Bestekârın ekonomik hürriyeti yoktur.

Te'lif Hakları

Te'lif hakları müesseseseleşmemiştir. Hemen her meslek grubunun mensuplarını bünyesinde toplayan, onların seslerini duyuran, haklarını koruyan Birlik'leri, Oda'ları olduğu halde, bestekârlar bugüne kadar bir Birlik'e, bir Oda'ya kavuşamamışlardır. Dünyanın en büyük hukukçularından biri tarafından hazırlanmış olmasına rağmen "Fikir ve Sanat Eserleri" kanunumuz yaşayamamış, yakın zamanlarda yapılan düzenlemeler de, tesbit edilen süreler çoktan aşıldığı halde, hâlâ işlerlik kazanamamıştır. Bu yeni düzenlemeler ve düzeltmeler sırasında, bestekârların görüşlerinin alınmamış olması da düşündürücüdür.

İcra'cı-Bestekâr İlişkileri

İcra'cı- Bestekâr ilişkilerinde kopukluk vardır. Bu iki kanat birbirini yeterince tanımamaktadır.

İcra'cılarımızın sayısının günden güne artması, niteliklerinin gelişmesi sevindiricidir. Fakat, çağdaş bestekârlarımızın verimlerinin, icra'cılarımızın repertuarlarındaki yeri üzücü ve düşündürücü ölçüler içinde kalmaktadır.

Üretilen bir malın pazarlanması, ekonomide nasıl hayatî bir ehemmiyeti haizse, bestekârın meydana getirdiği bir eserin, önce icra'cıya, sonra da dinleyiciye kolayca ulaştırılması, aynı derecede ehemmiyete sahiptir. Bunun ilk şartı nota yazımı ve çoğaltımıdır. İcra'cı, temiz, okunaklı, tercihan basılı nota ister ve bunu kolayca, masrafsızca temin etmek ister. Yabancılar için, basılı nota şarttır. Bugün, nota, bilhassa materiel yazımı, çok emek isteyen, çok masraflı bir iştir. Materiel masrafı, çok kere, bestekâra ödenen te'lif hakkını aşmakta, hattâ onun bir kaç katına ulaşmaktadır.

Basılı *partition*, mevcut materiel dahî yeterli değildir. İcra'cı, bunları nereden, nasıl temin edebileceğini bilmeli, yeniliklerden haberdâr ola-

bilmelidir.

Bestekârlarımızın çoğunun eserlerinde yer verdikleri, millî karakterdeki ezgilerin ve usûllerin, kavranılması ve yorumlanması sırasında, bir kısım icra'cılarımızın karşılaştığı sıkıntılar, bu tür ezgilerin ve usûllerin yeterince öğretilip benimsenilememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu da, millî mûsikîmizin öğretiminin henüz gereken ölçüde, yeterince yapılamadığını ortaya koymaktadır.

Bestekâr - Dinleyici İlişkileri

İcra' edilmeyen eser, bir bakıma, yok, demektir. Dinlenmiyen icra'da... Konser salonlarımızın sayısı kadar, bu salonları doldurmaya çalışan dinleyici sayısında da, mühim bir gelişme olduğunu söyleyemeyiz. İcra' edilen yerli eser sayısı ise, büsbütün iç karartıcıdır. Dinleyicilerin büyük çoğunluğu, yabancı yıldızların yabancı bestekârları yorumlamasında koşup gelmekte, yerli malına pek itibar etmemektedir. Gerekli tanıtım ve açıklama yapılamadığından, yeni yerli eserlerin gördüğü alâka da, çok düşük seviyede kalmaktadır.

T.R.T. ve diğer Yayın Kuruluşları

Mûsikîmizin gelişmesine ve yaygınlaşmasına hizmet etmesi gereken en mühim müesseselerden biri de, şüphesiz, T.R.T. dir. Ne yazık ki, bu müessese, bugüne kadar, faydadan çok zarar getirmiştir.

Yanlış mûsikî politikaları, yanlış değerlendirmeler ve yönlendirmeler yüzünden başlı başına bir dert yuvası hâline gelen bu müessese, uzun süre telif hakkı ödememesi, bu mes'eleyi devamlı istismâr ederek, sanatkârlar aleyhine çevirip işletmesi, kendine uygulaması gereken denetim mekanizmasını sanatkârlara yöneltmesi ve denetimi "sansür" hâline dönüştürmesi, dışarıya serceserpe açılırken, içeriği, çeşitli engellerle kösteklemesi ve nihayet, belli istikametlerde yönlendirmeye kalkışması bakımından, mûsikî hayatımızın en büyük problemlerinden biri olup çıkmıştır. Mûsikîmizdeki parçalanmaların ve yozlaştırıcı temâyüllerin başlıca müsebbiblerinden biri de, bir türlü ıslah edilemeyen T.R.T. dir.

Mûsikî sahasındaki diğer yayınlar ise, sözü edilmeye değmeyecek sayıda ve değerde kalmaktadır. Ciddî bir mûsikî dergisi, nota yayını, hemen hemen yok gibidir.

Bir sanatın, bilhassa, mûsikî sanatının gelişip ilerlemesinde, teşvik ve özendirme kadar, yapıcı tenkidin de büyük ehemmiyeti vardır. Bu sahada da yeterli faaliyet görülmemekte, tenkidler, dosta övgü, dost olmaya yergiden öteye pek geçmemektedir.

Ciddî mûsikî araştırmalarına çok büyük ihtiyacımız olduğu halde, bu vadiye çalışabilen pek az eleman sahib bulunduğumuz gibi, bu elemanların çalışmalarını desteklemek, yaymak şöyle dursun, yeterince takip etmekten bile âciz kalmaktayız. İlmi neşriyattan, hemen hemen tamamıyla mahrumuz.

Plâk, kaset, film ve video bandı üretimimiz, bir yandan, seviyeli çalışmaların karşılaştığı alâkasızlık, öte yandan Te'lif Hakkı müessesesinin işleyememesi neticesinde alabildiğine yaygınlaşan sanat eseri ve sanatkâr sömürüsü ve emek hırsızlığı yüzünden, bir ölüm-kalım savaşı vermekte, hayatını, her gün, biraz daha kaliteden fedâkarlık ederek, biraz daha bayağılaşarak sürdürmeye çalışmaktadır.

Çareler ve Tedbirler

Bestekârlar, içine itildikleri yalnızlıktan ya da boyun eğmek zorunda kaldıkları piyasa şartlarından kurtarılacak, toplumun üretken bir elemanı hâline getirilmelidir. Bugüne kadar meydana getirmiş oldukları eserlerin sürekli, iyi ve yeni icra'larının yapılması ve bu icra'ların geniş kitlelere yayılması çok yararlı olacaktır. Fakat, herşeyden önce, bestekârlar, eser vermeye teşvik edilmelidirler. Ismarlama, yarışmalar açma ve ödüllendirme bunun için akla ilk gelen yollar arasında yer alırsa da, yeterli olamazlar. Ismarlanan eserler, en kısa zamanda icra' ettirilmeli, basılmalı, plâk, kaset hâline gelmeli ve mümkün olduğu kadar geniş kitlelere yayılabilmelidir. Beğenilen eserlerin sık sık tekrarlanması, yeni ve değişik icra'larının yapılabilmesi, yaratıcı gücü teşvik bakımından çok yararlıdır. Ödemeler, dünya standartlarına uygun olmalıdır.

Te'lif haklarının gasbına derhal son verilmeli, bunun için gereken organizasyon bir an önce gerçekleştirilmelidir. T.R.T. ye tanınan istisnâlar kaldırılmalıdır. Bestekârlar, en kısa zamanda ekonomik özgürlüğe kavuşturulmalıdır.

Y.Ö.K. ün, sanatkâr öğretim elemanlarına uyguladığı (haftalık 12 saat ders yüküne mukabil 40 saat üniversitede bulunma, kendi bestelediği

eseri dahî yönetememe gibi) kısıtlamalar kaldırılmalıdır.

Başta nota olmak üzere, mûsıkî ile alâkalı her türlü basım ve yayımı üstlenecek bir teşkilât, bir *edition* kurulmalıdır. Bu mevzu'da muhtelif vakıflarla ve özel sektörle de işbirliği yapılabilir.

Bu *edition*'a bağlı olarak, bir tanıtma ve *documentation* merkezi kurulmalıdır. Bu merkez, faaliyete geçirilecek bir mûsıkî arşivi ile de işbirliği yapabilir.

Plâk, kaset, video bandı vs. gibi yayınlara ağırlık verilmeli ve bunlar, *editionun* bir bölümü olarak ele alınmalıdır. Özel sektöre, bu sahada yapılabilecek müsbet girişimler, satın alma, vergi indirimi vs. gibi teşviklerle desteklenmelidir.

İcra'cılar, yeni Türk bestelerini çalmaya özendirilmelidir. Bunun için yarışmalar açılmalı, turneler düzenlenmelidir. Festival komiteleriyle işbirliğine gidilmeli, festival programlarında ilk seslendirilişlere ehemmiyet verilmeli, bu seslendirilişler çerçevesinde yeni eserler ısmarlanmasına çalışılmalıdır. Değişik kesimlerdeki icra'cılar arasında işbirliği ve yakınlaşma sağlanabilmeli, zıt kutuplaşmalar giderilebilmelidir.

İcra'cılarımızın, yurt içindeki ve yurt dışındaki faaliyetlerini organize edecek, düzenleyecek bir *impresario*'luk müessesesi kurulmalıdır. Bu mevzu'da, tecrübe, sahibi elemanlardan istifade edilebilir.

İcra'cı yetiştiren kurumların geliştirilmesi, mükemmelleştirilmesi ve yaygınlaştırılması, özenle üstünde durulması gereken bir mevzu'dur. Konservatuarların, son anda, Y.Ö.K. kanunu çerçevesine alınarak üniversitelere bağlanması, birdenbire, âcil çözüm isteyen pek çok mes'ele ortaya çıkarmıştır. Bu mes'eleleri, zorlanmalarla halletmeye çalışmak, tamiri mümkün olmayan yanlışlara sebebiyet verebilir. Kanaatimizce, konservatuarlar; üniversiteler, birbirlerinden mahiyet bakımından farklı kuruluşlardır. Mûsıkînin ilmî, nazarî cephesini üniversiteler bünyesinde tutmak, buna mukabil, amelî cephesini konservatuarlara bırakarak, bu kurumları üniversitelerden ayrı düşünmek gerekmektedir. Bununla birlikte, her iki kuruluş arasında işbirliğine gidilmesinde ve yatay geçişler sağlanmasında yarar vardır.

Mûsıkînin hayatımızdaki yeri ve ehemmiyeti apayrı bir tedkik mevzu'dur. Bugünkü çeşitlilik ve parçalanma, ba'zı kimselere göre, bir yozlaşma, ba'zılarına göreyse, bir canlılık belirtisi olarak yorumlana-

bilir. Mûsikîmizin gelişmesini, hayatımızda daha büyük ve daha ehemmiyetli bir yer tutmasını istiyorsak, bunun nasıl gerçekleşebileceğini ve kaç malolacağını da çok iyi tesbit etmemiz gerekir. Bu tesbit sırasında da, asla gözden kaçırmamız icabeden gerçek, mûsikînin, ancak ve yalnız kaliteli mûsikîşinâslar eliyle ileriye götürülebileceğidir. *Extra-musical* sloganlardan, zorlamalardan, kesinlikle kaçınmak gerektiğini bir kere daha tekrarlamakta büyük fayda görüyoruz. Peşin hükümlerden, tabulardan uzak kalamadığımız takdirde, mûsikîmize yararlı olabilmemiz mümkün değildir.

Günümüzde, iyi bir plânlama ve organizasyon olmadan, herhangi bir sahada başarı kazanmak hayal hâline gelmiştir. Bütün gelişmiş ülkeler, sanat ve mûsikî işlerini, Sanat Konsey'leri, Mûsikî Konsey'leri kurarak plânlamakta ve yürütmektedirler. Memleketimizde de, vakit geçirmeden, bir Millî Sanat Konseyi'nin ve ona bağlı olarak, bir Millî Mûsikî Konseyi'nin kurulup çalıştırılması şarttır. Mûsikîyle alâkalı çeşitli kesimlerin temsilcilerinden meydana gelecek böyle bir kurul, yukarıda sıraladığımız teşkilâtların oluşumunu gerçekleştirebileceği, çarelere işlerlik kazandırabileceği gibi, mûsikî hayatımızın hareketlenmesine ve sağlıklı bir gelişmeye kavuşmasına da büyük ölçüde katkıda bulunacaktır. Birinci Millî Kültür Şurâsı'nın Komisyon Raporları, V. Beş Yıllık Kalkınma Plânı, Özel İhtisas Komisyonu Millî Kültür Raporu ve son olarak, V. Beş Yıllık Kalkınma Plânı'nda da, yukarıda üzerinde durduğumuz ve çareler aradığımız hususlarda, yeterli aydınlatıcı bilgiler ve gerekli tedbirler mevcut bulunmaktadır. Mûsikî Hayatımızın en büyük eksiği, ciddî, güçlü ve te'sirli bir Teşkilâtlanma ve Müesseseseleşmedir. Bu eksik, bir an önce giderilmelidir.

Çoksesli Müzik Sempozyumu
2-4 Mayıs 1985 İSTANBUL

TÜRK MÜSİKÎSİNDE YABANCILAŞMA VE YOZLAŞMA MES'ELESİ HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Bir sanatın yabancılaşması ve yozlaşması ne demektir? Böyle bir hadisenin meydana gelmesinde hangi şartlar ve sebepler rol oynamaktadır ve bunlar nasıl ortaya çıkmakta, ne gibi neticeler doğurmaktadır?

Bu suallerin cevabını vermek her zaman pek kolay değildir. Böyle bir hadiseyi tedkik etmek isteyen meraklı veya araştırmacı, önce mevzu' ile alâkalı bütün unsurları gözden geçirmek, tanımak ve bunları iyi değerlendirmek zorundadır. Bu unsurlardan birinin ihmâli veya yanlış değerlendirilmesi, araştırmacıyı çıkmaz yollara, yanlış hükümlere götürebilir. Herşeyden önce, yabancılaştığı, yozlaştığı ileri sürülen sanatın, bu yabancılaşmaya, yozlaşmaya uğramadan önceki durumunun çok iyi bilinip ortaya konması gerekir. Bu tesbit yapılmadan, öne sürülecek iddiaların gerçekliği kadar, varılacak neticelerin, verilecek hükümlerin sıhhat derecesi de güvenilir olmaktan uzak kalabilir.

Türk Müsîkîsinin, bugün, bir yabancılaşma ve yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya bulunup bulunmadığını tedkik ve tahkike girişmeden önce, bu müsîkinin aslî vasıflarını, hususiyetlerini, başka bir ifâdeyle onun gerçek kişiliğini, kimliğini iyi tanımak ve bu kişiliğin, kimliğin, bu hüviyetin nasıl meydana geldiğini anlamak zorundayız. Kısaca: Türk Müsîkîsi, deyince neyi anlıyoruz? Bu söz, dünya coğrafyasının çok geniş bir sahasında ve dünya tarihinin çok büyük safhasında yer alan ve almaya devam eden Türk topluluklarının ve bu toplulukların meydana getirdiği Türk Milleti'nin müsîkîsinin tümünü mü ifâde etmektedir? Yoksa daha hususî bir ma'nâsı daha mı mevcuttur?

Bu noktada, Türk Müsîkîsi ta'birine daha başka bir zâviyeden bakmak ve onu daha mahdud bir çerçeve içine aktarmak da mümkündür. Bu şekilde, mevzu ' belki de Türkiye Türkleri'nin, Türkiye coğrafyası ve bu coğrafyanın tabîî uzantıları üzerinde yaşadıkları ve yaşamaya devam ettikleri müddet içinde meydana getirdikleri müsîkiye tahsis edilebilir. Hattâ, bu çerçeveyi daha da daraltmak ve Türk Müsîkîsi ta'biriyle, Anadolu Türkleri'nin, Selçuklu ve bilhassa Osmanlı İmparatorluğu döneminde meydana getirdikleri müsîkiyi ve bu müsîkinin günümüzümüzde yaşamaya devam eden mahsullerini kasdetmek de pekâlâ

mümkündür. Nitekim, Türk Mûsikîsi, dendiğinde, çok kere, akla ilk gelen, ta'birin bu ma'nâsı olmaktadır. Her ne kadar, bu mevzuda, bir müddetten beri, Halk Mûsikîsi, Sanat Mûsikîsi, gibi bir ayrılık ortaya konmakta, hattâ, ba'zı müfritlerce, bu iki mûsikînin birbirinden tamamen farklı olduğu hararetle iddia edilmekte ise de, umumî kanaat, bu ayrılığın, sanıldığı kadar derinlere inmediği ve bu iki kanadın, esasta, aynı gövdeye ait olduğu merkezindedir.

Bu ma'nâsıyla Türk Mûsikîsi, kökü, tarihin derinliklerine uzanan bir sanat ağacının, beş, altı asırdanberi verdiği ve vermeye devam ettiği mahsullerden, meyvelerden meydana gelen eşsiz bir hazz ve lezzet hazinesi olarak düşünülmektedir. Bu değerli hazine, yüzlerce yıldan beri, cemiyetimizin her kesiminde, hayatımızın her safhasında, kendine mahsus yerini muhafaza ve vazifelerini ifa edegelmiştir. Beşikten mezara dek, bu mûsikî, Türk insanının hayatını süslemiş, onun sevgisini, heyecanlarını, kahramanlığını, mertliğini, ye'sini, elemiini, ızdırâbını, dileklerini, ümidini, yakarışını, ibâdetini, kısacası, Türk insanının herşeyini, Türk hayatının her cephesini ifâdeye, canlandırmaya ve temsile muktedîr olabilmiştir.

Türk hayatının ayrılmaz bir parçası olan Türk Mûsikîsini, bu hayattan kopuk ve hayatın akışı dışında düşünmek mümkün değildir.

Bu noktada, bu reddedilmesi güç vâkıa ile birlikte, gözönünde tutulması ve değerlendirilmesi gereken bir başka vâkıa ile daha karşı karşıya gelmekteyiz: Hayatı, gelişme ve değişmeden ayrı düşünemiyecëğimize göre, o hayatın ayrılmaz bir parçası, belli bir biçimde tezâhürü olan bir sanatı da o gelişmelerden ve değişmelerden ayrı düşünmemiz mümkün olabilecek midir?

Bu suale cevapvermeye çalışmadan önce, Türk Mûsikîsinin, tarihi içinde biraz gerilere doğru uzanmak ve ba'zı vâkıalara dikkat nazarlarımızı atfetmekte fayda mülâhaza etmekteyiz.

Asya'yı bir uçtan öbür uca kat'eden Türk topluluklarının, Türk boylarının mûsikîlerinde ortak olan mühim bir hususiyet, araştırmacıların her zaman dikkatini çekmiştir: Bu hususiyet, beş sesli dizilerin kullanılmasına dayanan ve adına pentatonizm, denen hadisedir. Filvâkî bu hadise yalnız Asya'daki Türk topluluklarına münhasır değildir ve dünyanın hemen her köşesindeki insan topluluklarının mûsikîlerinde de pentatonizm'le karşılaşmak mümkündür. Burada unutulmaması ge-

reken husus şudur: Bir kısım Asya Türkleri'nin mûsikîlerinde pentatonizm bugün bile yaşamaya devam eden bir hususiyettir. Hattâ, ba'zı Türk topluluklarında, bilhassa Güney ve Batı Asya Türklerinde ise pentatonizm'in yanısıra heptatonizm'e, yani yedi sesli dizilere dayanan bir mûsikî ile de karşılaşmakta ve bu tarz, Anadolu'ya yaklaşıldıkça, bilhassa Türkiye Türklerinde, yerini, daha geniş bir ses nizamına, makam temeli üzerine kurulmuş bir mûsikîye bırakmaktadır.

Bu değişiklikleri sadece coğrafya değişikliklerine bağlamamak, onun yanısıra, tarih, medeniyet ve kültür bakımından da belli bir gelişme çizgisi içinde mes'eleyi ele almak, elbette daha doğru olacaktır.

Fakat, bilhassa dikkat edilmesi gereken husus şudur: Türk Milleti, tarihî gelişmesi içinde, nisbeten dar çerçeveli bir mûsikîden, daha geniş ifâde imkânlarına sahip, değişik karakterde, başka bir mûsikîye geçmiş, adeta, bir mûsikî inkılâbı yapmıştır.

Üzerinde durulması gereken ikinci bir nokta da, bu gelişmenin, değişik seslerin bir arada kullanılmasına dayanan heterofoni veya, çok sesli mûsikî demek olan polifoni istikametinde değil de, tek çizgili, tek ezgili bir mûsikî, yani monofoni istikametinde gerçekleşmiş olmasıdır. Bu hususu, Türk Mûsikîsinin daha sonraki gelişmesinin hududunu da ta'yîn edecek çok mühim bir faktör olarak göz önünde tutmak gerekeceği gibi, Makam Mûsikîsi, diye de adlandırılabilir bir mûsikînin, bir bakıma temel şartı, bir bakıma da tabiî neticesi saymak icab edecektir. Zira, bu tarz mûsikînin yapısında çok mühim rol oynayan küçük aralıkların idrâki ve birer estetik eleman olarak değerlendirilmesi, onların, ancak tek çizgi hâlinde sunulmalarıyla mümkündür. Heterofoni ve polifoninin, bu elemanların değerlendirilmesine ya hiç imkân vermediğinin ya da bunu çok başka ölçüler içinde ve çok mahdud ölçüde mümkün kılabilindiğinin en açık delili ise, bir zamanlar Avrupa Mûsikîsinde de rastlanan bu elemanların, çokseslilik hareketi içinde, ta yirminci asrın ortalarına gelinceye dek terkedilmiş, bir yana bırakılmış olmalarıdır.

Makamlar, avâzeler, şu'beler ve terkîbler, birdenbire ortaya çıkmış, birdenbire, bir bütün hâlinde gerçekleşmiş değildir. Bu hadise, pek uzun zamanın ve pek çok emeğin mahsulüdür. Nazariyat ve tasnif ise çok daha sonra meydana gelecektir. Zira, önce mûsikî vardır, mûsikî ilmi sonradan ortaya çıkar. Ba'zan da, var olanı, bütün cepheriyle

sınıflandırıp izah etmekden âciz kalabilir.

Bu tarz mûsikîde pek çok deneme yapılmış, pek çok makam ve terkîb ortaya konmuş, bunlardan ba'zıları yaşamaya devam ederken ba'zıları unutulmuş, bir kısmı, daha sonraki devirlerde, daha başka kılıklarda, daha başka görünüşte ve başka isimlerle yeniden ortaya çıkmış, bir kısmı ise, bir daha kullanılmamak üzere nisyâna terkedilmiştir. Bu hususta yüzlerce misâl vermek mümkündür. On beşinci asırda pek gözde bir makam olan Pencgâh, sonraları bir kenara bırakılmış, bir Sebz ender sebz, bir Mâveraü'n-nehr, bir Tüvânger adı, nazariyat kitaplarından bile silinmiş, bir Kürdî'li Hicâzkâr'ın, yüz sene önceki hâliyle bugünkü şekli arasında dağlar kadar fark meydana gelmiştir.

Bütün bunlardan çıkarılacak netice şudur: Mûsikî Sanatı, kendisini meydana getiren, işleyen ve kendisinden istifâde edenlerin hayatlarında ve dolayısıyla kültürlerindeki değişikliklere uyarak, değişmektedir. Her devir, kendi mûsikîsini yapmaktadır. Hattâ, her devir, önceki devirlerde meydana getirilen mûsikîleri de gene kendine göre yorumlamakta, kendine çevirmektedir. Batı Mûsikîsinin bin yıllık geçmişine bir göz atmak, bu hükmün doğruluğunu isbata kâfidir. Her ne kadar, Batı Mûsikîsine kıyasla, Türk Mûsikîsinin son altı asırlık tarihinde, ilk bakışta, daha bir devamlılık ve üslûb bütünlüğü mevcutmuş gibi görünürse de, dikkatli bir araştırma, çok geçmeden, bu görünüşün altında, pek mühim farklılaşmaların bulunduğu hakikatıyla karşı karşıya kalır. Abdülkadir'den Hasan Can'a gelinceye kadar bile epeyi değişiklik hissedilir. Derviş Mustafa Dede ile ortadan kalkmaya başlamış bulunan Acemâne edâ, "İrî'den sonra yerini, tam ma'nâsıyla Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbuna bırakır. Tabî ve Bekir Ağa ile zirveye ulaşan bu muhteşem üslûb Sa'dullah Ağa ile devam eder ve Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'ye dek uzanır. Dede Efendi bir başka mâcerâdır. Bir yandan, klâsik çizgiyi bütün asâletıyla muhafaza ederken, öte yandan, III. Sultan Selîm Han'la birlikte, başka ufuklara kanat açmayı deneyen bu büyük sanatkârı, Türk Mûsikîsini, bugün varmış olduğu noktaya getiren meylin başlangıcıyla bir arada görenler az değildir. Erken gelmiş bir Pop-Mûzikçinin: Tanburî Mustafa Çavuş'un, İstanbullu zerâfetiyle Halk Mûsikîsini ustaca mezcederek ortaya koyduğu sentez yanında, Hacı Arif Bey, bütün hassasiyetine, bütün inceliğine rağmen, ne yazık ki mâhir bir kalfadan ileri gideme-

yecektir. Bahsettiğimiz, bu son derece gelişmiş, incelmış, adeta, mümkün olanın hudutlarını zorlayan eşsiz nağme çizgilerine alışmış kulaklar, elbette, o istikametten ayrılan ve daha başka duyguları dile getirip daha başka hassasiyetlere hitab eden, ba'zan daha sâde, ba'zan daha yapmacıklı bu yeni nağmeleri yoz bulacak, 'İtrî'nin, Bekir Ağa'nın, Tab'î'nin, Mehmed Ağa'nın ezgileriyle yetişenler, bir Hacı 'Arif Bey'e dudak bükcek, bir Şevki Bey'i, meyhâne mûsikîsi bestelemekle suçlayacaklardır.

Büyük bir estetikçinin dediği gibi: "Sanatta bir tekâmül haddi vardır. Bu hadde erişenlerin zevkleri incelmış, olgunlaşmış, bu hadde erişemeyen zevkler ise gelişmemiş, geri kalmıştır. Binâenaleyh, iyi ve kötü zevkler vardır ve bunların münâkaşası, boş bir şey değildir."

Bu noktada, objektif gerçeğe sübjektif gerçeğin çatışmasıyla karşı karşıya geliyoruz. Bir sanat eseri, fevkalâde vasıflara sahip, üstün bir eser olabilir; fakat, o vasıfları farkedemeyip onların tadına varamayacak bir kimse için, hiçbir şey ifâde etmeyebilir. Anadilinden başka hiçbir lisana âşinâ olmayan bir Çinli için Shakespeare'in en güzel *sonnet*'si ne ifâde ediyorsa, Li-Tai-Pe'nin şiiri de Çince bilmeyen bir Shakespeare mütehassısına, aynı derecede uzak kalacaktır. Mes'eleyi tersinden ele almak da mümkündür. Basit bir halk ezgisiyle kendinden geçen bir köy delikanlısı, ustaca yapılmış, üstün vasıflı bir sanat eserine, nüfuz edebilecek anahtardan mahrumsa, pekâlâ dudak bükebilir.

Bu noktada, bir de, sanat eserinin taşıdığı ma'nâ yükü ile, bunun idrâk edilebilmesi mes'elesi karşımıza çıkmaktadır. Bu mes'ele, sanat eserinin değerlendirilmesi hususunda son derece büyük ehemmiyeti hâizdir. Basit bir misâl ile mes'eleyi biraz açmaya çalışacağız: Bir radyo istasyonu tarafından, yabancı bir dilde neşredilen çok mühim bir haberi alabilmek için, önce, alıcımızı, o neşriyatın yapıldığı dalga boyuna göre ayarlamak, sonra da, o lisânı anlayan birini bulmak zorundayızdır. Hattâ, bir dinleyişte, bu haberin tam ma'nâsıyla anlaşılamayacağını da göz önünde tutarak, haberi banda kaydetmek, ve dinleyiciye birkaç kere dinletmek gerekebilir.

Bir sanat eseriyle onu idrâk eden arasındaki münâsebet, bir bakıma, yukarıdaki misâlde anlatılan hadiseyi andırır. Sanat eserinin taşıdığı ma'nâ yükü ne kadar ağır, ne kadar kesif ise, onun idrâki, anlaşılması da o derece zor, dolayısıyla, beğenilmesi o derecede güçtür. Böyle bir

eser, ancak ait olduğu kültürün bütün birikimine sahip kimseler tarafından, ve ancak o birikimin verebileceği anahtarla, hattâ ba'zen başka kültürlerin de yardımıyla anlaşılabilir, değerlendirilebilir. Aksi takdirde, çözülemeyen bir şifre hâline dönüşür. Öte yandan, farklı kültürler ya da aynı kültürün değişik derecelerde sindirilmesinden doğan farklı kültür seviyeleri, ma'nâ ve değer bakımından da farklı sanat eserlerine ihtiyaç husûle getirir ve farklı sanat anlayışlarının, farklı sanatkârların ortaya çıkmasına sebep olur.

Saydığımız bütün bu tarihî, sosyolojik ve psikolojik vâkıaları göz önünde tutarak, Türk Mûsikîsinin bugün hangi çizgide bulunduğunu tahlile ve bu tahlilin neticelerini değerlendirmeye girişmeden önce, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Türkiye Cumhuriyeti'nin bugününe gelineyede Türk insanının hayatında, dolayısıyla, Türk Sanat ve Kültür hayatında ne gibi değişikliklerin yer aldığına kısaca göz atmak, mutlaka gereklidir. Bu göz atış, "Batılılaşma" diye adlandırılan hareketin, Türklerin hayatında meydana getirdiği çalkantının, Türk sanatına ve Türk kültürüne de hangi nisbetle aksettiğinin ve nelerle sebep olduğunun biraz daha iyi anlaşılmasına da, bir ölçüde katkıda bulunabilir.

Türklerin yaşayışında çok mühim bir yer tutan ba'zı müesseselerin, daha, Osmanlı İmparatorluğu'nun "İslahât" döneminde başlayan, ya tamamen ortadan kaldırılma ya da şekil ve mâhiyet değiştirilme hareketi, Cumhuriyetle, daha da hızlanarak devam etmiş, meselâ, Mehterhâne'nin kaldırılması, Cumhuriyet döneminde, bir ara Türk Mûsikîsinin, Türk Devleti tarafından yasak edilmesine kadar varmıştır. Türk Mûsikîsinin Devlet eliyle öğretilmesinden vazgeçilmiş ve Devlet kanalıyla, Devlet zoruyla, uzun süre sadece Batı Mûsikîsi öğretilmiştir. Devlet radyosunda Türk Mûsikîsi bir ara tamamen yasaklanmış, daha sonra da, ancak ikinci, hattâ üçüncü planda neşrine izin verilmiştir. Buna karşılık, Batı Mûsikîsi, devletin bütün imkânlarıyla teşvik edilmiş, bu imkânlarla Türk kulağı, kendisine yabancı bir mûsikîyle yıkanarak, o yabancı mûsikîye tahammüle ve alışmaya zorlanmıştır. Bizzat Devlet Reisi yapılabilecek en mühim inkılâbın mûsikî inkılâbı olduğunu ifâde buyurmuştur. Yapılmaya çalışılan bu inkılâb, Türk Mûsikîsinde binlerce yıldan beri kullanılan sesleri bir tarafa bırakmak, buna karşılık, Batı tarzı çoksesliliği kabul-

lenmek, şeklinde hulâsa edilebilir.

Birdenbire ve tepeden inme girişilen bu hareketlerin tepki ve direnmeyle karşılaşması ne kadar tabîi ise, uzun süre, devlet eliyle ve devletin bütün imkânlarıyla desteklenmiş olarak devam ettirilmelerinin neticesinde, belli bir miktarda te'sir ve tahrîbât yapmış olmaları da gene o kadar tabîidir. Bilhassa, Türk Mûsikîsinin, uzun bir süre devletçe eğitim ve öğretimden mahrum bırakılmasının neticesi çok acı olmuştur. Bugün, bu yanlıştan dönülmüş ve Türk Mûsikîsinin devletçe öğretimine başlanmış bulunulması fevkalâde sevindirici bir hadisedir. Fakat, eğitimsiz geçen zaman içinde meydana gelen tahrîbâun giderilmesi ve ortaya çıkan mes'elelerin halledilmesi de o derece büyük ve çetin bir iş hâline gelmiştir. Halledilmesi gereken başka bir mes'ele, de Radyo ve Televizyon'daki mûsikî neşriyatıdır. Kuru-luşundan bugüne kadar geçen zaman içindeki faaliyeti ciddi şekilde tedkik edildiği takdirde, hiç de müsbet bulunamayacak olan TRT kurumu, mûsikî mevzuunda da, son derece yanlış ve zararlı faaliyetlerde bulunmuş ve bulunmaya devam etmektedir. Bu yanlışların başında, folklor'un ele alınış ve sunuluş biçimi gelmektedir. TRT kurumunun başka bir yanlış da Türk sanatkârına, Türk yaratıcısına karşı tatbik ettiği yasaklayıcı, tehdit edici tavır ve zihniyettir. Buna karşılık, bu kurum, Batı Mûsikîsinin en pespâye mahsullerini, hiçbir sınırlamaya tâbî tutmadan yaymaya devam etmektedir. Üstelik TRT'nin bu ters yasakçılığı, halkın, TRT neşriyatıyla karşılayamadığı mûsikî ihtiyâcını, başka kanallardan karşılamaya çalışmasına sebep olmaktadır. Bu durumun neticesi ise ibret vericidir. Bütün bunların yanı sıra, umumî olarak, Millî Eğitim ve Kültür politikalarımızın yanlış istikametlerdeki faaliyetlerinden doğan, eğitim ve kültür seviyelerimizdeki düşüş, gerileyiş ve yozlaşış da göz önüne alırsak, Türk Mûsikîsinde yabancılaşma ve yozlaşma mes'elesi hakkında daha gerçekçi ve daha tutarlı bir değerlendirme yapmamız mümkün olabilir.

Türk Mûsikîsi, ancak, Türk Eğitiminin ve Türk Kültürünün, her türlü imkân ve her türlü vasıta ile ve en yaygın biçimde geliştirilmesi, ilerletilmesi, desteklenmesi ve yüceltilmesiyle gelişebilir, ilerleyebilir ve yücelebilir. Bunun için de, millî bir mûsikî istikametindeki yaratıcı faaliyetlerin, hiçbir tahdîde tâbî tutulmadan, en üst seviyede gerçekleşmesinin te'mîni gereklidir. Yüksek vasıflı bir mûsikî, yüksek

vasıflı yaratıcı ve icracı sanatkârların ve bu sanatkârları anlayıp benimseyebilecek, yüksek vasıflı dinleyici kitlelerinin yetiştirilmesi, desteklenmesi ve çoğaltılmasıyla mümkün olabilir.

TÜRK MÜSİKÎSİ NASIL ZENGİNLEŞTİRİLEBİLİR?

Türk Müsikîsi nasıl zenginleştirilebilir? Bu soruya cevapvermeye kalkışmadan önce, sorunun içindeki iki kavramla ne ifâde edilmek istendiğinin açıklığı kavuşturulması gerekir:

1. "Türk Müsikîsi" deyiminden ne anlıyoruz?
2. "Zenginleştirmek" ne demektir?

Bu soruların hemen ardından da bir başka soru akla gelmektedir: Türk Müsikîsi zengin değil midir?

"Türk Müsikîsi" deymi, pek çoğumuz için, Fârâbî'den günümüzdek uzanan zaman çizgisi içinde, Türklerin hâkim olduğu memleketlerde, belli bir ses sistemine bağlı kalınarak meydana getirilmiş ve kendine mahsus bir üslûba sahip bulunan müsikîyi ifâde eder. Ba'zıları bunu: "Sanat" ve "Halk" Müsikîsi diye iki kısma ayırır. Ba'zıları, "Halk" müsikîsini apayrı bir müsikî olarak düşünür ve ta'birin sahasını daraltır. Ba'zıları da ta'biri daha genişletir ve ses sistemi, üslûbu ne olursa olsun, Türk olan her bestekârın müsikîsini "Türk Müsikîsi" sayar. Bu görüş ayrılıkları, bitip tükenmeyen tartışmaların, kavgaların kaynağı olur; çok kere, ilmî dayanaklardan mahrum, hissi polemiklere sebebiyet verir.

Türk Müsikîsini, Türk Müsikîsi ses sistemi içinde ve bu müsikînin üslup özelliklerine sâdık kalınarak meydana getirilmiş müsikî, diye tarif ettiğimiz takdîrde, nüfus kâğıdına göre Türk olan herkesin yazdığı müsikîyi Türk Müsikîsi olarak kabul etmek zorlaşır. Zira, müsikîde milliyet, bestekârın tâbî olduğu milliyettir. Burada, kullanılan dil ve onun kullanılış tarzı ehemmiyet kazanır.

Zenginleştirmek ise, bir şeyi, bir kimseyi yoksulluktan kurtarmak, onun eksiklerini gidermek ve onu çok daha fazla imkâna sahip kılmak, demektir. Bu yargının temelinde varsayılan görüş, zenginleştirilecek olanın yoksulluğu, eksik durumda bulunuşudur.

Tarihî gelişme çizgisi içinde meydana gelmiş Türk Müsikîsi, kendine mahsus bir ses sistemine, seslendiriliş tarzına, üslûba, ritmik hususiyetlere, formlara sahip, tek çizgili bir müsikîdir. Aynı anda işittirilen birden fazla ses çizgisi bu müsikîye yabancıdır. Yaygın deyimle söylersek, Türk Müsikîsi, bir makam müsikîsidir ve bu yüzden, *polyphonie*'den, *polymélotie*'den faydalanmaz. İşte bu özelliği, bir

süreden beri, Türk Mûsikîsinin en çok tenkid edilen yanı, en büyük eksiği olarak görülmektedir. Oysa, bu durum, onun özü, yapısı gereğidir. Bir makam mûsikîsi, çokseslilik içinde yokolur. Başka bir mûsikî hâline gelir. Bugüne kadar meydana getirilmiş Türk Mûsikîsi eserlerini, şu ya da bu teknikle, çokseslendirmek, o eserlerin varoluş tarzını tamamen değiştirmek, bir ma'nâda onları yoketmek demektir. Bugün, elimizde, geçmiş üstâdlardan bize miras kalan muhteşem bir mûsikî mevcuddur. Bu mûsikî mirasını en iyi biçimde değerlendirmek, icra' etmek, korumak, yaşatmak ve gerek bugünün insanlarına gerekse yetişmekte olan genç nesillere tanıtmak ve yaymak en büyük ödevlerimizden biridir. Fakat, yalnız bununla yetinmeyiz. Bugünün insanı, bugünün sanatkârı olarak, sadece geçmişi tekrarlamakla vazifemizi yerine getiremeyiz. Bize düşen, geçmişin mirasından, birikiminden hız alarak çalışmak, bugünün tecrübelerini, imkânlarını seferber ederek yeni bir birikim meydana getirmek ve devraldığımız mirası, bizden sonrakilere çok daha zenginleşmiş olarak bırakabilmektir. Hergün yenilenmeyen gelenek yozlaşmaya, yok olmaya mahkûmdur. Zenginlik, yeni zenginlikler doğurtmadığı takdirde erir, biter, yok olur. Bu yeni zenginliklerin nasıl doğabileceğini, hazır formüllere, reçetelere bağlamak, hele sanat dışı, mûsikî dışı yönlendirmelere, zorlamalara başvurmak, bizce, çok yanlış, hattâ tehlikeli bir yoldur. Mûsikîyi mûsikîşinâslar yapar. Onlar da, diledikleri ifâde tarzını ve vasitasını seçmede ve kullanmada tamamen hürdürler, hür olmalıdırlar.

Gazi Üniversitesi
Millî Kültür ve Gençlik Sempozyumu
13-14-15 Kasım 1985, ANKARA

İSTANBUL'UN TÜRK MSİKİSİNDEKİ YERİ

Tarihimizde ve kültürümüzde kendine mahsus bir yer tutan İstanbul, msıkîmizde de müstesnâ bir yere sahiptir. Bilindiği gibi, Fetih'le birlikte, Fâtiĥ Sultan Mehmed Han, İstanbul'u Devlet'in pay-ı taht'ı yapmış, şehri, bir yandan yeni binâlarla süsleyip gzelleştirirken, diğer yandan, âlimleri ve sanatkârları dâvet ederek, beldeyi bir ilim ve sanat merkezi hâline getirmeye uğraşmıştır. Fâtiĥ Sultan, babası 2. Sultan Murad Han'ın izinde giderek, onun büyük ehemmiyet verdiği mûsıkî sanatının Osmanlı ülkesinde gelişmesi ve ilerlemesi için elinden geleni esirgememiştir. Oğlu 2. Sultan Bâyezîd Han da aynı gayreti göstermiş ve Osmanlılar, bu  padişahın devrinde, mûsıkî sanatında, Doğu Türkleriyle başabaş hâle gelmişler, hattâ, onları geçmeyi başarmışlardır. Ba'zı kaynaklar, 2. Sultan Bâyezîd Han'ın bizzât bestekârlıkla uğraşuğundan bahsetmektedir. Oğlu, şehzâde Sultan Korkut ise, devrinin en iyi bestekârlarından biridir.

Fâtiĥ Sultan Mehmed Han ve 2. Sultan Bâyezîd Han devirlerinde, Saray ve Devlet hizmetlerine gereken üstün vasıflı elemanları yetiştirmek maksadıyla kurulan ve geliştirilen Saray Mektebi'nde, Enderun'da, askerî ve idârî eğitimin yanısıra, sanat eğitim ve öğretimine de ehemmiyet verilmiş, bu arada msıkîye de büyük alâka ve itina gösterilmiştir. Devrin en iyi hocalarının nezâretinde yetişen gençler, Türk Msıkîsinin gelişip ilerlemesine ve yayılmasına çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. Böylece, her devirde, en ünlü, en iyi msıkîşinâsların Saray'da toplanması ve bunların çoğunun Enderun'da hocalık etmesi gelenek hâline gelmiştir.

Saray'ın yanısıra, devlet ricâlinin, ileri gelenlerin, tanınmış kişilerin konakları da, msıkînin ilerlemesinde, yayılmasında ehemmiyetli bir rol oynamıştır. Pek çok paşanın hususî mûsıkî takımının, sâzende ve hanendelerinin n hâlâ unutulmuş değildir.

Türk Msıkîsinin gelişmesinde ve yaygınlaşmasında çok büyük ehemmiyete sahip bulunan başka bir müessese de Mehterhane-i Hümâyun'dur Osmanlı Devleti'nin askerî mzika teşkilâtı olan Mehterhane, çok eski devirlerden beri, Türk Devletlerinde istiklâl alâmeti sayılmıştır. Böylece, mûsıkî, sadece bir sanat olarak kalmamış, Devlet'in vazgeçilmez bir unsuru olarak da alâka grmştir.

Hükümdârların ve onları temsil eden diğer devlet büyüklerinin Mehter takımları bulunur ve bu takımlar, belirli zamanlarda Mûsikî icra' ederlerdi. Buna "Nevbet" denirdi. Bu ta'bir, bir zamanlar Türk hakimiyetinde bulunmuş bütün memleketlerde, günümüze kadar, mûsikî icra'ı ma'nâsıyla gelmiş bulunmaktadır.

Başlıca Osmanlı kal'alarında Mehter'in nöbet vurması âdeti, Türk Mûsikîsinin, Osmanlı ülkesinin en uzak köşelerine kadar yayılmasına ve ahalinin her kesimi tarafından sevilip benimsenmesine sebep olmuştur. Pâdişâh'ın dokuz kat Mehter'i bütün diğer Mehter'ler için örnek teşkil etmekte idi.

İstanbul'un, Türk Mûsikîsinde silinmez izler bırakan bir başka müessesesi de Tekkeleri, bilhassa Mevlevîhane'leridir. Bilindiği gibi, mûsikîye yer veren tarîkler arasında, bilhassa Mevlevîler, Âyînleriyle, Türk Mûsikîsinde orijinal bir form meydana getirmişlerdir. Bu Âyînleri icra' eden mîtrîb hey'etinde yer alacak okuyucuların ve sâzendelerin yetiştirilmesine de büyük ehemmiyet vermişlerdir. Bu yüzden, Mevlevîler arasında, pek çok mûsikîşinas ve bestekâr yetişmiş ve Mevlevîhaneler adeta birer konservatuar vazifesi de görmüştür. Türk Mûsikîsinin, gerek dinî, gerek din dışı sahalarında eserler veren pek çok büyük bestekârı ya Mevlevîliğe intisâb etmiş, Mevlevîler arasında yetişmiş ya da bu tarîke muhib olarak alâka duymuş kimselerdir. XVII. yüzyılda yaşamış Derviş Mustafa Dede, aynı yüzyılın ikinci yarısında doğup XVIII. yüzyılın başlarında ölen Buhurîzâde Mustafa İtrî Efendi ve Nâyî Osman Dede, XIX. asrın büyük bestekârı İsmâil Dede Efendi ve onun çıraklarından Zekâî Dede Efendi, bu Mevlevî veya Mevlevî muhibbi bestekârlar arasından seçilmiş birkaç örnek isim olarak sayılabilir.

Her ne kadar, Konya Mevlevîhanesi, bütün Mevlevîhanelerin merkezi kabul edilmişse de, İstanbul Mevlevîhaneleri, mûsikî bakımından hemen her devirde en ön sıraları işgal etmiştir. Bilhassa, Kulekapısı (Galata), Yenikapı, Bahâriyye ve Üsküdar Mevlevîhaneleri, bu yönden, diğerlerinden üstün sayılmışlardır.

İstanbullu hafızlar, haûbler, karî'ler, müezzîn'ler ve zâkir'ler de, Dinî Türk Mûsikîsinin oluşmasına ve gelişmesine çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. Son devrin, gerek dinî gerek din dışı mûsikî sahasındaki en büyük bestekârlarından biri sayılan Sa'deddîn Kaynak'ın da iyi bir

hafız olduğunu unutmamak gerekir.

Memâlik-i Osmâniyye'nin pâ-y-i taht'ı, beldelerin incisi, "Der Saadet" nâmına lâıyk görülen İstanbul, Feth'inden günümüze dek, asırlar boyunca Türk Mûsikîsinin de pay-i taht'ı olmuştur.

Bu güzel şehrin semtleri, şirin köşeleri, yapıları ve dilberleri için yüzlerce, binlerce şarkı, türkü bestelenmiş, bu bestelerde, gene İstanbul dile getirilmiş, övülmüş ve sevilmiştir.

Cumhuriyet döneminde de İstanbul, Türk Mûsikîsindeki müstesnâ yerini muhafazaya devâm etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuarı, Türk Mûsikîsinin en buhranlı günlerinde bile, onu özenle korumayı başarabilmiş, pek kıymetli elemanların yetişmesine imkân vermiştir. 1976'da, Türk Mûsikîsi eğitiminin ve öğretiminin Devlet eliyle yeniden başlatıldığı Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı da gene İstanbul'da faaliyete geçmiş ve kısa zamanda büyük bir gelişme göstermiştir.

Türk Mûsikîsinin tâcı ve tahtı, dün olduğu gibi bugün de İstanbul'dadır. İstanbul ise, hepimizin gönül tahtında hüküm sürmektedir ve hüküm sürecektir.

Antur Magazine 1985
İstanbul Özel Sayısı

DEDE'NİN YENİLİKÇİ, İLERİCİ ÇALIŞMALARI HAKKINDA BİRKAÇ SÖZ

Sanatkâr, devrinin aynasıdır. Hakikî sanat eseri, meydana geldiği devrin özünü, kristalleşmiş hâlde, geleceğe aksettirir; hattâ, ba'zan, yapıcısının, onun içine koymak istediğinden fazlasını aksettirir.

Sanatkârlar, herhangi bir kimseden daha hassas, antenlerinin alıcı gücü daha fazla olan kimsedir. Bu duyarlılık, onu, yaşadığı hayatın şu ya da bu yönünü, şöyle ya da böyle, ama mutlaka, belli bir biçimde eserinde yeniden yaşatmaya sevkeder.

Dede'nin yaşadığı devrin en büyük özelliği, eski, köklü bir imparatorluğun, geçmişin şanlı fakat uzakta kalmış, tükenmeye yüz tutmuş mirası üzerinde yeni bir hayat kurmak için çırpınmasıdır. Nizâm-ı Cedîd, Sekbân-ı Cedîd, Nev-Eser, Nev-Edâ, Nev-keş, Rast-ı Cedîd, Nihâvend-i Cedîd... Bütün bu nev'li, cedîd'li sözler, İmparatorluğun hiçbir devrinde, Dede'nin 78 yıllık ömrü boyunca söylendiği, kullanıldığı kadar kullanılmamıştır, denilebilir. III. Sultan Selim Han'la başlayan, II. Sultan Mahmud Han'la ve I. Sultan Abdülmecîd Han'la devam eden yenileşme, Batılılaşma cereyanının, elbette, Dede gibi hassas, hakikî bir sanatkârın hayatına ve eserine yansımaması mümkün değildir.

Çok-yönlü bir sanatkârdır Dede; verimli ve çok-yönlü... Âyîn-i şerif'den ilâhî'ye, en tantanalı kâr'dan en basit şarkı'ya, klâsik fâsıl'dan köçekçe'ye dek hemen her çeşit eseri, aynı ustalıklarla meydana getirebilmiştir. Onun renk renk çiçekler açan gönül bahçesinde sadece güller, lâleler, sünbüller değil, çiğdemler, gelincikler, menekşeler, hattâ begonyalar, glayyöller, mügeler bile bulmak mümkündür.

Onun, günbatısı güneşiyle büyümüş bu çiçeklerinde, ba'zı kimseler, mûsikimizin, adeta başka bir mihverce kaydığını görür gibi olmuşlardır. Ferâh-Fezâ'dan "Bülbül-i hoş-nevâ" "Bir verd-i ra'nâ" Rast'dan "Öpsem seni doyunca, "Gözümde dâim hayâl-i cânâ...", "Dil bir güzele meyl etdi hele", ve meşhur "Yine bir gül-nihâl ", Uzzâl'den, Ey büt-i nev-edâ... gibi eserlerde, Türk Mûsikîsinin, makam mûsikîsinin, yerçekiminden kurtulmuş, fezânın boşluğuna açılmış, hür yaratıcılığının yerine, adeta, tonal mûsikînin çekim merkezleri, kutupları ya da, yer çekiminden kurtulamayan bir cismin, belli yörüngelerde ümitsizce dönüşü hissedilir.

Ama bizce bunlar, zamanın, eyyâmın, modanın getirdiği esintilerden, günden güne "tadı kaçan oyun'a, kıyıdan köşeden, gönülsüz ayak uydurmalarından ya da "istersek, elimizden bu da gelir" gibisinden, değeri bilinmeyen bir ustalığın, değerbilmez "zemâne"ye sunduğu hünermendlik nûmunelerinden başka bir şey değildir. Bu eserlerde, Dede'nin ustalığını görebiliriz, üstâdlığını değil.

Onun üstâdlığı, bütün ihtişamıyla Uşşâk darb-ı fetih Beste'de (Dil nâle eder bülbül-i şeydâ revîşinde) Mâyecîr Beste'de (Olmamak zülfün esîri dilberâ mümkün değil), Şehnâz zencîr Beste'de (Açıldı lâlezârım ciğerde dâğ-ı derun), Bestenîgâr zencîr Beste'de (Erişdi mevsim-i gül seyr-i gülistân edelim) ve Hüzâm Âyîn-i şerîf gibi eserlerde kendini göstermektedir. Bu eserler, geleneğin, özü, ruhu, ma'nâsı bozulmadan nasıl yenilenebileceğine, nasıl yeniden oluşturulabileceğine en güzel misâli teşkil etmektedir. Dede'nin büyüklüğünün sırrı, bizce buradadır. Bu eserlerde, Dede, zamanın, mekânın ötesinde, mutlak bir gerçeğin, bir güzelliğin varlığını yakalamış ve bizlere, onu yansıtmaya çalışmıştır.

Hamamî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin 200. doğum yıldönümü dolayısıyla İstanbul Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı Başkanlığı tarafından 9/1/1978 tarihinde düzenlenen anma toplantısında sunulan bildirisi metnidir.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÛSİKÎSİ

Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsinin durumu hakkında yapılacak bir değerlendirme, daha önceki dönemlerde Türk Mûsikîsinin durumunu göz önüne almak ve bu dönemlerle bir mukayeseye girişmek zorundadır. Bu mecburiyet ise, insanı, ister istemez, Türk Mûsikîsi tarihini gözden geçirmeye sevkeder.

İlk bakışta kolay gibi görülen bu iş, daha ilk adımda, araştırmacıyı, çözülmesi pek güç, çok ciddi birtakım problemlerle karşı karşıya bırakır. En önemli mes'ele, sağlam, sıhhatli, güvenilir bir: Türk Mûsikîsi Tarihi'nin bugüne dek yazılmamış, yazılamamış olmasıdır.

Türklerin, gerek büyük bir kısmı yeterince aydınlatılamamış, binlerce yıllık tarihlerinin azameti, gerekse bu tarih boyunca yaşadıkları, devlet kurdukları, te'sirleri altına aldıkları sahaların genişliği, çeşitliliği ve bugün, bu sahaların çoğunun, birçok başka devletin sınırları içinde kalmış olması, dört başı ma'mur bir Türk Mûsikîsi Tarihi'nin yazılışını güçleştiren önemli bir faktördür. Bunun yanı sıra, bu sahada çalışacak eleman ve bu çalışmaları destekleyecek kurum eksikliğini veya, mevcut kurumların ilgisizliğini ve yetersizliğini de hesaba katmak gerekir. Böyle bir faaliyet, bir kişinin, tek başına altından kalkabileceği bir iş değildir. Yakın zamanlara kadar , resmî kuruluşların millî kültüre gösterdiği ilginin derecesi ise herkesin malûmudur.

O halde, araştırmacı, çalışma alanının sınırlarını daraltmak, konuya, çok daha dar bir görüş açısından ve çok daha kısa bir zaman dilimi içinde bakmak zorundadır.

Mes'ele, böylece, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içine getirildiğinde de, her ne kadar, saha biraz daha daraltılmış, zaman dilimi biraz daha kısaltılmış olsa bile, tam bir çözüm için lüzumlu bilgi ve belgenin azlığı, yetersizliği ve güvenilirsizliği yüzünden, mevzu', gene de gerektiği gibi işlenme imkânına sahip bulunmamaktadır.

mevcud Türk Mûsikîsi eserlerini inceleyerek, tenkidî, estetik bir değerlendirme yolu da akla gelebilir ve bu yol, en rasyonel çözüm olarak düşünülebilir: Fakat, ne yazık ki, bu niyet de askıda kalmaya mahkumdur; çünkü, yürünmek istenen yol sağlam bir zeminden mahrumdur zira, elimizdeki eski eserlerin hemen tamamı, bestekârının

mûsikîşinâsının, talebelerine geçtikleri ve o talebelerin de kendi talebelerine aktardıkları şekilde, yani, ağızdan ağıza intikal etmiş, tabîî, bu arada ba'zan, aslından bambaşka kılıklara bürünmüş haldedir. İhtilâflar, "Ben hocamdan böyle geçmiş idim," sözüyle senede bağlanmakta, ana kaynak ise Dede Efendi'den öteye pek gidememektedir.

Bu keyfiyetin, bir estetik değerlendirme bakımından, pek çok tehlike arzettiği ortadadır. Bizce, en büyük mahzur, eserlerdeki şahsî üslûbların, çok kere, ortak bir XIX. yüzyıl üslûbu arkasında kaybolmuş olmasından ileri gelmektedir. Nitekim, pek çok araştırmacı, Türk Mûsikîsinde, hiç değilse geçmiş dönemler için, sadece ortak karakterlerin nazar-ı itibare alınabileceğini, şahsî üslûblardan pek söz edilemeyeceğini ileri sürmüşlerdir. Bu düşüncelerin ortaya çıkmasında, yukarıda belirttiğimiz hususun payı büyüktür. Türk Mûsikîsini, klasik, romantik, vs. gibi, yabancı estetik hükümlerle dönemlere ayırma girişimleri de kanaatimizce, gene aynı sebeplerden ötürü, sağlam bir temelden mahrum kalmaktadır.

Her nasılsa, muhtelif şekillerde, geçmişte notaya alınabilmiş ve elimize öylece ulaşabilmiş bir mikdar eser mevcuddur. Ali Ufkî'nin "Mecmua-i Saz ü Söz"ü, Kantemiroğlu'nun "Kitâbü İlmi'l-Mûsikî'si, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin "Tahrîriyye"si, Hamparsum'un defterleri, biraraya getirildiğinde, binden ziyade eserin notasına sahip olduğumuzu görürüz. Fakat, bu eserlerin durumu da yeterince açıklıktan ve aydınlatıcılıktan uzaktır. Aynı eserlerin, çok sonraları, ağızdan ağıza, kulaktan kulağa intikal etmiş şekilleriyle yapılacak karşılaştırmalar, ortaya, çözülmesi gereken bir yığın problemle birlikte, bilhassa üslûb engelini de bir kerre daha çıkarmakta, notanın, sadece, bir hatırlama vasıtası olduğu, üslûbun ise ancak dinlemekle, yaşamakla öğrenilebileceği gerçeğini bir kerre daha vurgulamaktadır. Mûsikî öğretiminde "fem-i muhsîn" in ehemmiyetinin, bugünkü nesillerce yeterince anlaşılamamış olması, Mûsikîmizin hâli ve istikbali bakımından endişe vericidir.

Gene de, herşeye rağmen, Türk Mûsikîsinin, tarihte, büyük gelişmelere mazhar olduğu devirler biliyoruz. Doğu'da, Herat Mûsikî Mektebi ve Hüseyin Baykara devri, Batı'da, II. Sultan Murad'dan II. Sultan Bayezid'e kadar geçen parlak dönem, III. Sultan Ahmed'in, IV.

Sultan Murad'ın, Sultan İbrahim'in, IV. Sultan Mehmed'in veya III. Sultan Selim Han'ın devirleri gibi... O devirlerde yaşamış, ün yapmış bestekâr, icra'cı, âlim ve sanatkârların isimleri ve eserleri, bütün eksikliklere, bütün güçlüklerle karşılık, mûsikî tarihimizin gökkubbesinde, değişik yoğunlukta birikimler oluşturarak, toplu halde ya da tek başına, kimi parlak, kimi solgun, uzak yıldızlar gibi bize göz kırparak, tarihin karanlığında, az da olsa, bir yol almamızı sağlıyorlar. Cumhuriyet'ten önce Türk Mûsikîsinin ne durumda olduğuna kısaca göz atmak, Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsini değerlendirebilmek bakımından, şüphesiz, büyük fayda sağlayacaktır. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde vuku' bulan bir hadise, Türk tarihinde olduğu kadar, Türk Mûsikîsinde de son derece ehemmiyeti hâizdir; bu hadise, "Vak'a-i Hayriyye" dir. Yeniçeri'likle birlikte, 1826'da Mehterhâne'nin de ilga edilmesi ve yerine Muzıka-yı Hümâyun'un kurulması, bir yandan, Türk Mûsikîsinin en mühim müesseselerinden birinin ortadan kalkmasına, bir yandan da Batı Mûsikîsi tedrisâtının, Türkiye'de resmen başlatılmasına yol açmakla, günümüzdeki sürüp gelecek bir ikiliğin temelini atmış, Türk kültürü ile Batı kültürünün savaşında, birincinin aleyhinde, ilk büyük yıkımın meydana gelmesine sebep olmuştur.

İki farklı kültürün karşılaşması, ba'zan faydalı neticeler doğurabilir. Meselâ, Batı kültürü, kaynaklarının tükendiği her dönemde, çeşitli yabancı kültürlerle açılarak, hattâ o kültürleri sömürerek, yeni bir soluk alabilmiş, kendini yenileyebilmiştir. Bir kültür çatışmasında, önemli olan husus, yerli kültürün, yabancı kültürü sindirebilmesi, onu, kendi benliği içinde eriterek, faydalı yanlarını kendine maledebilmesi, böylece yeni bir senteze, daha yüksek bir seviyeye ulaşabilmesidir. Doğu kültürlerinin Batı kültürü ile karşılaşması ise, çok kere birincilerin yozlaşıp benliklerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Türkiye'de de bu böyle olmuştur. Bugünedek, bilhassa mûsikî sahasında, ortaya, yeni değerli bir sentez koymak ümidi tahakkuk etmemiş, buna mukabil, kendi mûsikimiz, onarılması çok güç, belki de imkânsız yaralar almış, çok büyük tahribâta uğramıştır.

1826, Türk Mûsikîsi, tarihi içinde, yeni bir dönemin başlangıcıdır. Devrin büyük bestekârı, Hammâmî-zâde, İsmâil Dede Efendi'nin ta'birıyla "oyunun tadı kaçmıştır, artık." Gene de, XIX. yüzyıl, Dede

Efendi'nin çağdaşları ve şâkirdleriyle, Şâkir Ağa'lar, Dellâl-zâde İsmâil Efendi'ler, Hacı Fâik Bey'ler, Hacı Ârif Bey'lerle ve son büyük klâsik: Zekâî Dede ile, Türk Mûsikîsinin parlak dönemlerinden biri sayılabilir.

XX. yüzyılın başlarında yeni bir müessese ortaya çıkar. Maarif Nezâreti, 1914'de, İstanbul'da, "Dârü'l-elhan" adıyla bir Devlet Konservatuarı açar. Eski Maarif Nâzırlarından, bestekâr, Vezir Ziyâ Paşa, müessesenin başına getirilmiştir. Mûsikî kısmının başında Musâ Süreyyâ Bey bulunmakta, Türk Mûsikîsi kısmında ise, Rahmi Bey, İsmâil Hakkı Bey, Rauf Yektâ Bey gibi hocalar ders vermektedirler.

Dârü'l-elhan'ın yanısıra, pek çok cemiyet ve hususî mûsikî mektebi de, asrın başlarından, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar, Türk Mûsikîsi öğretimi ve icra'ı sahalarında faaliyet göstermektedir. Bunlar arasında, Terakkî-i Mûsikî, Gülşen-i Mûsikî, Mûsikî-i Osmânî, Dârü'l-Mûsikî, Şark Mûsikî Cemiyeti, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti ve bilhassa, Dârü't-Tâlîm-i Mûsikî Cemiyeti sayılabilir. Bu mekteb ve cemiyetlerin dışında, konaklarda, evlerde hususî dersler verildiği gibi, orta de-receli bütün mekteplerde, hattâ ba'zı ilkokullarda bile Türk Mûsikîsi öğretilmekte, pek meşhur mûsikîşinâslar, bestekârlar, bu mekteplerde hocalık etmekte, gençlere Türk Mûsikîsi zevkini ve sevgisini aşılamaktadır.

Cumhuriyet, Türk Milleti için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar olduğu kadar, Türk Mûsikîsi için de yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cumhuriyet idâresinin, Türk Mûsikîsi bakımından ilk icraatı, ne yazık ki, bu mûsikîyi okullardan kovmak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir.

Millî kültürün en mühim tezahüratından biri olan millî mûsikîye karşı girişilen bu akıl almaz tahrîb ve imhâ hareketinin sebeplerini bugün dahî kesinlikle anlayabilmek, izah edebilmek mümkün değildir. Fakat, neticelerini, aradan geçen zamanın ışığında, çok iyi değerlendirebilmek mümkündür.

Resmen eğitim ve öğretimin sağlayabileceği imkânlardan mahrum edilen bir sanat, ya unutulmak ve yok olmak, ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Türk Mûsikîsi, bu durumda, yok olmamıştır; zira o, Türk Milletinin bağrından kopan duyguların, zihninde oluşan düşüncelerin ifâde edildiği, ikinci bir dil

olarak, bu milletin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır ve onunla birlikte yaşayacaktır. Fakat, devlet desteğinden ve imkânlarından mahrum kaldıkça, güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, tâkâtden düşerek, verimsizleşerek hattâ yozlaşarak yaşayacaktır. Nitekim, sözünü ettiğimiz olaydan, Türk Mûsikîsi, eğitiminin, Devletçe, yüksek seviyede, yeniden başlatıldığı tarihe kadar geçen yarım yüzyıl içinde olanlar, aynen, söylediğimiz şekilde cereyan etmiştir.

Dârü'l-Elhân, Maarif Nezareti'nden ayrılmış ve İstanbul Şehremâneti'ne bağlanarak, İstanbul Belediye Konservatuvarı adını almıştır. Türk Mûsikîsi kısmı da ilga edilerek, sadece, üç kişilik bir Tasnif Hey'eti kurulmuştur. "Hey'etin vazifesi mahfuzâtı tesbit etmektir. Bu tesbit faaliyetinde, dinî eserleri takdim edecektir. "Hey'et âzâları, başlangıçta, Zekâi-zâde Ahmed Bey, İsmâil Hakkı Bey ve Rauf Yektâ Bey'dir. İsmâil Hakkı Bey'in vefâtı üzerine, onun yerine Ali Rıfat Bey getirilmiştir.

Maksad, Türk Mûsikîsini, yaşayan bir sanat olmaktan çıkarıp, bir müze metâi hâline dönüştürmektir.

Buna rağmen, Tasnif Hey'etinin çalışmaları ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın faaliyeti, Türk Mûsikîsi tarihinde saygıyla anılacak faaliyetlerdendir. Tasnif Hey'etine sonradan katılan Dr. Subhi Ezgi ile, daha sonraları, Konservatuvarı'nın başına getirilen Hüseyin Sa'deddin Arel'in gayretleri de, kendilerinden önce yapılan çalışmaların daha da gelişerek devamına vesîle olmuş ve İstanbul Belediyesi'nin mütevâzî yardımlarıyla gerçekleştirebilmiş bütün bu çalışmalar sayesinde, Türk Mûsikîsi, parlaklığını kaybetse de alevi sönmeyen bir meş'ale hâlinde ışıldamaya, Türk Milletinin yüreğindeki sıcaklığını muhafazaya devam edebilmiştir.

Türkiye'de, Türk Mûsikîsi öğretimine resmen son verilmesinin ardından, Dahiliye vekâletinin, 3 Kasım 1934 günkü emriyle, Türkiye Radyosu'nun yayınlarından da Türk Mûsikîsinin tamamen çıkarılması, bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü darbe teşkil etmiştir.

Kendi radyosunda, kendi mûsikîsini bulamayan halk, ona yakın mûsikîyi, Arab Mûsikîsini dinlemeye başlar. Bizzat ba'zı Arab müelliflerinin de ifâde ettikleri gibi, "aslında, Arab zevkine göre ta'dil ve icra' edilmiş Türk Mûsikîsi'nden başka bir şey olmayan" bu mûsikî ise, o sıralarda Batı te'sirlerine de açılarak, bir yenileşme hamlesine

girişmiş ve bu hamlesinde, Mısır filmcileri ile, başta Muhammed Abdülvehhâb olmak üzere, genç hânende ve bestekârların desteğini sağlamış bulunmaktadır.

Gerek Arab radyoları, gerek 1936'dan 1948'e kadar Türkiye'ye sokulan ve sayısı, ba'zı kaynaklara göre bini aşan Mısır filmleri, Türk halkının mûsikî ihtiyacını tatmine yarayan bir *Ersatz* vazifesi görmeye devam etmiş ve ne yazık ki, gitgide alışılan ve dozu artırılan bir uyuşturucu hâlinde, milletimizin mûsikî zevkinin, büyük ölçüde tahrîbine sebep olmuştur.

Bu arada, bir hadiseye bilhassa dikkat çekmek istiyoruz. Mısır filmle-
rinin fevkalâde alâka görmesi üzerine, zamanın Matbuat Umum
Müdürlüğü, bunların Arabca sözlü mûsikî ile oynatılmasını yasak-
lamış idi. Bu yasak, bu kabil çoğu yasaklar gibi ters netice verdi.
Tıpkı, 1970'lerden sonra Türkçe söz giydirilen Hafif Batı Müziğinin
ortalığı kaplaması gibi, o zaman da, Türkçe söz giydirilen Arab ezgile-
ri, yurdu baştanbaşa sarıverdi, hattâ, Güney-Doğu Anadolu'da, Halk
Mûsikîsinin içine kadar sızmayı başardı. Ba'zı Türk Mûsikîşinâsları,
Mısır filmlerinin Arabca sözlü mûsikîlerini, Türkçe sözler katarak
düzenlemeye, aynı tarz ve üslûbda yeni bestelerle zenginleştirmeye
başladılar ve bu yoldan, büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. Ge-
ne 1970'lerden sonra ortalığı kasıp kavuran "Arabesk" modasının
kökleri, aslında bu dönemde atılmakta idi.

Münevver tabaka (o tarihlerde "aydın kesim" ta'biri henüz bugünkü ka-
dar yaygınlaşmamıştı) ise, fesi çıkarıp şapkayı, başına, poturu çıkarıp
pantolonu ayağına, yeleği, cübbeyi çıkarıp *banjour*'u, *jaquette a' taille'*
sırtına geçirdiği gibi, millî kültürden ve bilhassa millî mûsikîden so-
yunup, Alafranga'yı baştacı etmekte, geriliğin, şarkıllığın, *démo-
dé*'liğin ("çağ dışı" ta'biri de henüz ortaya çıkmamıştı) sembolü olarak
gördüğü "Alaturka"ya nefret ve tiksinmeyle bakmakta; hattâ, daha da
ileri giderek, Arab, Acem, Bizans artığı saydığı bu iptidâî, monoton
teksesliliğe, medenî Batı dünyasının muazzam orkestralarının çoksesli
ordularını öne sürerek, amansız bir Haçlı Savaşı başlatıp devam ettir-
mekte idi.

Devrin fikriyâtına te'sir eden ba'zı yazar ve düşünürler de, bu savaşın
başlıca kızışturucuları arasında yer almakta, ilmî, ciddî hiçbir esasa da-
yanmayan, indî, keyfî mülâhazalarla, Türk milletinin asıl

mûsikîsinin, halk arasında yaşayan ibtidâi Halk Mûsikîsi olduğunu; Osmanlı Sarayı'nın ve bu Saray çevresinde yetişmiş, halktan kopuk Osmanlı münevverinin rağbet gösterdiği, halkınsa hiç itibar etmediği "Alaturka" Mûsikînin, aslında, Arab'dan, Acem'den, Bizans'dan alınmış, yabancı kaynaklı, iç karartıcı, hattâ utanç verici nağmelerden ibâret bulunduğu safsatasını, büyük bir ciddiyetle! ileri sürmekte idiler.

Başta Ziyâ Gökâlp olmak üzere, bu görüşün havâirileri, Hüseyin Sa'deddin Arel'in, önce, "Türklük" sonra da "Mûsikî Mecmuası"nda neşrettiği ve ölümünden sonra, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından kitab hâlinde yayınlanan, "Türk Mûsikîsi Kimindir?" başlığı altında toplanmış makalelerden de en ufak bir ders almadan, iddialarına devam ettiler.

Alaturkacılarla Alafrangacılar, Doğucularla Batıcılar, Halk Mûsikîcileri ile Aydın Kesim'in Sanat Mûsikîsi taraftarları arasındaki ikilik, çatışma, kimi zaman sert ve şiddetli, kimi zaman sessiz ve derinden, ama, asla sönmeden, uzlaşmaya, barışa varmadan, günümüzdek devam etti.

Aslında, bütün bu ikiliklerin altında yatan maksad, "böl ve hükmet" politikasıyla millî kültürün, dolayısıyla millî birliğin parçalanması, Türk Milletinin, tarihte onu en güçlü yapan temel değerlere yabancı kılınarak benliğinden uzaklaştırılması, başka bir hüviyete büründürülmesi, böylece güçsüzleştirilmesi, sömürülmesi hattâ yokedilmesi hırsından başka bir şey değil miydi? Ve bu hırs, tarih boyunca, Türk Milletini daima bir umacı gibi görmüş yabancıların, Türk Milletinin eriştiği medeniyet seviyesini, ulaştığı ma'nâ âlemini anlamaktan âciz kalmış, onu görmezlikten gelmeye çalışmış, kinle ve hasetle intikam gününü gözlemiş, yenikliğin, tâbiyetin acısını kılıçla, tüfekte, topla çıkaramayanların yüreğinde tutuşan hırs ve ihtirasın ta kendisi miydi? Bizse, geleneksel umursamazlığımızla onların ekmeğine yağ sürüyor, yenilikçilik, açık fikirlilik, hoşgörülük gibi müsbet kavramların çekiciliği altında, sırtımıza saplanacak hançeri farketmiyor muyduk?

Sosyal mes'eleleri, kültür mes'elelerini tek bir boyuta indirmek, tek bir kavramla açıklamak, ba'zan çekici olsa da, çok kerre yanıltıcıdır. Bu gibi mes'elelerin daha geniş boyutlarda, çok yönlü ilişkiler içinde

düşünülmesi, ele alınması, gerçeğe yaklaşma şansını elbette daha çok artırır. Bu, maksadla, Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsinin karşılaşmış olduğu belli başlı mes'eleleri, daha başka yönleriyle de gözden geçirmekte fayda görüyoruz.

Meselâ, Türk Mûsikîsine, haksız olarak isnâd edilen yabancı kökenler mes'eleşi, başta Hüseyin Sa'deddin Arel olmak üzere, muhtelif araştırmacılar tarafından, hemen bütün yönleriyle ele alınıp incelenmiş ve bu iddianın, tamamen yanlış, asılsız ve haksız bir iftirâdan ibâret bulunduğu, açık, kat'î ve ilmî delillerle ortaya konmuştur. Biz bu konuda, birkaç hususu daha hatırlatmakta fayda görüyoruz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Türk Kültürünün eskiliği ve Türk Coğrafyasının genişliği, pek çok mes'elenin, sahib olunan sathî bilgilerle, tam bir çözüme kavuşturulmasına imkân vermemektedir. Çok eski devirler şöyle dursun, MS. VIII.-IX.yüzyıllardaki Uygurlar'ın mûsikîsi hakkında bile, bu mûsikînin yapısı üzerinde konuşabilecek ölçüde bilgiye sahip değiliz. Halbuki, Uygurlar'ın, çok ileri kültürlerinin ve medeniyetlerinin yanısıra, çok ileri ve yüksek seviyede bir mûsikîye, hattâ, mükemmel bir nota yazısına da mâlik bulundukları bilinmektedir. XV. yüzyılın başlarında Abdülkâdir Merâğî'nin sözünü ettiği 366 kök (veya gök) nasıldır? Cantay makamının veya Uluğ Kök'ün yapısı nedir? Bütün bu hususlarda, bugün kimse, fazla bir şey bilmemektedir. Ayrıca, gerek eski, gerek yeni devirlerde, topluluklar, uluslar, milletlerarası ilişkiler yeterince açık olmadığı gibi, görülebilecek ortak ya da benzer kültür özelliklerinde de, önceliğin kime ait olduğunu, kaynağın kimden çıktığını kesinlikle söylemek mümkün değildir.

Bütün köken problemleri, belli bir noktadan öteye gidemez ve tarihin derinlikleri arasında kaybolur. Bu konuda unutulmaması gereken esas şudur: Bir millet, herhangi bir kültür unsurunu, herhangi bir sanatı, belli bir dönemde, başka bir millettten görüp öğrenmiş olabilir. Önemli olan, onun, bu sahada ne yapabildiği, neler meydana getirebildiğidir.

Büyük çoğunluğunun kaybolup gittiğini bildiğimiz ve onlara nisbetle çok küçük bir mikdar tutan, elimizdeki Türk Mûsikîsi eserleri, ne Arab, ne Acem, ne de Bizans Mûsikîleriyle kıyaslanabilir. Bunlar, son derece orijinal ve herşeyden çok Türk ruhunu, Türk karakterini aksettiren eserlerdir. Buna mukabil, meselâ Baron d'Erlanger'nin "Arab

Mûsikîsi'nden Örnekler" başlığı altında sunduğu eserlerin yarısından çoğu, tanınmış Türk bestekârlarının, tanınmış eserleridir. (Aynı müellifin, tamamen Türk âlim ve nazariyatçıları tarafından yazılmış Mûsikî kitaplarını da, zamanın ilim dili Arabca yazılmış oldukları için, Arab Mûsikîsine ait göstermesi de, bugüne kadar bir türlü düzeltilememiş ilmî rezâletlerden biridir.)

Türk Mûsikîsini Arab, Acem, Bizans artığı sayıp, onun yerine Batı Mûsikîsini koymak, Batı tekniğini yerleştirmek isteyenlerin düştüğü çelişki de bize çok garib gelmektedir. Ata yâdigârı bir sanatu yabancı sayıp kovmak ve onun yerine büsbütün başka bir yabancıyı almak istemek, nasıl bir mantık, ya da nasıl bir mantıksızlıktır, doğrusu, anlaşılması pek güç görünmektedir.

Türk Mûsikîsine bu devirde yöneltilen hücumlardan biri de, onun tek sesli oluşudur. Bu husus, birtakım kimseler tarafından, ikide birde, bir eksiklik, bir gerilik, bir medeniyetsizlik âlâmetiymiş gibi öne sürülmektedir.

Türk Mûsikîsi, herşeyden önce, bir melodi mûsikîsi, nağme mûsikîsidir. Bu nağmeler, yapı bakımından, çok çeşitli, irili ufaklı birtakım aralıkların kullanılmasıyla meydana getirilir. İnsan kulağı, bu aralıkların bir kısmını, sadece melodiler içinde farkedebilir, değerlendirebilir. Çokseslilik içinde, bunlar, farkedilmez, ayırtedilmez, değerleri anlaşılmaz hâle gelir. Fizik, akustik, fizyolojik ve psikolojik araştırmaların ortaya koyduğu gerçek budur.

Öte yandan, bu nağmeler, seslerin, belli sıralanış, diziliş, düzenleniş ve hareket ediş şekillerine göre, birçok cins ve makam oluşturur. Bu cinsler, bu makamlar da, çokseslilik içinde özelliklerini tamamen koryamaz. Nitekim, Bau Mûsikîsi de, çoksesliliğe geçmeden önce, bizimkiler kadar çok ve çeşitli olmasa da, birtakım makamlara sahibken, çokseslilik, bu makamları yokedip, sadece iki tip dizi bırakmış; yanyana gelebilen değişik aralıkları da gene ikiye indirerek, küçük farkları ehemmiyetsiz kılmış, daha sonraları da, eşit basamaklar düşünmeye başlamıştır. (Günümüzde, Batı, bütün bu tahdîdlerden bunalarak, geçmişte örülen çenberleri kırmak ve ses hadisesini bütün yönleriyle ele almak arzusundadır ve bu arada, Doğu'nun mûsikîlerinden de alabil-diğince faydalanmak istemektedir.)

Görülüyor ki, çokseslilik, aslında, bir yapı, bir doku meselesidir ve bu

yapı, bizim mûsikîmizin yapısına uygun değildir.

Çok seslilik, bir mûsikînin iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, ileri ya da geri olmasının kriteri de değildir. Nitekim, bir yığın çoksesli ama berbad mûsikî mevcut olduğu gibi, yüzlerce, binlerce tek sesli şâhaser de ortadadır. Bir sanat eseri ne ise odur. Onda, temel karakterine, yapısına aykırı özellikler aramak yanlış, hele bunları ona sonradan katmaya kalkışmak çok büyük hatadır.

İşte bu noktada, Cumhuriyet'ten hemen sonra zuhur eden ve "millî mûsikîmizi Batı tekniğiyle işlemek" şeklinde ifâde edilen tarzın temel yanlışlığı da, apaçık ortaya çıkmaktadır.

Zira, Batı tekniği, millî mûsikîye taban tabana zıd bir tarzın tekniğidir. Bu teknikle işlenen millî öz, karakterini, hususiyetini, benliğini kaybetmektedir. Bestekârlarımızın büyük bir kısmının, Batı tekniğine kâfî derecede sahib olmayışı yüzünden, meydana gelen eserlerin, Batı ölçülerine göre, çok kere, pek zayıf kalışı da, XIX. yüzyıl sonlarında Batı'da oluşan millî mekteblere benzer bir Türk Mektebi'nin teessüs edemeyişinin başlıca sebepleri arasındadır. Üstelik, XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Batı, "millî mektebler" devrini çoktan kapamış, yepyeni araştırmalara girişmiştir. Nitekim, bizde de, "Millî özü Batı tekniğiyle işlemek" yerine, doğrudan doğruya, Batı'nın giriştiği yeni yolları denemeye kalkan, Cumhuriyet'in 2. ve 3. kuşak Batı tarzı bestekârları bu yollarda ağabeylerinden çok daha başarılı olmuşlardır. Yeni yazı tarzları deneyen İlhan Usmanbaş ile, bilhassa Elektronik Mûsikî sahasında çalışan Bülent Arel ile İlhan Mimaroglu'nun çalışmaları, bunun en güzel delilidir.

Millî özü işlemeye kalkışanların çoğu da, bu özün asıl önemli yanını, sanat mûsikîsi geleneğini, yukarıda anlatılan sakat görüşe kapılarak, devre dışı bırakmışlar, kendilerince asıl Türk Mûsikîsi saydıkları Halk Mûsikîsinden ve Folklor'dan alabildiğince faydalanmanın, hattâ, bir ölçüde, Folklor'u sömürmenin yolunu tutmuşlardır. Kimi, Karcıgar Köçekçe takımına sahip çıkmış, kimileri, çok seslendirdikleri halk türkülerini, öz mallarıymışçasına, kendi adlarına ortaya sürmüşler acaib birtakım sesler arasında, üstelik, aslî tavır ve üslûblarından tamamen farklı bir ifâde ve edâ ile icra' edilen bu garib mûsikîyi "asıl millî mûsikî budur" diyerek, devlet zoruyla millete dinletmeye kalkmışlardır.

Düzeltilmesi gereken yanlışlardan biri de, gerçek Türk Mûsikîsinin Halk Mûsikîsinden ibâret olduğu görüşüdür. Halk Mûsikîsi, aslında, Türk Mûsikîsinden farklı, başka bir mûsikî değildir. Türk Mûsikîsinin, halk arasında, mahalli şîvelere, tavırlara göre icra'ından ibârettir. Dayandığı ses sistemi, makamları, usûlleri ve daha pek çok şeyi müşterektir, birdir. Zira, ba'zı kimselerin iddialarının tersine, bilhassa Osmanlı İmparatorluğu devrinde, İmparatorluğun her köşesinde ortak bir mûsikî icra' edilmiştir. Hemen her kal'ada Mehter vurulmuş, uzak bölgelerde, çok kere, yerli halk bu mehtere eleman vermiştir. Mevlevihâne'ler, tekkeler, konaklar ve kahvehânelerde, aynı ortak kökenli mûsikî yapılmıştır. Anadolu'nun, Rumeli'nin pek çok şehri, kasabası, Harput, Kerkük, Afyon, Edirne, Amasya, Konya, Kayseri, Erzurum ve daha niceleri, önemli birer kültür merkezi hâlinde yaşamaya devam etmiştir. Türk Folkloru'nun zenginliğini sağlayan sebeplerden biri de budur. Fasıl Mûsikîsinin, Saray ve Saray çevresindeki bir avuç "aydın"ın mûsikîsi olduğu, halkınsa, ondan tamamen ayrı, başka bir mûsikîye sahip bulunduğu iddiası, tamamen, safsatadan ibârettir.

Ne yazık ki, bilhassa 1940'lardan sonra, bu iddia, "böl ve hükmet" görüşünün ajanları ve yordakçıları tarafından bol bol işlenerek, ma'sum zihinler bulandırılmış ve sun'i bir Halk Mûsikîsi icra'ı, bilhassa radyo-nun da yardımıyla yaygınlaştırılarak, yeni ve ayrı bir tür hâline getirilmiştir. Halkın mûsikî zevki üzerinde son derece menfî te'sirler yapan bu cereyan, giderek, çözülmesi müşkil bir mes'ele hâline gelmiştir. Folklor malzemesi ile ciddi sanat mahsulü arasındaki fark gözden kaybedilmiş, giderek tükenen repertuar, yeni "bestelerin birer derleme imişçesine sunulmasıyla şişirilmeye çalışılmış, hattâ, bestekârı bilinen, dış kaynaklı birtakım yeni "mahnılar", "Kars folklorundan örnekler" yutturmacasıyla radyo mikrofonlarına getirilmiş, ve "Kolhoz kahramanı! Süreyyâ" için bestelenen şarkı, Doğu Anadolu türküsü yapılmak istenmiştir.

Görüldüğü gibi, Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsi'nin durumu, çözümü gitgide zorlaşan, yeni ya da eski birçok problemin içiçe girmesinden oluşan bir karmaşa hâlinindedir.

Cumhuriyet ile birlikte birkısım aydınlar, Türk Mûsikîsinin bir tarafa atılıp, Batı tarzında yeni bir mûsikînin yaratılmasını savunur ve devlet

imkânlarını bu yolda seferber ederken, Türk Mûsikîsinin mensubları ve müdâfîleri de, ellerindeki cılız imkânlarla bu ata sanatının ölüp gitmemesi için didinip durmaktadırlar. XIX. yüzyılda başlatılmış bulunan tesbit faaliyetleri hızlanmış, muhtelif sebeplerle dağılan koleksiyonlar başka ellerde yeniden toplanmış ve neşriyat başlamıştır. Ba'zı kişilerin ve özel neşriyat kurumlarının yanısıra, bu yolda en önemli çalışma İstanbul Belediye Konservatuarı'nındır. 1943'de, Hüseyin Sa'deddin Arel'in başkanlığında bu konservatuar bünyesinde sınırlı bir Türk Mûsikîsi öğretimine de müsaade edilmiştir. Fakat, çok geçmeden, bu öğretim de, ortaya, yeni birtakım mes'eleler ve çatışmalar çıkarmıştır. Bunların başında, piyasa sanatkârlarıyla mektebliler arasındaki uyuşmazlık ve bilhassa, Arel ile takibcileri tarafından öğretilen nazariyatla, eskiden beri sürüp giden tatbikat arasındaki uyuşmazlık gelmektedir. Nazariyat mevzuundaki tartışmalar, günümüzde de kesin bir çözüme bağlanmış değildir.

Geçmiş devirlerde, Safiü'd-dîn, Abdülkadir Merâgî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır Bin Abdullah ve son olarak da Nâsir Abdülbâki Dede Efendi gibi üstâdlar, tarafından işlenen Türk Mûsikîsi nazariyatı, gide-rek unutulmuş, fakat XX. yüzyılın başında, bilhassa Rauf Yektâ Bey'in çalışmalarıyla, yeniden ehemmiyet kazanmıştır. Dr.Subhi Ezgi ile H.S.Arel, Rauf Yektâ'nın çalışmalarını geliştirmişler ve bu yolda Sâlih Murad Uzdilek'ten de istifâde etmişlerdir. Ne var ki, gerek Rauf Yektâ, gerekse Ezgi, Arel ve Uzdilek üçlüsü, Türk Mûsikîsi nazariyatını, geleneksel temellerden çok, Batı Mûsikîsini örnek alarak canlandırmaya çalışmışlar ve pek çok noktada, onu pratikle bağdaştıramamışlardır. Kanaatimizce, Türk Mûsikîsinin, günümüzdeki iç açıcı olmayan durumunun başlıca müsebbiblerinden biri de, bu, yanlış temeller üzerine kurulmuş nazariyat mes'alesidir.

Nitekim, devletçe, Türk Mûsikîsi öğretiminin yasaklanışından elli yıl sonra, 13 Ekim 1975'de Resmî Gazete'de kuruluş yönetmeliği yayınlanarak faaliyete geçirilen ve 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlanan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nda da, öğretim, Arel-Ezgi nazariyatına dayandırılmış, fakat, sözünü ettiğimiz sıkıntılardan, henüz tamamen arındırılmamıştır. Gene de, hiç şübesiz, Türk Mûsikîsi için müsbet bir dönemin eşğine gelindiği apaçık ortadadır. Bütün yasaklamalar, engellemeler, baltala-

malar, Türk Milletini, atalarının armağanı olan mûsikîden soğutmaya kâfi gelmemiştir. Devletçe, Türk Mûsikîsi öğretimi, hem de en üst seviyede yeniden başlatılmış, Devlet Klâsik Türk Mûsikîsi Korosu kurulmuş, bu kurumlarda görev alan sanatçılar, (henüz Devlet Sanatçısı pâyesi kendilerine ba'zı kimselerce lâyük görülme de) oldukça iyi imkânlarla kavuşturulmuşlardır. Bilhassa, 12 Eylül sonrası, başta Sayın Devlet Başkanımız olmak üzere, Devletimizin üst yöneticileri, Millî Kültürümüze ve Türk Mûsikîsine verdikleri değeri, müteaddid defa' açıkça belirtmişler ve sözlerini muşahhas delillerle te'yid etmişlerdir. Bütün bunlar, Türk Mûsikîsinin, bilhassa geleceği bakımından, bundan on, on beş yıl önce tahayyül edilemeyecek kadar güzel, sevindirici ve ümid verici gelişmelerdir. Bu gelişmelerde emeği bulunanlar, başta, en karanlık dönemlerde bile Türk Mûsikîsi meş'alesinin sönmemesi için bütün gücüyle çalışmış, mücadele etmiş, H.S. Arel olmak üzere, her zaman saygıyla anılacaklardır.

Gene de, Türk Mûsikîsinin birçok mes'elesi henüz, çözüme kavuşmaktan çok uzaktır.

Okullardan ve Radyo'dan kovulduğu devirde, bu mûsikînin başlıca sığınaklardan biri de gazinolar olmuştur. Pek çok ünlü hânende ve sazende gazino sahnelerinden geçmiştir. Bu sahnelerin ba'zılarında, devir devir, oldukça kaliteli mûsikî icra' edilmişse de, umumiyetle, günden güne, icra' edilen mûsikînin seviyesinde belli bir düşüş görülmüş ve bu seviye, halkın mûsikî zevkine paralel olarak alçalmaya devam etmiştir. Mûsikîden çok, onu icra' eden sanatkâra, "yıldız"a ehemmiyet verilmiş ve bir "yıldızlar saltanatı" yaratılmıştır.

Bundan daha önemli bir mes'ele de, meydana getirilen eserlerin kalitesi mes'elesidir ve bu mes'ele, kanaatimizce, Türk Mûsikîsinin, günümüzdeki en büyük problemini teşkil etmektedir.

XX. yüzyılın başlarından, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar geçen süre içinde, Türk Mûsikîsi bestekârlığında dikkati çeken husus, geleneğin devamı ile, yenilik denemelerinin iç içe, yanyana yürütülmüş olması idi. Her ne kadar, yenilik hareketleri, bilhassa III. Sultan Selîm'le birlikde yoğunlaşmaya başlamışsa da, bunlar, daha ziyâde, geleneksel yapı içinde ve bu geleneğin yenilenmesine yönelik çalışmalar mâhiyetinde görülmekte idi. Fakat, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, bilhassa Hacı Ârif Bey'in "nev-zemîn" eserleriyle, eskiye nisbetle daha

hafif denebilecek, daha kolay anlaşılır bir yol açılmış ve rağbet görmeye başlamış ve bilhassa, "şarkı" formunun ön plâna geçmesiyle, klâsik şekillere iltifât eden bestekârlar gitgide azalmaya başlamıştır. İşte bu gelişme, her geçen gün biraz daha güçlenerek, günümüze kadar sürüp gitmiştir. Hattâ, bugün, artık, bırakınız klâsik ma'nâsını, Ârif ve Şevkî Bey'lerin açtıkları çığırdâ dahî şarkı pek az yazılmakta, daha çok "fantezi" denebilecek şekillere rağbet edilmektedir. Bir beste, bir semâî, bir kâr besteleyen bestekâr, günümüzde, hemen hemen kalmamış gibidir.

Mûsikîmizi tehdîd eden bir başka tehlike de, bizzat Türk Mûsikîsi ses sisteminin ve makam anlayışının kaybolmakta ya da terketilmekte oluşudur ve bizce, bu en büyük tehlike sayılmalıdır. Makam anlayışı, tarih boyunca, zaman zaman ufak tefek değişikliklere uğramıştır. Ba'zı makamlar terkedilmiş, ba'zıları, şekil veya ad değiştirmiş, birkısmı ise tamamen unutulmuştur. "Büzürg" makamının başına gelenler ya da yüz yıl içinde, "Kürdî'li Hicâzkâr" terkiibinin aldığı şekil ibret vericidir. Fakat, bizim, üzerine dikkati çekmeye çalıştığımız nokta daha ehemmiyetlidir. Bilhassa son on, onbeş yıldan bu yana, gerek icra' gerek kullanılış, bestekârlık bakımından, makamlarımız, aslî şekillerini, hususiyetlerini, hüviyetlerini kaybetmekte, vaktiyle Batı'da olduğu gibi, birkaç tip'e dönüşme yoluna girmiş bulunmaktadır.

Bundan başka, Türk Mûsikîsi'nin karakteristik sesleri ve tegannî tarzı da her geçen gün, biraz daha kaybolmaktadır.

Türk Mûsikîsi, Batı Mûsikîsinin başına gelen hadiseyle karşılaşmış ve aynı hastalığa yakalanmıştır: Çok seslilik, vaktiyle Batı'da olduğu gibi, bizde de, makam mûsikîsini yoketmek üzeredir.

Son on yılda, hafif müziğin, *arrangement*'in, arabeskin gördüğü rağbet, bilhassa T.R.T. kurumunun, Türk Mûsikîsi çalışmalarının zayıflığı ve yetersizliği yanında, Batı müziğine, daha çok da hafif müziğe tanıdığı geniş imkânlar; reklâmlardan, ara müziklerine, fon müziklerine, cingıllara, açılış sinyallerine kadar, normal program dışı dakikaların Batı müziğine kaptırılması; bilhassa Televizyon programlarındaki dengesizlik, ve daha birçok yanlıştın yanısıra, Batı bestekârların en küçük bir denetime sokmayıp, Türk bestekârlarını, zaman zaman umacıya dönüşen denetleme problemleriyle, bürokratik kösteklemelerle engelleme sonucu, Türk Mûsikîsi, bugün bu duruma

gelmiştir.

Bestekâr, icra'cî, aracı kurumlar ve dinleyiciden oluşan zincirin her halkası bozuktur ve onarılması gerekmektedir.

Yarının Türk Mûsikîsinin varlığı, bugün alınacak tedbirlere bağlıdır. Mes'elenin çözümü ise, milletimizin tarihine, geleneklerine, örf ve âdetlerine ve bunların çizgisinde oluşmuş millî kültüre ters düşmeyen, fakat onu geliştirecek, değerlendirecek ve yeni katkılarla bugünün ve yarının ihtiyaçlarına cevapverecek şekilde zenginleştirecek bir kültür politikasının tesbitine ve bu politikayı gerçekleştirecek kurumların ve örgütlerin meydana getirilip işletilmesine, tam yolla çalıştırılmasına bağlıdır. Bu, bir kültür seferberliği işidir. Cumhuriyetin ilk yılları, millî şuurun şahlandığı, yeni atılımların gerçekleştiği heyecanlı yıllardır. Fakat, o heyecanla, zaman, zaman, neyin, nasıl yapılması gerektiği hususunda birtakım hatalı değerlendirmelerden kaçınmak mümkün olmamıştır. 1940'lardan sonraysa, kozmopolit kültür politikası millî kültürü alabildiğince tahrîb etmiş, bu tahrîbât, 1950'den sonraki dönemde de devam etmiştir. Son on beş yıl, millî kültür şuurunun yavaş yavaş yeniden güçlendiği dönemdir; fakat, çalışmalar, dağınık, kısa ömürlü ve yetersiz kalmıştır.

Bugün, Cumhuriyet'in 60. yıldönümünde, Türkiye yeni bir atılıma girmiş, bir yenilenme devrini ve savaşını başlatmış bulunmaktadır. Bu savaş, her sahada olduğu gibi, millî kültür sahasında da verilecek ve mutlaka kazanılacaktır.

Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi
İletişim Yayınları, 1983, İstanbul

1984'DE TÜRK MÛSİKÎSİ

1984'de Türk Mûsikîsinin durumuna kısaca bir göz atduğumuzda, pek de iç açıcı bir manzara ile karşı karşıya kalmadığımızı üzülererek müşâhade ediyoruz. Son on yıl içinde gerçekleşen birçok müsbet teşebbüse rağmen, mûsikîmizin bugünü, yüz ağartıcı, göğüs kabartıcı olmaktan epeyi uzak bulunduğu gibi, yarını için de pek ümid verici değil.

Son yıllarda şahid olduğumuz sevindirici hadiseler neden müsbet neticelere henüz ulaşamadı? Ekilen tohumlar neden gelişemedi?

Yarım yüzyıllık bir aradan sonra, mûsikîmizin, Devlet katında yeniden itibara kavuşmasıyla İstanbul'da Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın açılması, Devlet Klâsik Türk Mûsikîsi Korosu'nun kurulması gibi ehemmiyetli ve büyük gelişmeler niçin, beklenen neticelere henüz varabilmiş değil?

Bu suallerin cevabı, pek girift ve çetin mes'elelerin yeniden ortaya dökülmesi, aydınlık bir kafayla tahlil edilmesi ve çözüm yollarının bulunup gösterilmesi suretiyle verilebilir.

1984 yılı, yurdumuzda, Türk Mûsikîsinin kaynağının, kökeninin, değerinin ve varlığının yeniden, münâkaşa mevzu' haline getirilmek, hattâ, bütün bunların tamamen inkâr edilmek istendiği yıl olarak tarihe geçecektir.

Bilindiği gibi, uzun zamandan beri, Türkiye üzerinde oynanan büyük oyunların bir parçası da Türk Kültürünü imhâ ve Türk millî birliğini parçalama savaşıdır. Türkleri silâhla yok edemeyenler, onları, kendi benliklerine yabancı hale getirmeye çalışarak yenmenin, yok etmenin daha kolay olacağını anlamışlar ve gayretlerini bu yolda taksîf etmişlerdir. Bunların bozup değiştirmeye çalıştıkları millî kültür varlıklarından biri Türk Dili, diğeri Türk Mûsikîsidir.

Her iki saha da, bir insan topluluğunu millet yapan, bir milletin fertleri arasındaki tabîi münâsebeti kuran ve onun birliğini, bütünlüğünü sağlayan en mühim iki unsurun sahasıdır.

Türk Dili üzerinde oynanan oyunlardan çok daha önce, Türk Mûsikîsi ile oynanmaya başlamıştır.

Ne yazık ki, yabancıların bu sahalardaki menfur çalışmaları, onların ileri sürdükleri asılsız iddiaları ve sapık fikirleri enine boyuna tedkik

etmeden, ciddî ve ilmî hakikatler sanarak benimseyen ve bunların havârisi kesilen yerli gayretkeşler ve sözde ilim adamları tarafından destek görmüştür. Böylece, kalenin içten fethi yolunda büyük adımlar atılmıştır.

Bu asılsız, temelsiz iddiaların başında, Türk Mûsikîsinin, Türklerin Mûsikîsi olmadığı, bir avuç kapıkulu münevver tarafından Arab, Acem ve Bizanslılardan alınıp benimsendiği asla milletin çoğunluğuna mâledilemediği, bu çoğunluğun, tamamen başka bir mûsikîye sahib bulunduğu, safsatası gelmektedir.

Tamamen yanlış ve maksadlı olan bu gayri ciddî ve gayri ilmî görüş, başta rahmetli Hüseyin Sa'deddin Arel olmak üzere, pek çok ciddî araştırmacı tarafından çürütölmüş ise de, ikide birde, Türk Mûsikîsi düşmanları tarafından temcîd pilâvı gibi ısıtılıp ısıtılıp öne sürölmektedir.

Türk Mûsikîsi, Türklerin öz mûsikîsidir. Geniş bir zaman ve mekânda oluşmuş, gelişmiş, işlenmiş ve mükemmelleşmiştir. Halk ve Sanat Mûsikîleri, birbirinden farklı iki ayrı mûsikî değil, aynı mûsikînin iki dalından, iki değişik üslûbundan ibârettir ve bu farklılaşma da gerek zaman, gerek mâhiyet bakımından, pek uzaklara gitmemektedir. Sanat Mûsikîsi de Halk Mûsikîsi kadar alâka görmüş ve halka yayılmıştır. Bütün cebheleriyle dinî mûsikî ve askerî mûsikî, bu yayılmanın en sağlam delilidir. Türk Mûsikîsi, Türklerin hâkim olduğu bütün memleketlerde de derin izler ve te'sirler bırakmıştır. Çeşitli azınlıkların bu mûsikîyi benimsemeleri ve o tarzda eserler vermeleri de bu hususu doğrulayan en sağlam delillerden biridir.

Türk Mûsikîsini bilmeyen, anlamayan ve sevmeyen Avrupa, Amerika hayranlarına göre ise tek bir mûsikî vardır: bütün medenî âlemin ortak dili olan "evrensel" Batı Mûsikîsi.

Bu görüşün taraftarlarına göre, Türk Mûsikîsi bir yana bırakılmalı ve "Evrensel Mûsikî" benimsenmelidir. Daha mutedillere göre, Türk Mûsikîsinin ezgi ve usûlleri "evrensel batı tekniğiyle" işlenebilir ve "mahallî" olmaktan çıkıp "evrenselliğe" ulaşabilir. Zira, bu zevâta göre, Türk Sanat Mûsikîsi "zümrevî", Türk Halk Mûsikîsi "mahallî"dir. Ancak Batı tekniği bunları "evrenselleştirebilir".

Burada, bir hususu açıkça belirtmekte büyük fayda mülâhaza ediyoruz. Herkesçe bilinmesi gereken husus şudur: "Evrensel Mûsikî" diye bir

şey yoktur, olamaz. Dünyada, insan toplulukları, milletler vardır ve bunların folklorları ve millî mûsikîleri vardır. Meselâ, Lâtin kökenli diller konuşan İtalyan, Fransız, İspanyol, Romen gibi milletlerin, farklı dilleri ve edebiyatları olduğu gibi, ortak nazari esasları bulunsa bile, karakter bakımından birbirinden çok farklı birer mûsikîleri de vardır. Slav kökenli Ruslarla, Çekoslavakların veya Yugoslavların dilleri kadar, mûsikîleri de birbirinden farklıdır.

Bilindiği gibi, XX. yüzyılda, Batı Mûsikîsi, diye adlandırılan, ama temeline Avrupa millî mûsikî mekteblerinin bulunduğu mûsikî içinde, bilhassa Avusturya'da, yeni arayışlar başgöstermiş, bunlar, kısa zamanda, diğer ülkelerdeki mûsikîşinâsların da alâkasını çekerek yaygınlık kazanmıştır. Üç yüzyıllık birikimi bir yana bırakan ve yeni bir dil olarak ortaya çıkan bu cereyanlar içinde bile, çok geçmeden millî farklar belirmiş, bir İngiliz on iki ton'cusu, bir İtalyan meslekdaşından çok daha farklı bir duyuş ve düşünüşle, bir Alman elektronik müzikçisi, bir Amerikalı'dan çok değişik bir ifâde ile eser verebilmeyi başarmıştır. Tıpkı, aynı dilde görülen telâffuz ve şive farklılıklarının, zamanla derinleşip, ayrı lehçeler, ayrı edebiyatlar meydana getirmesi gibi..

Türk Halk ve Sanat Mûsikîsi elemanlarının Batı Tekniği ile işlenmesi ise, suyla zeytinyağını karıştırmaya benzetilebilir. Türk Mûsikîsinin Ses Sistemi, Batı Mûsikîsininkinden farklı bir yapıya sahiptir. Bu farklı yapıları birbirine uydurma çalışmaları, bugüne kadar, başarısızlıkla neticelenmiş, ortaya, Türk zevki ve kulağı için tahammül edilmesi mümkün olmayan, Batılı içinse, acemice ve beceriksizce düzenlenmiş, değersiz özentilerden başka, pek de bir şey çıkaramamıştır. Batılıların sanatta asla affetmedikleri şeyse, kendilerinin taklid edilmesidir. Bizim Alafrangacılarımızın, elli yıllık üretimi, Batı Sanat dünyasında çöp sepetine gümeye mahkûmdur. Nitekim de öyle olmuştur.

Yıllarca, devlet zoruyla, içeride ve dışarıda bu denemeleri dinletmek için akıtılan milyonlar, birkaç doymak bilmez ihtirâsı kısa bir süre tatminden öte, bir neticeye ulaşmış değildir. Bu sözümona "evrensel" eserlerden, milletlerarası üne kavuşan, repertuara girebilen ve orada kalabilen kaç "yapıt" vardır?

Batı dünyasının yeni cereyanlarına ayak uydurmaya çalışan, Türk asıllı

birkaç bestekâr, ağabeylerinden belki biraz daha başarılı olabilmişlerse de, yaşadıkları yabancı ülkenin, paylaştıkları yabancı kültürün bir azınlığı olmaktan öteye geçememişlerdir. Onların durumu, vaktiyle bir Zaharya'nın, bir İsak'ın, hattâ, bir Nikoğos'un yahut Tatyos'un, Türk Mûsikîsi içindeki yeri, durumu kadar bile değildir.

Bütün bu anlatıklarımıza karşılık, bir Devlet Kurumu olan T.R.T. bu alafrangalıkları ısrarla yaymaya çalışmaktadır. Bu yetmiyormuş gibi, açılış müziğinden sinyaline, program boşluklarından, kesintilere, hava durumundan röportajlara kadar, hemen bütün yayınların altına Batı Müziği döşenmektedir. Hafifiyle, ağırlıyla, Barok'uyla, Rococo'suyla, klâsiğiyle, moderniyile, Jazz'ıyla, Rock'uyla, eskisiyle, yenisiyle, velhasıl bütün türleriyle ve çeşitleriyle Batı Müziği, radyolarımızı ve televizyonumuzu işgal etmiştir. Türk Mûsikîsi, kendi radyosunda, kendi televizyonunda, istenmeyen, hor görülen bir sığıntı durumundadır. Programların kalitesi düşmüştür. Sanatın yerini hafiflik, asâletin yerini kabak çekirdeği almıştır. İstanbul Festivali Verdi'nin Requiem'ıyla açılırken, İstanbul Radyosu'nda bir Tasavvufî Türk Mûsikîsi çalışması, Radyo yönetimindeki birkaç kişi tarafından baltalanabilmekte, altı provayla çıkabilecek iş, iki provaya sığdırılmaya çalışılmakta, sanatkârlar küstürülüp kaçırılmakta, programlar kırılmakta, yabancı olan herşeye kapılar ardına kadar açılırken, bizden olanın yüzüne sertçe çarpılıp kapatılmaktadır.

Yüksek Öğretim Kurulu kanunuyla İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı ise, bu ani geçişin getirdiği sıkıntıları, sarsıntıları henüz atlatabilmiş değildir. Bir zamanlar, Türk Mûsikîsinin en büyük ümidi, Devlet katındaki en yetkili temsilcisi sayılan bu müessese, konservatuar sistemiyle üniversiteler sistem arasındaki farklılıklardan kaynaklanan mes'elelerine, bir an önce çözüm beklemektedir. Bilindiği gibi, adı geçen kanuna, konservatuarlar, son dakikada dahiledilmişlerdir. Yapıları, öğretim sistemleri ve karakterleri bakımından, üniversitelerden ve yüksek okullardan çok farklı olan bu müesseseler, hususiyetleri göz önüne alınarak, kendilerine gereken ayrıcalıklara kavuşturulmadıkları takdirde, telâfisi çok güç kayıplara uğramaktan kurtulmaları mümkün olamayabilecektir.

Türk Mûsikîsi sahasındaki yeni verimler de günden güne, kalite bakımından gerilemekte ve "piyasa"ya hâkim olan esintilerin

sürüklemesiyle durmadan seviye kaybetmektedir. Yıllardan beri, birkaç istisna dışında, Kâr, Beste, Semâî gibi formlarda eser bestelenmez, hattâ, Şarkî formu bile bir yana bırakılıp Fantezi türüyle yetinilirken, nereden çıkacağı belli olmayan bir "Hafif Türk Sanat Müziği" sözüm ona "çokseslilik"le el ele, ortalığı kasıp kavurmaktadır. Makamlar hususiyetlerini kaybetmekte, birer majör, minör ve Frijyen kırması hâline dönüşmektedir. Başkalarını bırakın, bugün bir Rast makamını doğru dürüst seslendirebilen icra'cı parmakla gösterilmektedir. Eski eserlerin icra'ı içler acısıdır.

Gene büyük ümidlerle beklenen "Te'lif Hakları" kanunundaki değişiklik ve düzeltmeler, gerekli müesseselerin kurulup işlerlik kazanamaması yüzünden, sanatkârlar arasında tam bir hayâl kırıklığına sebep olmuş, küskünlük doğurmuştur. 1985 yılına girerken, dünyada "Te'lif Hakları"nın yasayla korunmadığı, korunsu bile bu korumanın kâğıt üzerinde kaldığı üç beş Afrika Devletinin yanında modern Türkiye Cumhuriyeti'nin de yer aldığını görmek, Türk sanatkârının en büyük üzüntüsüdür. "Ma'rifet iltifâta tâbîdir - Müşterisiz meta' zâyîdir" hükmünce, emeğinin karşılığının küçücük bir kesrini bile göremeyen, buna mukabil devamlı sömürülen sanatkârdan birşey beklemek muhaldir.

Bütün bu girift ve çetin mes'elelerin hâlli, bir çırpıda, elbette mümkün değildir. Bu yolda yapılması gereken ilk iş, ciddî esaslı ve tutarlı bir millî kültür politikasının devletçe benimsenip tatbikata konması olacaktır (Son Beş Yıllık Plan'da bu hüküm açıkça ifâde edilmiş bulunmaktadır). Tatbikata gelince, her geçen gün aleyhimize işlemektedir. Kültür bir milletin ruhudur. Ruhtan mahrum kalan varlıklar cesede dönüşür, çürür ve yok olur. Bizse, Türk Milleti'nin, Türk Devletinin sonsuza kadar şanla, şerefle var olmasını diliyoruz.

Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı

Yazarlar birliği Ankara 1985

BUGÜNKÜ TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATININ ÖĞRETİMİNDE KARŞILAŞILAN BA'Zİ MESELELER

Türk Mûsikîsi nazariyatı öğretimi, asrımızın başından günümüze gelinceye kadar, Rauf Yektâ'nın kurduğu ve Dr. Subhî Ezgi ile H. Sa'deddin Arel'in tashîh ettikleri temel esaslar üzerinde yapılmaktadır. Geçen zaman içinde, bu nazariyatla tatbikât arasında büyük farklar görülmüş, bilhassa, son on yıl içinde yapılan araştırmalar, bu temel esaslarda ba'zı kusurlar, hattâ yanlışlar bulunduğunu ortaya koymuştur. Bunların en mühimlerini, şu kısa çalışmada, işaret etmeye gayret göstereceğiz.

1_ Ses Sistemi

Bilindiği gibi, bin yıla yakın bir zamandan beri bir sekizli içinde 17 farklı bölge (perde) kullanan bir ses sistemi, mûsikîmizin nazari ve tatbiki temelini teşkil etmekte iken, asrımızın başından günümüze gelince yedek, bu sistem bir yana bırakılmış ve önce Rauf Yektâ Bey'in ileri sürdüğü, sonra da Dr. Subhî Ezgi ile H. Sa'deddin Arel'in kabul ettikleri, bir sekizliyi 24 gayri müsâvi aralığa bölen ses sistemi nazariyatı hâkim olmuştur; fakat bu nazariyatla tatbikat arasındaki farklar giderilememiştir.

Tatbikatta karşılaşılan en büyük ayrılık, Mücenneb Bölgesi, diye adlandırdığımız sahadaki seslerin izah ve icra'ında meydana gelmektedir. Nazariyât, bu sahayı, büyük ve küçük mücenneb, diye ikiye ayırır ve bu seslerin üst ve altlarındaki bölgelerden bir koma farklı olduğunu söylerken, yüzlerce yıllık tatbikat bu bölgenin yarım ile tam ses arasında yer alan, 130-160 cents'lik, takriben 2/3 veya 3/4 seslik bir sahada yer aldığını göstermektedir.

Ayrıca, birbirinden birer koma farkla ayrılan 24 sesli sistem, esasında 12 sesli sistem demek olduğundan, Türk Mûsikîsinin asıl sistemi gözden kaçırılmaktadır. Üstelik 24'lü sistemi doğrulayan hiçbir delil mevcut değildir.

Dr. Subhî Ezgi, bu sistemi kendilerine Rauf Yektâ'nın öğrettiğini söylemekte, fakat onun, bu hususta hiçbir ilmî izah yapmadığını be-

lırtmaktadır. Sonradan, Ezgi ve Arel, önce "Şeyh Mabub Edvârî", sonra "Murad-nâme", diye adlandırılan, daha sonra da Şeyhî'nin "El Matla"ından alındığı ileri sürülen bir yazmada gördükleri: "Bir düzen dahi vardır yirmi dört perdedir" kaydını, sisteme en büyük delil olarak göstermişler, bu kaydı tamamlayan: "Bunun gibi düzene, Düzen-i Muhâlif derler," cümlesini hiç hesaba katmamışlardır. Bilindiği gibi, "düzen-i muhâlif", asıl düzene aykırı düzen demektir. 24 perdeli düzenin, asıl düzen olmadığı, olamayacağı apaçık ortadadır. Kaldı ki, o yazmada, bu sayının , sekizli bölünmesini mi, yoksa ba'zı sazlardaki perde sayısını mı gösterdiği de pek açık ve kesin değildir.

Ayrıca, 24 sesi bulmak için yapılan işlemler de, birlikten ve mantukî bir temelden mahrumdur. Bir temel ses üzerine tam dörtlü ve tam beşliler koymak yerine, niçin sadece tam dörtlü veya tam beşli aralığının kullanılmadığı ve işlemlerde neden devam edilmeyip belli bir noktada durulup kalındığı açıklanamamaktadır.

2- Nota Yazısı

Yüz yıl kadar bir zamandan beri, mûsikîmizde kullanılan nota yazısı bir başka mûsikînin; Batı Mûsikîsinin yazısıdır. Farklı bir sistemin ihtiyaçlarına göre meydana getirilmiş bu yazı, her ne kadar bir takım ta'dilâtla mûsikîmizde kullanılmakta ise de bu ta'dilât rasyonel olmamıştır. Bu yüzden, iki büyük noktada, çözülmesi günden güne zorlaşan mes'eleler ortaya çıkmıştır. Bu mes'elelerden biri Ana Dizi, diğeri de Arızalar mes'elesidir.

Çok eski devirlerden beri, ana dizi olarak "Rast" dizisi kabul edildiği ve ana perdelere ad olarak "Rast" cinsinin seslerinin adı verildiği halde, Arel ve Ezgi, Batı Mûsikîsinin "Do Majör" ünü, "Çârgâh" makamı ad-detmiş, Türk Mûsikîsinde "Çârgâh" makamının nasıl kullanıldığına aldırmış etmeksizin, onu ana dizi saymışlardır. Karar perdesi göz önünde tutulduğu takdirde "Kaba Çârgâh" denmesi gereken bu dizi, mûsikîmizde asla kullanılmamıştır.

Mâhur ve Acem Aşîrânı makamlarını, bu dizinin şeddi saymak hatadır. Ayrıca, "dördüncü perde" demek olan "Çârgâh" perdesinin, ana diziyi nasıl temel olabileceğini açıklamak da mümkün değildir.

Arızalar mes'elesine gelince, Batı Notasındaki işaretlerinma'nâları bi-

zim mûsikîmizde neye tekâbül ediyor ise bunların aynen muhafazası; bizim mûsikîmizde bulunup da Batı notasıyla ifâde edilemeyen nisbetler için yeni işaretler kullanılması gerekirken, bu yapılmamış, keyfî birtakım değişiklikler yeterli görülmüştür. İki mûsikîyi de bilen veya öğrenenler, aynı işareti farklı ma'nâlarda kullanmak zorunda kalmışlardır. Meselâ, Sol anahtarına göre beşinci çizgiye konacak diyez'in, "Acem" perdesini "Mâhur" perdesine dönüştürmesi icab ettiği halde, Arel ve Ezgi'ye göre bu değişiklik "Evc" perdesine tekâbül etmektedir. Bu durumda, üçüncü çizgideki "Si bekar"ın, "Fa diyez"ın tam beşlisi olduğu için, "Segâh" sayılması icab ettiği halde, Arel ile Ezgi, onu da "Büselik" saymaktadırlar.

3-Bütün bu mes'elelere ilâveten, bilhassa tatbikat ile nazariyat arasındaki farklar aslında, bir ve tek bir mûsikînin iki cephesi olan Halk ve Sanat Mûsikîlerini giderek birbirinden ayırmaya başlamış; essında, millî mûsikîmizi ortadan kaldırmak isteyen çevrelerce, bu farklılaşma, büsbütün istismar edilmiştir. Bugün, fiilen, Halk Mûsikîsi, Sanat Mûsikîsinden başka esaslarla öğretilmekte ve başka şekilde notaya alınmaktadır.

4-Makam Ta'rifleri

Ana dizi mes'elesinde anlaşma olmadığı gibi, makamların yapısında, ta'riflerinde hattâ, makam fikrinde dahî tam bir anlaşma bulunmamaktadır. Eskilerin, makam, şu'be, âvâze, terkîb şeklindeki tasnifleri bir kenara bırakılmıştır. Makamların bir kısmının ta'rifli ile icra"ı tamamen farklıdır. Bir kısım ta'rifler yanlış.

5-Usûller

Usûllerimizin sistematik bir tasnifi yapılmamıştır. 15 zamana kadar olan usûller küçük sayılmakta ise de, usûllerin hangi esas üzerine kurulduğu açıklığa kavuşmamıştır.

Büyük usûllerin pek çoğunun yapısı açıklanamamış veya yanlış açıklanmıştır. Bunların muhtelif mertebeleri arasındaki münasebet gözden kaçırılmıştır.

6- Üzerinde anlaşmaya varılamıyan mühim bir mes'ele de, sabit bir referans sesinin tesbit edilemeyişidir. Sazların ses sahaları, perdeleri, sistematik bir incelemeden geçmediği gibi, mûsikîmizin pek mühim bir unsuru olan insan sesi de ilmî bir tasnifden uzak şekilde kullanılmaktadır. Durmadan transpozisyon yapılmakta, bu ise, bilhassa gençlerde mutlak işitmenin teşekkülüne engel olmaktadır.

7- Üzerinde bilhassa durulması gereken başka bir nokta da, yanlışların birikmesi ve başka yanlışlar doğurmasıdır. Mûsikîmizin, zaman içinde geçirdiği gelişme gözden uzak tutulmakta, bilhassa, eski mefhumların, sonraki görüş ve anlayışla açıklanmaya, yorumlanmaya kalkışılması, te'lifi kabil olmayan fahiş hataların artmasına sebep olmaktadır.

Netice: Geçmişin, geleneklerin akılcı, doğru bir tahlilinin yanısıra, fizik, fizyolojik, akustik esasların tam bilgisi ile mücehhez olarak, hissi bağlardan sıyrılarak ve tarafsız bir yaklaşımla bütün bu mes'elelerin, ciddî bir şekilde ele alınması ve nazariyatla tatbikatı, birleştirilecek, Halk Mûsikîsi ile Sanat Mûsikîsi farkını giderecek bir hâl çaresine, bir çözüme, âcilen ulaşılması gerekmektedir. Mûsikîmizin, şahsî nazariyelerden kurtulup, genel geçerliği olan ilmî esaslar üzerine oturtulması zamanı gelmiştir. Okullarda, konservatuarlarda, artık şunun bunun nazariyesi değil, Türk Mûsikîsinin nazariyatı öğretilmeli ve tatbikatla nazariyat arasındaki farklar giderilmelidir.

TÜRK MÜSİKİSİNDE ÇAĞDAŞ EĞİTİM VE ÇAĞDAŞ İCRA' ÜSTÜNE BAZI DÜŞÜNCELER

I- Durum Tesbiti

Elli yıllık bir kesintiden sonra, Türk Mûsikîsi eğitimini bütün yönleriyle gerçekleştirmek üzere açılan ilk resmî okul, Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı on ikinci yaşını tamamladı. Onu örnek alan daha başka kuruluşlar da meydana geldi. Türk Mûsikîsi, artık, üniversite çevrelerinde, bir hobi olmaktan çıktı, ciddî bir disiplin haline geldi. Bunun yanı sıra, ilk ve orta öğretime girmeyi başardı.

Bütün bu sevindirici gelişmeler olup biterken, Türk Mûsikîsi eğitiminde ve ona paralel olarak icra'ında ne gibi ilerlemeler kaydedildi? Hangi seviyelere ulaşıldı? Başarılar ve başarısızlıklar nelerdir? Kısacası, Türk Mûsikîsinde bugün, eğitim ve icra' ne durumdadır?

II- Çağdaş Eğitim

Günümüzde, iyi bir eğitimde olması gereken başlıca nitelikler arasında şunları sayabiliriz:

- 1) Eğitim, en ileri bilimsel temellere oturtulmuş olmalıdır.
- 2) Eğitimde, amaçlar çok iyi belirlenmiş ve bunları gerçekleştirecek yöntemler çok iyi tesbit edilmiş olmalıdır.
- 3) Eğitim, bütün imkânlar seferber edilerek, gerekli her türlü araç, gereç sağlanarak yapılmalıdır.
- 4) Eğitim, eğiticilerle eğitilenler arasında çok iyi bir iletişimle ve işbirliğiyle yapılmalıdır.
- 5) Eğitim, bütün cepheleriyle, sürekli bir kritik ve oto-kritik'e tâbî tutulmalıdır.

III- Yanlışlar

Bugünkü Türk Mûsikîsi eğitiminde, saydığımız bu niteliklerin bir tekinin bile tam ma'nâsıyla gerçekleştiğini söylemek pek zordur. Buna karşılık, düzeltilmesi bir an önce gereken ve gün geçtikçe güçleşen birtakım hatalar artık iyiden iyiye gün ışığına çıkmış bulunmaktadır. Bunların en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Bugün Türk Mûsikîsi eğitiminin dayandığı nazariye, iddiaların ak-

sine, ilmî değil skolastiktir. Ilmî araştırmalar karşısında iflâs ettiği halde, "*magister dixit*", (üstâd böyle söyledi) fahvasınca, ısrarla tekrarlanmakta, fakat ilmî gerçekler gözardı edilmektedir.

2) Bu nazariyeye bağlı olarak, makam anlayışında ve pek çok makamın tanımında fâhiş hatalar yapılmaktadır.

3) Aynı şekilde, usûl tasnifinde, anlayışında ve tanıtımında da hatalar mevcuttur.

4) Türk Mûsikîsinin kendi özellikleri değil, Batı Mûsikîsinin belli bir dönemi örnek alınmış, nazariyatta, makam tanımlarında, bu yüzden hatalar yapılmıştır.

5) Nota yazısı ile seslendiriş arasındaki farklılık, müzik eğitimi bakımından korkunç bir çelişki doğurmuştur. Sürekli ve gereksiz transpozisyon yüzünden doğru işitme alışkanlığı meydana gelememektedir.

6) Sunî olarak ortaya konan, Halk Müziği-Sanat Müziği ayrımı gitgide keskinleşmektedir. Halk Müziği eğitimi, yanlış temeller üzerine oturtulmakta, folklor, halkın yaşantısı dışında, bir çeşit aranjman haline dönüştürölmektedir.

7) Halk oyunları eğitiminin bilimsel temeli ve ma'nâsı açıklığa kavuşmuş değildir.

8) İlk ve orta öğretim seviyesinde ne yapılması gerektiği açıklık kazanamamıştır. Bu sahada, hazırlıksız ve temelsiz bir oldubitti ileride çok vahim neticeler doğurabilir. Üzerinde çok ciddi şekilde durulması, çalışılması gereken bu eğitim seviyelerine, çok yanlış biçimde yaklaşılmaktadır.

Pratikte görölen başlıca yanlışlar şunlardır:

1) Saz öğretiminde, tutarlı bir dereceleme gerçekleşmemiştir.

2) Metodlar oluşturmak için yapılan uygulamalar yetersiz kalmaktadır.

3) Vîrtüözite oluşturacak çalışmalar ortada görölmemektedir.

4) Öğrenci, öğreticisine, çok erken yetişmekte, kendini olmuş saymakta, daha ileri gitmenin değerini anlayamamakta ve bunun için gereken ne olduğunu bulamamaktadır.

5) Öğreticiler arasında iletişim olmadığı gibi, öğretici ve öğrenci arasındaki iletişim de mükemmel sayılamaz.

5) Basın, yayın çok alt seviyededir. Yayına ayrılan para yok gibidir.

- 7) Kitaplık, nota kitaplığı, arşiv konularındaki çalışmalar ölü noktadadır.
- 8) Plâk, kaset, kasetçalar, materyel eksikliği had safhadadır.
- 9) Maddî eksikler kadar manevî sıkıntılar da eğitime büyük zarar vermektedir.

IV- Konservatuvarın Durumu

Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı 12 yıllık hayatı içinde birkaç defa çok ciddî sarsıntılara ma'ruz kalmıştır; bunları,

- 1) Millî Eğitim Bakanlığından Kültür ve Turizm Bakanlığına devir sırasında ortaya çıkan sarsıntılar,
- 2) Kültür ve Turizm Bakanlığından Üniversite'ye geçiş sırasında ortaya çıkan sarsıntılar,
- 3) Yangın felâketi,
- 4) Genel plândaki müzik anlayışının geçirdiği değişikliklerden doğan sarsıntılar,

şeklinde sıralıyabiliriz. Detaylarına inmek istemediğimiz bu sarsıntılar, eğitimin istenen seviyeye ulaşamamasında çok büyük pay sahibidir. Bu sarsıntıların doğurduğu, maddî ve mânevî sıkıntılar henüz aşılabilmiş değildir.

V- Çağdaş İcra'

Bize göre, iyi bir icra', edilecek eserin üslûb özelliklerine riayet eden, o özellikleri ve onlarla birlikte, eserin bütün inceliklerini, gizli güzelliklerini ortaya koymaya çalışan, eserin muhtevasını ve bu muhtevada yatan gizli ma'nâyı dinleyiciye en iyi şekilde ulaştırmayı amaçlayan bir icra'dır.

Kadınlı erkekli karına korolarla, değişen akortlarla, akıl almaz tempo- larla, her notada değişik nüanslarla, o eserin bestelendiği dönemle hiçbir ilişkisi olmayan sazlarla hattâ elektronik aletlerle, garip çökseslendirmelerle yapılan icra'lar, aranjmanlar, bizce, çağdaş icra' değil, icra' edilen eserlere ve onları dinleyenlere karşı işlenmiş büyük saygısızlık, hattâ cinayettir.

Bütün bunlar, ancak o imkânlar ve vasıtalar göz önünde tutularak bes- telenmiş yeni eserlerde mubah olabilir. Geçmişin eserleri, bu yollarla

çağdaşlaştırılmaz. Üslûb özelliklerine riayet, iyi bir icra'nın temel şartıdır.

VI- Çağdaş nedir?

Yukarıda sorduğumuz sorunun cevabını ve daha önce sıraladığımız problemlerin çözümünü, herşeyden önce, **çağdaş** kelimesine verilecek ma'nâda aramalıyız. **Çağdaş, ne demektir?** Çağ, burada, zaman karşılığı kullanılıyor. Çağdaş, zamanda eş, zamandaşı mı demek? Buna **asri** diyebilir miyiz? Ya da **modern**? Öye sanıyorum ki, çağdaş sözcüğüyle, bunlardan daha fazla bir şey söylenmek isteniyor. Belki de, günümüze yakışan, günümüzün en ileri, ilerici, en yenilikçi anlayışına uygun düşen... Hattâ,biraz da ilmi, bilimsel bir şey, zira, çağımız, bilim çağı olarak da düşünülüyor.

Peki, çağdaşlık, dünü inkâr mı ediyor?

Eğer, çağdaş, en yeni, en güzel, en iyi, en bilimsel ise, bunun altında gizlenen düşünce, dünü, geçmiş, kötü değilse bile, en azından bugüne göre, eski, köhne, daha az güzel, daha az iyi, daha az bilimsel saymıyor mu?

Ama, zaman, bugünden, şimdi'den ibâret değil. Çağ, dün, bugün ve yarından oluşan, çok boyutlu bir kavram ve şimdi, dediğim anda, geçmiş oluyor, dün oluyor.

Acaba, dünler, bugünden kötü müydü? Her yarın, bugünden iyi mi olacak?

Böyle bir yargıya, duraksamadan "evet" diyebilmek, biraz zor, değil mi?

Acaba, çağdaş'la kasdetmek istediklerimiz, yalnız bugünle, bu anla sınırlı kalmayıp, geçmiş, yarını da kapsayan ve bütün zamanlar için geçerli, hattâ, zaman dışı olanı, ideal olanı da içine almıyor mu? Zira, çağdaş, sadece hâl-i hâzır değil de, bugün ulaşılabilecek en iyi ise, bu aynı zamanda, her zaman ulaşılabilecek en iyi değil midir?

En iyi, her zaman değişecekse, en iyi yok demektir. Ya da, varsa, o, her zaman için en iyidir, yani, ideal en iyi.

Çağdaş, anlık olanı aşır, ebedî olana, ideale ulaştığı zaman en iyidir.

"Türk Müsîkîsî'nde Çağdaş Eğitim ve Çağdaş İcra" Semineri

4-6 Temmuz, 1988 , İstanbul

BİR KONGRENİN VE BİR SEMPOZYUMUN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Gerek Ankara'da toplanan I. Müzik Kongresi, gerek İstanbul'da gerçekleştirilen Türk Müsıkisinde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu, bana göre, aslında, bir türlü son bulmayan alaturka-alafranga zıtlığının bir uzantısı, bu iki kesim mensublarının yeni bir hesaplaşmasından ibâret. Her iki kesimde de, böyle bir kavganın gereksizliğini, faydasızlığını dile getirenler az değil ama, sonuçta, herşeye rağmen, zıtlık devam ediyor.

Bu konuda bir değerlendirmeye girişmeden önce, son 60 yıllık zaman dilimi içinde yer alan çok önemli ba'zı olayları hatırlamakta yarar var. Bilindiği gibi, 1926'da, Dârüelhan'da Türk Müsıkîsi tadrîsi yasaklanmış, sadece, eski eserleri tesbit için bir komisyon bırakılmış. On yıl kadar sonra, Ankara'da Devlet Konservatuvarı kurulmuş. Arada, bir süre, Türk Müsıkîsi, radyolarda da yasaklanmış. Cumhuriyet, müsikî sahasında da bir inkılab gerçekleştirmek niyetinde. Genç bestekârlar, bilhassa Halk Müsıkîsinden yararlanarak, batı tekniğiyle eserler meydana getirme yarışındalar. Niyet, millî öze dayalı, milletlerarası değerde bir müsikî oluşturmak. Bu çabalar, devletçe destekleniyor.

Atatürk'ün ölümünden sonra ise, kozmopolit cereyanların ağır bastığını görüyoruz. Sıkıntılı savaş yıllarının ardından, iç siyâsî hayattaki demokratikleşme gayretleri, sanatı ikinci plana atsa da, kozmopolit kültür politikası devam ederken, bir yandan da populizmin, halkçılığın ön plâna çıkmasıyla, bir değer ve kültür erozyonu da tesirlerini göstermeye başlıyor. 1970'lere gelindiğinde ise durum şu: Batı tarzı sanat, devlet eliyle devamlı desteklenmesine, sayıca, önemce azımsanmayacak icracı, bestekâr ve eser meydana getirmesine rağmen geniş halk kitlelerine yeterince erişebilmiş, onlar tarafından yeterince benimsenebilmiş değil. Türk Sanat Müsıkîsi adını alarak yaşamaya çalışan geleneksel müzikle, 1940'lardan sonra, ayrı bir tür haline getirilen Türk Halk Müziği ise, geniş kitlelerin sevgisine rağmen, devlet eliyle eğitime, öğretime henüz kavuşamamış.

İşte bu noktada, bir Türk Müsıkîsi Devlet Konservatuvarı kurulması (1975-1976) büyük bir olay. Batı kesimi, "Atatürk ilkelerinden geriye

dönüş," sloganıyla bu kuruluşa karşı saldırıyı başlatıyor. Türk Müziği kesimi, tecrübesiz ve dayanışmadan uzak. Konservatuar, imkânsızlıklarla boğuşuyor. Birkaç defa, kapatılma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyor. Y.Ö.K. kanunuyla yasal dayanağa kavuşurken, bu kez de bağlandığı üniversiteyle ilişkilerinde sancılar başgösteriyor. Diğer Devlet konservatuarları el üstünde tutulurken, Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarına ve mensublarına ikinci sınıf müessese ve vatandaş muamelesi reva görülüyor.

Batıcı kesim, henüz bu konservatuarı içine sindirememişken, ikinci ve daha büyük bir olayla karşılaşılıyor: V. Beş Yıllık Plan, Türk Mûsikîsinin, uzun yıllar ihmâl edilmişliğini de vurgulayarak, ilk ve orta öğretimde, Batı Mûsikîsi yanında, bu mûsikîye de yer verilmesi gereğini yasa hükmü haline getiriyor. Batıcılar, derhal, bu yasaı uygulamama ve uygulatmama kampanyası açıyorlar. Dergilerde, gazetelerde, ardı arkası kesilmeyen yazılar, tartışmalar baş gösteriyor. Nihayet, resmî kuruluşlar, hattâ bakanlıklar işin içine çekilmeye çalışılıyor. Bu arada, Çoksesli Müzik Sempozyumu, I. Müzik Kongresi ve Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra' Sempozyumu gerçekleştiriliyor.

Bu kısa hatırlatmadan sonra, elimizi vicdanımıza koyarak, şu sorulara cevap aramaya çalışalım: Kim, ne ölçüde haklı? Ne yapılmalı?

Burada da, önce, ba'zı tesbitler yapmak zorundayız: Bütün bu tartışmalar, aslında, karşıt kültürlerin çatışması olayının belli bir cephesi içinde yer almaktadır. Yenilenme, Batı Medeniyetinin bir parçası olma niyetiyle 2000'li yıllara hazırlanan Türkiye'de, yüzlerce yıllık bir birikimin sonucunda gerçekleşmiş Türk-İslâm kültürü, gene yüzlerce yıllık bir birikimin sonucunda gerçekleşmiş Hristiyan-Batı kültürü karşısında ne olacaktır? Ne yapacaktır? Türkiye, ithal ettiği teknolojinin, çağdaş bilgi birikiminin yanı sıra, "evrensel" etiketiyle sunulmak istenen bir kültürü de, kendi birikimine bir sünger çekip, ithal mi etmelidir? Yoksa, şanlı geçmişinin anıları ona daha uzun yıllar yeterli midir? Ya da, geçmişin, bugünün ve geleceğin akılcı bir çözümlemesi ile, karşıtlıkları, daha üstün bir sentezde birleştirebilmenin yollarını mı aramalıdır?

Son yıllarda ideologluğa soyunan ba'zı Batıcıların iddiasına göre: medeniyet bir bütündür. Şalvarı bırakıp pantolon giydiğimiz gibi, geçmiş

müziğimizi bırakıp, evrensel, Batı Müziğine yönelmeliyiz.

Bırakınız biraz tarih ve sosyoloji bilgisine sahip olmayı, biraz serin kanlı düşünebilen herkes bu düşüncedeki temel yanlışını farkeder: Kültür ile medeniyet aynı şey değildir. Biri hususî, biri umumî olan bu iki kavram bir tutulamayacağı gibi, çeşitli kültürler arasında ilerilik, gerilik kıyaslaması da yapılamaz.

"Evrensel müzik" sözü ise, hiçbir şekilde savunulması mümkün olmayan, muazzam bir yutturmacadan ibârettir. Evrensel müzik yoktur, her milletin kendi müziği vardır.

Peki, bizim müziğimiz ne durumdadır? Burada, hemen hiçbir ciddi araştırmaya ve delile dayanmadan, ba'zı kimseler tarafından ileri sürülen köken iddiaları üzerinde durmaya gerek görmüyorum. Geçmişin muhteşem mirasını reddetmek kimsenin haddi değildir. Tersine, o mirasa en iyi şekilde sahip çıkmak, onu değerlendirmek, ondan en geniş ölçüde yararlanmak hakkımızdır. Onu, tek sesli diye küçümsemek, çoksesliliği bir medeniyet ölçütü saymak da yanlıştır. Bu bir yapı, karakter meselesidir. Her tarzı kendi kurallarına göre değerlendirmek gerekir. Yalnız, burada da duygularımızın, aklımızın önüne geçmesine engel olmak zorundayız. Önce şunu belirtelim ki, bugün, Türk Sanat Mûsikîsi adıyla sunulan mûsikî, uzun zamandan beri, hemen sadece, eğlence mûsikîsi seviyesinde kalmış, çağa uygun bir Sanat Mûsikîsi haline gelememiştir. Elbette tek tip, tek tür müzik olamaz, olmamalıdır da. Müzik, yerine göre bir eğlence, yerine göre bir ibadet vasıtası olabilir. O, aynı zamanda, kültürel bir ihtiyaçtır. Bir eğitim aracıdır. Zihnî ve ruhî bir tatmin, bir yücelme imkânıdır. Müzik, böylece, çeşitli yönleriyle, çok geniş bir yelpaze oluşturur. Bunu, tek bir türe indirgemeye kalkışmak ne kadar yanlışsa, ondan, sadece eğlence vasıtası olmasını istemek de o kadar hatalıdır. Ne yazık ki, geleneksel mûsikîmizde, yüz yıla yakın bir zaman dilimi içinde meydana getirilmiş, üstün vasıflı, ciddi sanat eseri bulmak epeyi zordur. Bu mûsikînin, on yılı aşan, resmî okul dönemine rağmen, öğretiminde, hâlâ, skolastik zihniyetten kurtulunamadığını, yanlış bir nazariyeye saplanılarak, yanlış uygulamalarla vakit geçirildiğini görmek üzüntü vericidir. Hele bu yanlışlıkların, şimdi, bütün ağırlığıyla ilk ve orta öğretime aktarılmak istenmesi ise korkunç bir

faciaya hazırlık demektir. Yanlış anlaşılmasın, elbette, bu ülkenin çocukları, gençleri, kendi öz mûsikilerini en iyi şekilde öğrenmelidirler. Ama bunun için gerekli çalışmalara, seviyelendirme ve sıralamalara ihtiyaç vardır. Onlara geçmeden önce de nazari meselelere ilmî çözümler getirmek gerekir. Ayrıca, belli bir repertuar da oluşmuş olmalıdır. Bu yolda, son yirmi yılda yapılmış çalışmaları görmezden gelip gayrı ciddî, gayrı ilmî yollarda vakit geçirmek yazıktır.

Sanat, yaratıcı sanatkârların elinde gelişir, ilerler. Mûsikî sanatı, yaratıcı kadar icracıya da ihtiyaç duyar. Sanatkâr ise, teşvik bekler, ilgi bekler. Fakat, sanatkâr, tahdîd edilemez, ona yön gösterilemez. O, yolunu, yönünü özgürce seçmelidir.

Türkiye'de, geleneksel tarzı devam ettirmek isteyen sanatkârlar yanında, Batı tarzı çalışmalar yapacak sanatkârlar da bulunacaktır. Önemli olan teknik değildir, o teknikle meydana getirilen eserlerdir. Batı tekniğiyle de, millî ruhu yansıtan, millî özellikleri taşıyan eserler meydana getirilebilir. Hattâ, yepyeni arayışlar içinde olan bestekârlar, bütün geleneklere sırt da çevirebilirler. Bazıları, geçmişle geleceği, yepyeni sentezlerde birleştirmeyi deneyebilirler. Ciddî, soyut müzik kadar, eğitim müziğine, eğlence müziğine, hafif müziğe de önem vermek gerekir. Bilhassa, bu sahalardaki çalışmalarda, adaptasyonlardan, taklidlerden uzaklaşmak yararlıdır. Gene de, sanatkârlar, özellikle yaratıcı sanatkârlar, seçimlerinde tamamen özgür olmalıdırlar. Yasaklar, tahdidler, iyiyi geliştirmek yerine kötünün alabildiğine yayılmasına sebeb olmuştur. Zevkler zorla değiştirilemez. Sanat sevgisi eğitimle gerçekleşir, gelişir. Türkiye'nin temel meselesi ise, bizce, eğitim mes'elesidir.

İçinde bulunduğumuz noktada, tam anlamıyla çoğulcu, gerçek bir demokrasiyi oluşturma süreci içinde, toplumun çeşitli kesimlerinin çeşitli ihtiyaçlarına cevap verebilecek, çoğulcu bir sanat anlayışını, her kesimdeki sanatkârlarımızın, aydınlarımızın da, artık, içlerine sindirmeleri, dünyayı yalnız kendilerinden ibâret görmemeleri zamanı gelmiştir. Hele, çeşitli devlet kuruluşlarını, mekanizmalarını, te'sir altında tutmaya, yönleştirmeye çalışmaktan kesinlikle kaçınmak, ancak dikta rejimlerinde görülebilecek tehlikeli oyunlara asla tevessül et-

memek şarttır. Kozmopolit kültür politikaları, sömürgecilerin, kültür emperyalistlerinin politikasına uygun düşer. Türkiye gibi şerefli bir geçmişe ve köklü, sağlam bir kültür birikimine sahip bir ülkede, devlet, elbette, millî sanat anlayışına ağırlık ve öncelik verecektir. Yalnız, bu millî sanat anlayışının, dar ve sınırlı değil, geniş ve çok yönlü bir tabana oturtulması, dünü, bugünü ve yarını, yeni, çağdaş, akılcı bir sentezde kucaklayabilecek eserlerin oluşumuna imkân sağlayacak kapasiteye ulaştırılması gerekir.

Günümüzde, ne kadar iyi niyetli olursa olsun, organize olmayan çabalar, müesseseseleşemeyen hareketler başarısız kalmaya mahkûmdur. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki düzeltmeler, müzik alanında henüz yeterli gelişmeyi sağlayamadığı gibi, Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunuyla, bu eserlerin denetlenmesi hakkındaki yönetmelik de ortaya yeni güçlükler çıkarmış, hattâ, anayasaya aykırı bir çeşit sansür mekanizması doğurmuştur. Boş bulduğu her sahaya el atmak isteyen bürokrasi, bu sahada da sanatkâra yeni tuzaklar hazırlamıştır. T.R.T.'nin, sabık bir başbakanın bir gecede kopardığı, tek taraflı ücret tayin yetkisi hâlâ yürürlüktedir. Türkiye'de eğlence müziği dışında bestekârlıkla yaşayabilmek mümkün değildir. Bestekârlarımız kendi haklarını aramaktan vazgeçmiş, devletin bu işi bıraktığı, MESAM'sa, üç yılda üç parmak ileri gidememiştir.

İngiltere, Fransa gibi ülkelerde, birer Millî Sanat Konseyi ve buna bağlı olarak da birer Millî Mûsikî Konseyi mevcuttur. Bu konseyler, memleketlerindeki sanat hayatının plânlayıcısı, düzenleyicisi olmakla kalmazlar, uluslararası kuruluşlarda, UNESCO ile ilgili çalışmalarda da aktif rol oynarlar. Ait oldukları kesimin bütün katlarının , bir kısmı seçim, bir kısmı tayinle ve belirli bir süre için görevlendirilen temsilcilerinden oluşan bu konseyler, ülkelerinde, alanlarındaki en yetkili kuruluşlardır ve izlenecek politikaları onlar tayin eder. Yurdumuzda da, vakit geçirmeden bir Millî Sanat Konseyi ve ona bağlı olarak da bir Millî Mûsikî Konseyi kurulmalıdır. Bu konseylerde gerçekten işlerinin ehli olanlar yer almalıdır.

Mûsikî mes'elelerimizin çözümü, topyekûn kültürel kalkınmamızla, bu ise tam bir millî eğitim seferberliğiyle mümkündür.

Hürriyet Gösteri (Müzik eki), Ağustos 1988, İstanbul

MÜZİKTE STANDARDİZASYON

Standard ve Standardizasyon

Fizikî niceliklerin ölçümünde başvurulabilecek bir birim oluşturmak üzere kabul edilmiş başvuru, referans örneğine standard denir.

Her fizikî nicelik bir birime göre belli bir miktar şeklinde belirtilir. Meselâ, yazı yazdığım şu kâğıdın eni yirmibir santimetredir, dediğimde, belli bir uzunluğu, uluslararası uzunluk ölçüsü birimi olan "metre"nin yüzde yirmibiri (21/100) olarak ifâde ederim. En geniş ma'nâsıyla standard, ölçü olarak kullanılabilecek herhangi bir şey, demektir. Her ne kadar, davranış, değer, âdet, dil, oyun, müzik veya hukuk konularında bu terimden yararlanabiliyorsa da terimin asıl kullanılış alanı endüstridir.

Standard, nesnelerin veya davranışların, kendisiyle mukayese edilebilmesi için model olarak seçilmiş bir şeydir. Bu tür modellerin seçilip yaygın kullanıma sunulmasına da standardizasyon, denir. Bu konu, özellikle endüstri alanında büyük önem taşımaktadır. Standard, bir yargıya varabilmeyi ve bunu ifâde edebilmeyi sağlayabilecek bir ölçüt olduğu için, niteliği, değerlendirilecek şeye ve değerlendirme biçimine göre değişecek demektir. Nesnelerin, boyutlarını, ağırlıklarını, renklerini ya da diğer özelliklerini mukayese imkânı veren birtakım aletler veya belli nisbetler dahilinde özdeş oldukları fizikî modeller, standard olarak kullanılabildikleri gibi, üretilecek şeylerin ya da gerçekleştirilecek eylemlerin önemli özelliklerini belirlemeye yarayan yazılı matematik veya sembolik tanımlar, çizimler, formüller de standard görevi görebilirler. Böylece, ortaya konan üretim ve ondan yararlanma açılarından, kabaca, üretim ve hizmet standartları, biçiminde ikiye ayrılan standardlar, daha detaylı bir incelemede, a) teknik, b) ürün, c) üretim veya yöntem, d) alım-satım, e) işletme, f) güvenlik standartları şeklinde de sınıflandırılabilirler.

Günümüzün, son derece gelişmiş, karmaşık bir yapıya bürünmüş üretim, tüketim, dağıtım ve hizmet ilişkilerinde olduğu kadar, bu ilişkilerin gerçekleşmesinde rol oynayan bilim ve teknik alanında da standartların ve standardizasyonun çok büyük önemi vardır. Bu yüzden, yeryüzünün hemen her gelişmiş ülkesinde, millî standartları

oluşturmak ve yaygınlaştırmak amacıyla kurulmuş müesseseler ortaya çıkmış, hattâ bunların yanısıra uluslararası standard kurum veya örgütleri de meydana gelmiştir. Yurdumuzda da 18/11/1960 tarihinde kabul edilen ve Resmî Gazete'nin 22/11/1960 tarihli 10661. sayısında yayınlanarak yürürlüğe giren 132 sayılı kanunla, "Her türlü madde ve mamuller ile usûl ve hizmet standartlarını yapmak" gayesiyle "Türk Standartları Enstitüsü" kurulmuş bulunmaktadır.

Sanat ve Standardizasyon

İncelememizin başında, standartların ve standardizasyonun, özellikle endüstri alanında büyük önem taşıdığını, bilim ve teknik alanlarında da çok büyük yarar sağladığını kısaca belirtmişük. Sanatta ve özellikle müzik sanatında standartların ve standardizasyonun yerini, önemini tayin etmek istediğimizde ise herşeyden önce sanatla endüstri ve bilim arasındaki temel farkları belirtmemiz gerekmektedir. Bu farklar, bilhas-sa, sanat eseri ile endüstri meta'ı arasında çok belirginleşmektedir.

Sanat eseri, ister bir kişi tarafından meydana getirilsin, isterse kollektif bir çalışmanın ürünü olsun, daima, tek, biricik (*unique*) bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.

Endüstri meta'ı ise, bir ilk örneğin (*proto-type'in*) tıpkısı olmak üzere çoğaltılmış, birbirinin aynı (*identique*) sayısız nesneden ibârettir.

Bu farkı, ressamın fırçasıyla meydana getirdiği tablo ile, o tablonun matbaada basılan sayısız reproduksiyonları ya da bestekârın bestelediği eserin basılmış ya da fotokopi yoluyla çoğaltılmış notaları, ve gene o eserin, bir veya birkaç müzisyen tarafından bir salonda icra'ı ile, o icra'nın satışa çıkarılan plak veya kasetlerini göz önüne getirdiğimizde daha iyi anlarız.

Her sanat eseri, aslında kendi yasalarını içinde taşır. Bir sanat eserinin yasalarını, bir başkasında aynen uygulamaya kalkmakla, o eserin ancak taklidi meydana getirilebilir. Taklid ise, sanatta en istenmeyen şeydir. Sanat, orijinalite ister. Orijinalite ise, kendine benzemek, başkasına benzememektir. İnsanlar da birbirini andırır ama her insan, ilk insandan, gelecek son insana kadar, hiçbirisi diğerinin yerine geçmesi mümkün olmayan, yalnız bir kez oluşmuş, yegâne, tek bir varlıktır. Bu da yüce yaratıcının akıllara sığmaz kudretinin sayısız te-

zahürlerinden biridir. Bir insanı inceler ve ondan bütün insanların özelliklerini öğrenebiliriz ama o insanın tıpkısını bulamayız. O bir tanedir. Bir sanat eserini de incelediğimizde, türünün özelliklerini öğrenmemiz mümkün olur ama o eseri aynen ya da ufak tefek farklarla tekrarlamaya kalkıştığımızda, ortaya, hiçbir orijinalitesi olmayan bir taklid çıkar.

Sanatın yasalarını, ölçülebilir, dolayısıyla, bir prototipin tıpkısını meydana getirmeye müsait hale dönüştürürsek, sanat ortadan kalkar, endüstri başlar.

Müzik ve Standardizasyon

Müzik sanatı aslında fizikî bir olaya, ses olayına dayandığı için ölçülebilir niteliklere sahiptir. Sesin inceliğini, kalınlığını, gürlüğü, tınısını vs. ölçülebilir ve standard değerlerle ifade edebiliriz. Müzik yazısı, her ne kadar sürekli değişmekte ise de, gene birtakım ortak kabul görmüş semboller kullanımına ihtiyaç göstermektedir. Fakat, dikkat edilecek olursa, bütün bunlar, müzik eserinin sadece maddî yapısının taşıyıcılarıdır ve her eser için geçerli niteliklere ve niceliklere sahiptir. Bunlar, tıpkı her insanda bulunan et, kemik, yürek, ciğer gibi organlara veya bunların hücrelerine hattâ atomlarına benzetilebilir. Müzik eseri, var olmak için bunlara ihtiyaç duyar ama bunlar, her eserde bulundukları ve hiçbir esere münhasıran tahsis edilemeyecekleri için, varlıkları, müzik eserinin şekilsiz hammaddesini oluşturmaktan öteye gidemez. Sanat eseri ise, hammaddenin, sanatkârın fikrine göre işlenip yoğurulmasından oluşur. Bir romandaki bütün sözcükler, romanın yazıldığı dilin sözlüğünde vardır ama romanı sözlükte bulamayız.

Müzikte kullanılan sembollere ve işaretlere gelince, bunların bir kısmı, belli kültür çevrelerinde oluşmuş ve o çevrenin dışına pek taşamamış terim, kavram ve işaretlerden ibârettir. Bir kısmı ise, gene belli çevrelerde oluştuğu halde daha yaygın kullanıma kavuşmuş, giderek, uluslararası standard niteliği kazanmıştır. Gene de, sanatın ve ifade imkânlarının gelişmesiyle birlikte, yeni sembollere ihtiyaç duyulmakta ve bu ihtiyaç, değişik sanatkârlar tarafından, değişik şekillerde karşılanmaktadır.

Müzikte standartların ve standardizasyonun en geniş ma'nâsıyla yer bulduğu saha ise, sesbilimi (akustik) ve ses iletişimi sahalarıyla, bu sahalarda faaliyet gösteren endüstrilerdir. Ses kayıt ve ses re-produksiyonunda kullanılan cihazlar, plâk, kaset, band, film vs gibi nesneler, bunların verimini artırıcı, niteliklerini geliştirici aletler, yöntemler çeşitli standartlara ve standardizasyona bağlanmaktadır. mûsikî aletleri için de birtakım standartlar geliştirilmiştir.

Türkiye'de Müzik Standardizasyonu.

Talihsiz bir Girişim!

Geçtiğimiz yıl ortalarında, yurdumuzda, Türk Standartları Enstitüsü tarafından, müzik sahasında bir standardizasyon teşebbüsü yapılmış ve bu teşebbüs lehinde ve daha çok aleyhinde birtakım reaksiyonlar meydana gelmiştir. Bizim de karşı çıktığımız bu teşebbüsün akıbeti hakkında bilgi sahibi değiliz. Karşı çıktığımız hususları aşağıda kısaca açıklamak istiyoruz.

Enstitü, 24/07/87 tarihli ve 15797 sayılı yazısıyla, Konservatuvarımıza 5 adet standard tasarısı göndermiş, bu tasarılar hakkında 25/08/1987 tarihine kadar görüş istemiş, o tarihe kadar cevap verilmediği takdirde tasarıların aynen kabul edilmiş sayılacağı tehdidini de ilâve etmeyi unutmamıştır. Kimin ya da kimlerin hazırladığı belirtilmeyen, ve yaz tatilinde, bir ay gibi bir süre içinde incelenip cevaplandırılması istenen tasarılar şu başlıkları taşımaktadır:

- 1- Türk Müziğinin genel dizisindeki seslerin*bağıl frekanslarının tesbiti ve hesaplaması metodu.
- 2- Türk Müziğindeki makamlara temel teşkil eden özel diziler.
- 3- Türk Müziğinde kullanılan özel işaret ve semboller.
- 4-Türk Müziğinde kullanılan ba'zı usûllerin yazılış ve vuruluş şekilleri.
- 5- Türk Müziğinde kullanılan terimler.

Görüldüğü gibi, tasarılar, memleketimizdeki müzik endüstrisine yardımcı olabilecek standartlar yerine, Türk Mûsikîsi nazariyatıyla ilgili birtakım standartlar yerleştirmeye, daha doğrusu, doğruluğu ve geçerliği, uzun zamandan beri tartışma konusu olan belli bir nazariyeyi resmen kabul ettirme gayretine matuf bir teşebbüs olarak

görülmektedir.

Bu tasarılarla, Öğretim Görevlisi arkadaşımız Sayın Haydar Sanal Bf. tarafından gerekli cevaplar verilmiştir. Sanal'ın görüşlerinin çoğuna biz de katılıyoruz. Fakat, burada, belirtmek, altını çizmek istediğimiz bir kaç hususa kısaca değinmek istiyorum.

Bilindiği gibi, nazariyelerin, teorilerin amacı, çok sayıda ilkeyi ve ya-sayı daha genel bir sentez halinde toplayıp ifâde edebilmek, bu sayede, çeşitli olayların açıklanmasında düzen ve birlik sağlayabilmektir. Nazariyeler, deneylerle zıtlasmadıkları sürece kabul görürler. Günümüzden bin yıl önce, büyük Türk bilgini Fârâbî, mûsikî ilmi üzerine yazdığı eserde, şöyle diyor:

"Nazariyatçıların ileri sürdükleri şeyler eğer, icracıların, mûsikîşinâsların ameliyatıyla, uygulamalarıyla çatışı-yorsa, haksız olan yanılan nazariyatçılarıdır, icracılar değil."

Yarım asra yakın zamandan beri, Türk Mûsikîsi, önce Rauf Yekta tarafından ortaya atılan, daha sonra Subhi Ezgi, H.Sa'deddin Arel ve Salih Murat Uzdilek tarafından işlenip yaygınlaştırılan bir nazariye çerçevesinde ele alınmakta ve öğretilmektedir. Taraftarlarınca ilmî ve tabii delillere dayandığı ısrarla ileri sürülen ama ciddi bir incelemede yanlışlığı, tutarsızlığı hemen sırtan, dahası, makbûl icracılar tarafından hiç kabul görmeyen ve gerçekte de Türk Mûsikîsinin değil Batı Mûsikîsinin daraltılmış bir tekrarından ibâret olan bu nazariye, olaylar tarafından, icracılar tarafından ve bir kısım araştırmacılar ve ilim adamları tarafından devamlı eleştirilmekte, tekzib hattâ reddedilmektedir. Üstelik, bu nazariyeyi ortaya koyanlar, Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziğinin köken birliğini, haklı olarak ısrarla ileri sürdükleri halde Türk Halk Müziği mensubları onların nazariyatını reddetmekte, koydukları işaretleri kullanmamakta, farklı işaretlerden faydalanmaktadırlar. Dolayısıyla, bu nazariye, Türk Müziğinin önemli bir kesimi tarafından kabul görmemektedir.

Hâl böyle iken, ba'zı aklı evvellerin, tepeden inme yöntemlerle, görüşlerini umuma benimsetme teşebbüslerine kalkışmaları elbette, hoş görülecek bir davranış değildir. Fakat, asıl üzerinde durulması gereken nokta, ciddi bir devlet kurumunun bu tertîbe alet edilmek isten-

mesidir. Bu son derece vahim bir teşebbüstür ve başarıya ulaştığı takdirde korkunç neticeler doğurabilir.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı mes'lesini kısa zamanda herkesçe kabul edilebilir kesin bir çözüme ulaştırmak, kanaatimizce pek kolay değildir zira, ortada halledilmesi gereken pek çok problem bulunmaktadır.

Öte yandan, sanatta ve özellikle müzik sanatında meydana getirilen eserler, birer fizikî varlık olmanın ötesinde, birer manevî hadisedir. Bir tablonun eni, boyu, bir mûsikî eserinin süresi ölçülebilir. Onların ifâde ettiği şeyleri ölçmek, dolayısıyla mukayese edebilmek mümkün değildir. Sanat eseri tekdir, yegânedir. Endüstri meta'ı çoktur, çoğuldur. Onun için de değer bakımından, bu ikisi arasında dağlar kadar fark vardır.

Yurdumuzda, mûsikî sahasında standardizasyon, ancak, hatırı sayılır bir mûsikî endüstrisi meydana geldiğinde söz konusu olabilir. Mûsikî nazariyatı sahasındaki çalışmalar ise daha bir süre araştırma, inceleme ve tartışma safhasında kalmak zorundadır. Bu sahada girilecek kayıtlayıcı davranışlar faydadan çok zarar getirir, teşvikten çok kısıtlayıcı olur. Hele devlet eli, meseleyle doğrudan ilgisi bulunmayan kurum ve kuruluşların müdahalesi, meseleyi içinden çıkılmaz hale getirmekle kalmaz, kişilerin en tabii hak ve hürriyetleri arasında sayılan, öğrenme ve öğretme, ilim, fikir ve sanat hürriyetlerine de ağır bir tecavüz mahiyetine dönüşür. İlimde, teknikte ve sanatta ilerlemenin temel şartı, düşünce ve teşebbüs hürriyetidir. Asla unutulmaması gereken husus budur.

I. Müzik Kongresi-T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü,14-17 Haziran 1988-Ankara

* * *

1988 yılının Ağustos ayının sonlarına doğru, Türk Standartları Enstitüsü, yurdumuzda, mûsikî ve mûsikî eğitimiyle ilgili ba'zı kurumlara ve kişilere, aşağıda görülen yazı ilişkisinde, düzeltilmiş ve "olgunlaştırılmış" beş adet Standard tasarısı metni ile bunların ilk şekillerine yapılan îtiraz ve tenkidlerle, bunlar hakkında, Enstitü

"grubu"nın mütâlâlarını ilettili. Yazının altında bir de tehdid yer alıyordu: belirtilen tarihe kadar cevap gönderilmezse, tasarılar aynen kabul edilmiş sayılacaktı.

Biz, bağı bulunduğumuz müessese yönetimince, tasarıları incelemekle görevlendirildik ve görevimizi yerine getirerek görüşümüzü yetkililere bildirdik. Ayrıca, ileride okuyucularımıza sunacağımız mektubu da, şahsî kanaatimizin ifâdesi olarak, Enstitü Genel Sekreteri'ne ilettilik. Fakat, konuyu, boyutlarının ve çelişkilerinin önemini göz önüne alarak, kamuoyuna sunmayı uygun gördük. Yıllarca "totaliter" bir rejimle yönetilen komşularımız bile "Açıklık" ilkesini uygulamaya girişirken, demokrasinin yıllardır kökleştiği, müesseseleştiği güzel yurdumuzda, çok önemli birtakım mes'elelerin, kapalı kapılar ardında çözümlenmek istenmesine gönlümüz râzı olmadı. Olamazdı.

Aşağıda, tasarılardan rastgele seçilmiş ba'zı örnekleri, bunlar hakkındaki tartışmaları, cevapları, cevaplara verilen cevapları ve bizim ba'zı mütâlâlarımızı bulacaksınız. Mes'elenin, zihnimizde uyandırdığı birtakım düşünceleri, soruları ve şahsî kanaatimizi de bütün açıklığıyla görüşünüze sunacağız.

Türk Standardları Enstitüsü

Dosya:1.07

26.08.1988/ 16226

Enstitümüzce hazırlanmış bulunan ve ilgide kayıtlı yazımız ekinde gönderilen

- "Türk Müziğinde Kullanılan Terimler"

- "Türk Müziğindeki Makamlara Temel Teşkil Eden Özel Diziler",

- "Türk Müziğinin Genel Dizisindeki Seslerin Bağlı Frekanslarının tesbiti ve Hesaplanması Metodu",

"Türk Müziğinde Kullanılan Bazı Usûllerin Yazılış ve Vuruluş Şekilleri",

- "Türk Müziğinde Kullanılan Özel İşaret ve Semboller",

Standard tasarıları hakkında gelen mütalaalar üzerine yapılan işlemleri gösteren gerekçe ve olgunlaştırılan metinlerden birer örnek, ilişikte sunulmuştur.

Adı geçen tasarılar, bu ikinci mütalaada gelen görüşlerin

değerlendirilmesi ile son şeklini alarak, Teknik Kurulumuzda görüşülüp kabul edildikten sonra Türk Standardı olarak yayınlanacağından son bir görüşünüz var ise bunun 26.9.1988 tarihine kadar Enstitümüze ulaştırılmasını rica ile, gösterilen ilgiye teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

İMZA

NOT:Belirtilen tarihe kadar cevap verilmediği takdirde tasarı tarafınızdan aynen kabul edilmiş sayılacaktır.

Türk Müziğindeki makamlara temel teşkil eden özel diziler konusundaki standard tasarısından seçimler:

Gelen mütalaa özeti

Artık ikili aralığı dizilerde 12 koma olarak kullanılmalıdır.

Grubumuzun görüşü (TSE)

24 sesli genel dizi temeline göre, artık ikili aralığı 13 koma değerindedir. Böyle alınırsa bütün makam dizileri yerli yerine oturur. Aksi halde, artık ikili aralığının bazan genişleyip bazan daralan acayip bir aralık olduğunu kabul etmek gerekir.

Bizim düşüncemiz: İsteseniz de istemeseniz de, artık ikili dediğiniz aralık, genişleyip daralır, hattâ bazan bir tanînî hâline gelir, yani artıklığı kalmaz. (12/11, 9/8, 88/81 nisbetleriyle ve C, T, C sembolleriyle ifâde edilen Hicâz' cinsinde olduğu gibi.)

1- Kurallar

Bugünkü görüşlere göre Türk Müziğinde 12 tane özel dizi kullanılmaktadır... Temelde tek bir özel diziye dayalı gibi görünen makamlar 14 tanedir. Bunlara "basit makamlar" denir.

Arel-Ezgi sisteminde, basit makamların adedi ne 12, ne de 14'dür. Tam 13 adeddir.

Çizelge 1-12 özel dizinin Bağlı Frekansları

NEVA (Neva, Tahir, Hüseyin, Muhayyer)

1	2	3	4	5	6	7	8
1,000	1,110	1,185	1,333	1,500	1,665	1,778	2,000

Bağlı frekans ta'biri yanlıştır. Perdeler arasındaki aralıklar, adi kesir, faktör, Savart, Cent gibi, nisbet veya birimlerle ya da doğrudan doğruya frekans sayılarıyla gösterilir. Adi kesirleri ondalık sayılara dönüştürerek bunları "bağlı frekans" adıyla kullanmak yaygın bir yöntem değildir. Nisbet ve frekans, farklı kavramlardır. Aralıklar, nisbî (bağlı) bir frekansla değil, frekansların birbirine nisbetiyle ölçülür.

Yukarıda gösterilen dizide, iki rakamının altındaki ondalık sayı, hesaba dizideki birinci derece ile ikinci derece arasındaki oranın ifâdesidir. Arel-Ezgi 'ye göre bu oran 65536/59049 yani 1,1098579'dur. Aslında gerek Türk Sanat, gerek Türk Halk Müsıkisinde bu oran 12/11 yani 1,090909'dan büyük olamaz. Aksi takdirde, dizi, Batı *mode'una* dönüşür. Altı rakamı altındaki ondalık sayı, gene Arel-Ezgi'ye göre 32768/19683 yani 1,6647868'dir. Aslında o da genellikle 18/11 nisbetindedir. (1,6363636). Üstelik, çok kere 128/81 yani 1,5802469 değerine iner. Oynak bir perdedir. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi makamları sabit diziler hâline dönüştürmeye imkân yoktur. Makam fenomeni, dizi ve tonalite'den çok farklıdır.

HÜMAYUN

Tasarıda basit makam sayılmış ve dizisinin bağlı frekansları verilmiştir.

Aslında, Hümâyün, bir terkidir: İsfahan ve Hicâz cinslerinin ve makamlarının içiçe kullanılmasından oluşur.

0.2.3. Frekans (Mutlak Frekans veya Perde)

Frekans, bir sesin, yayıldığı ortam içinde 1 saniyede oluşturduğu titreşim sayısıdır.

Yanlış. Frekans, dönersel bir dalga hareketinin, zaman birimi içinde yer alan dönem sayıdır. "Hareketin, dolayısıyla partikül titreşiminin birim zamanındaki tekrarlama sayısına, hareketin frekansı adı verilir." (Prof. Z.Süder, Elektroakustik I, s. 21)

0.2.6. Koma (Matematiksel)

Koma, Türk Müziğinde bir sekizli aralığının 53'de birine eşit aralıktır.

Yanlış. Hiçbir ciddi nazariyat kitabında böyle bir aralık yoktur. Bu T.S.E.nin Türk Müziğine uygulamak istediği yeni bir *tempérament*'dir. $1200 : 53 = 22,641509$ cents'lik bu uydurma aralık, 21,51 cents'lik Zarlıno veya 23,46 cents'lik Fisagor komasının ortasında yer alan münâsebetsiz bir nisbetir. Türk Müziğinin, her fırsatta tabiatın alınma olduğu söylenen aralıkları böyle bir nisbetle nasıl ölçülebilir? Tasarıyı hazırlayanlar, hiç değilse "Koma" başlıklı yazımızı okumuş olsalardı böyle hatalara düşmekten kaçınabilirlerdi; ama, okumamışlar, çünkü listelerinde yok.

Terimler, konusu baştan aşağı komedi. İşte bir örnek:

0.2.1. Ağır, usüllerin ve müzik eserlerinin mertebelerini ve hareket hızlarını belirlemek için kullanılan bir terimdir.

0.2.7. Altısama, bir ölçü içindeki dört birim notalık yere eşit uzunlukta altı nota sığdırılmasıdır.

Özel İşaret ve Semboller

Bakıyye diyezi yanlışdır.O işaretin dünyadaki alışılmış değeri (en az 100, normalde 113,68 cents'dir) nazârî olarak, standard'cılarımızın küçük mücennebine *tekabül eder. 8 komalık bemol de yanlışdır. Alışılmış bemol'ün üstüne çizilen çizgi, onun değerini azaltmak içindir, iki çizgi, o değeri daha fazla azaltacağından, yazılan bemol 8*

UDK 781.15
781.2 TÜRK STANBUL ÜNİVERSİTESİ

ÇİZELGE 1 - Usüllerin Yazılış ve Vurgulama Kuralları

JIMSOPYAN	
SEMAİ	
SOPYAN	

değil, belki 2 komalık olmaktadır.

Usûllerin yazılış ve vuruluş kuralları da bir başka komedidir. İşte misâli (bkz. Çizelge: Usûllerin Yazılış ve Vuruluş Kuralları).

Bütün bu hataları, traji-komik mütâlâları, saçmalıkları gördükten sonra, insanın, aklına, ister istemez, birtakım sorular, takılmakta, içinde birtakım şübheler belirmektedir:

1- Herbiri birer Üniversite'ye bağlı beş Konservatuarın yetkili kurullarınca hazırlanan raporlara ve bunlarda belirtilen, aksine görüşlere karşı çıkarak, eski iddialarında ısrar eden ve "grubumuz" diye ifâde edilen "grub" kimlerden meydana gelmektedir? Bu zevâtın kimliklerinin ve görevlerinin açıklanması, yetki ve uzmanlıklarının kamuya bildirilmesi gerekmektedir.

2- Üniversiteler Y.Ö.K. na bağlıdır. Bunların öğretiminin denetiminde en üst ve yetkili mercî de bu kurumdur. T.S.E. "grubu", hangi hak ve yetkiyle kendini, Üniversite'lerin ve Y.Ö.K. nun üstünde görmektedir?

3- Üniversiteler ve Konservatuarlar T.S.E.'nin koymak istediği standard'ları kullanmadıkları takdirde, T.S.E.'nün getireceği müeyyideler neler olacaktır? Enstitü, bu müeyyideleri Üniversitelere ve Konservatuarlara nasıl uygulayabilecektir?

4- T.S.E. nün "Müzik Standard'ları" tasarılarında, sayılamıyacak kadar çok fahiş ilmî hatalar mevcuttur. Bu hatalar üzerine, zorla konulacak standard'ların geçerliliği Enstitü tarafından nasıl savunulacaktır?

5- Enstitü tarafından, yararlanılan kaynak olarak gösterilen eserler, konuyla ilgili literatür'ün onda biri bile değildir. Son derece önemli birçok eser bu listede yoktur. Olanların bir kısmı, en hafif ta'birle: taraflı, belli bir görüşü savunmak için yazılmış, ilmî değerden mahrum eserlerdir. Karşı görüşlerin nazar-ı itibare alınmadığı açıktır. Üstelik, adı geçen eserlerden ne derece faydalanıldığı da belli değildir.

6- T.S.E. tarafından konulmak istenen müzik standardlarının Türk Mûsikîsi'nin tümüne şâmil olduğu iddiası nasıl ileri sürülebilmektedir? Getirilen teklifler, daha ziyâde, Türk Sanat Mûsikîsi için söz konusu olabilir. Türk Halk Mûsikîsi, bugüne kadar, farklı esaslar üzerinde hareket etmiştir ve buna devam etmektedir.

7- T.S.E., kuruluş kanunu ve bu kanundaki amaçları çok aşarak, ilim

ve kültür hayatımız, akademik eğitime ve öğretime, kendi görüşleri doğrultusunda ambargo koymak hakkına sahip olduğunu nasıl vehmedebilmektedir? Görüşlerini, birçok akademisyen'in olumsuz tavrına rağmen, bir oldu-bitti ile empoze edebileceğini nasıl düşünebilmektedir?

Bugün, Türk Dilinde de büyük bir kargaşa görülmektedir. Bir tarafta eskiden kalma, yabancı kökenli birçok kelime, öte yanda, yeni uydurulmuş ba'zısının ma'nâsı uydurandan başka kimse tarafından bilinmeyen bir sürü sözcük mevcuttur. İmlâ hususunda da değişik görüşler vardır. Bununla birlikte, gerek eğitim, gerek edebiyat hayatı devam edelmektedir. Türk Standardları Enstitüsü, yarın, Türkçe kelimeleri ve bunların imlâsını da standardlaştırmaya kalkacak mıdır? (Kendi adındaki üç kelimedenden ikisi yabancıdır) Böyle bir işe, bünyesinde pek çok uzman barındıran Türk Dil Kurumu bile kalkışmamış, sadece, çalışmalarını teklifler suretinde ortaya koymuştur. Düşünce ve sanat faaliyetlerine, resmî kurumların, zorlayıcı müdahalesi son derece sakıncalıdır. Gerekli, belli sahalarda, belli ölçülerde standardlaşma elbette yararlıdır. Fakat, resmî, gayri resmî, ilgili kişi ve kuruluşlardan büyük bir çoğunluğun karşı durduğu, istemediği bir işi, T.S.E. nün ısrarla gerçekleştirmeye çabalaması, kime ve neye hizmet olacaktır? Enstitü grubunun görüşleri arasında:.... *kişiden kişiye değişen sapmalar görülmektedir. Bu durum, eğitimi de aksatmaktadır....* denmektedir. Enstitü bu sapmaları nasıl tesbit etmiştir? Eğitimin aksadığını nasıl tesbit etmiştir? Eğitimi denetlemek görevi kimin tarafından T.S.E. ye verilmiştir.Üstelik, eğitim kurumları, genelde, T.S.E. tasarılarına olumsuz bir tavır takınmışlardır.

8- T.S.E. tasarılarında, esas olarak, "Arel-Ezgi sistemi" denilen nazariyenin alındığı, tekliflerin bu nazariyeye dayatıldığı anlaşılmaktadır. Bu nazariye hakkında, gerek ilim, gerek sanat çevrelerinin ileri sürdüğü tenkidler, son zamanlarda çok artmış, sistemin yanlışlığı, Türk Mûsikîsi'nin değil, Batı Mûsikîsinin ses sisteminin, üstelik daraltılmış şeklinden ibâret olduğu dahî açıkça ifâde edilmiştir. Tartışmalar, henüz kesin bir sonuca bağlanmış değildir.Doğruluğu ve geçerliliği tam ma'nâsıyla isbatlanamamış, en azından, hâlâ tartışma konusu yapılabilen bir sistemi, yeni, kesin kanıtlar ortaya koymadan,

peşin hükümlerle, taraf tutarak ve bütün Türk Mûsikîsi için geçerli sayarak, herkese zorla kabul ettirmek isteği, T.S.E. ne nereden, kimlerden, nasıl gelmiştir? Kamuoyunun, bunu bilmek ve T.S.E. bu konuda yeni deliller ortaya koymuşsa, onları da öğrenmek hakkıdır. T.S.E. tarafından ileri sürülen tekliflerde, tenkidlere yapılan itirazlarda, ilmî değer taşıyan, ciddî, yeni hiçbir delil görülmemekte, tersine, mes'eleye, tek taraflı, polemik bir tavırla, "ben yaparım, olur" zihniyetiyle yaklaşıldığı esefle müşâhade edilmektedir.

T.S.E. bu tartışmalarda taraf olma ve tek yanlı tavır koyma hakkını nereden, kimlerden almaktadır? Tartışmalara son vermek, herkes için geçerli olabilecek formüller bulmak isteğinin, tek başına, yeter sebep sayılması mümkün değildir. Bulunacak formüllerin, ilmî değeri kesinlikle kanıtlanmış, çürütülemeyecek doğrulara dayatılması gerekir. T.S.E. tekliflerindeki en büyük eksiklik budur.

9- Batı Müziği'nde, perde frekansları, frekans nisbetleri, belli hudutlar dahilinde standardize edilebilmiş akustik terimlerinin bir sözlüğü yapılabilmektedir. Türk Mûsikîsi'nde ise, makam kavramıyla, sabit diapazon ilişkisi kurmanın güçlükleri yüzünden, bu konuya uygun, akademik bir çözüm getirmek, içinde bulunulan şartlarda henüz mümkün görülmemektedir. Müzik terimlerinde dahî tam bir mutâbakat gerçekleşmemiştir. Bu konularda, ilgili herkesin, mantıklı çözüm teklifleri yapabilmesi başkadır, konudaki uzmanlık ve yetkileri tartışabilen bir kamu kurumunun, tepeden inme zorlamalara kalkışması başkadır. Üstelik, T.S.E. tarafından sunulan terim tekliflerinde, yanlış, kullanılması asla düşünülemeyecek ta'birler, terimler çoğunluktadır. "Genel Dizideki Seslerin Bağlı Frekanslarının Hesaplanması Metodu", adından başlayarak, tepeden tırnağa, yanlışlarla doludur. Özel diziler, usûllerin yazılış ve vuruluş şekilleri, tamamen standardizasyon dışı konulardır. Özel işaret ve semboller konusunda da, son derece yanlış, içinde bulunulan konumda, kabul edilmesi asla mümkün olmayan teklifler vardır.

T.S.E. yetkilileri, henüz, neyin standardize edilebileceğini, neyin edilemeyeceğini, hattâ Standard'ın ve Standardizasyon'un ne olduğunu anlamamış görünmekte, buna mukabil, "biz biliriz" edâsıyla tavra satmaktadır. İyi niyetle yola çıktıkları iddiası, tuttukları yolun yanlışlığını

ve işledikleri hataları affettirmek için yeterli sebep değildir. T.S.E. yöneticileri ya bilerek görev ve yetkilerini çok aşan bir teşebbüse kalkışmışlardır, ya da, bilmeyerek, birtakım maksatlı kişilerin veya kuruluşların, başka yollardan gerçekleştiremedikleri emellerine alet olmaktadır. Her hâl ü kârda, yapukları, görevi kötüye kullanmaktan başka bir şey sayılamaz. Bir elektrik fişini veya prizini standardize etmeyi becerememiş bir kurumun, ilim ve sanat hayatımızı standardize etmeye, düşüncelerimize standartlar koymaya kalkışması karşısında dehşete düşmek mi, yoksa kahkahalarla gülmek mi gerekir, kestiremiyorum.

Ek 1: Yalçın Tura tarafından T.S.E. Genel Sekreterliğine gönderilen mektub:

Istanbul, 23/09/1988

Sayın Hilmi İsmailoğlu,
Genel Sekreter,
Türk Standartları Enstitüsü,
Ankara

Enstitünüzce, Türk Mûsikîsiyle ilgili çeşitli mevzularda girişilen Standardizasyon denemelerinin yanlış esaslara dayandığını, fahiş hatalarla mâlûl bulunduğunu ve Enstitünüzün, kuruluş kanununda belirtilen amaçlarını ve yetkilerini aşan bir teşebbüs olduğunu, daha önce, muhtelif vesilelerle belirtmiş idim.

Yapılan bütün tenkidlere ve uyarılara rağmen, aynı tekliflerin, Enstitünüzce tekrar ortaya sürülmesini hayret ve esefle müşâhade etmiş bulunmaktayım. Bu teklifleri:

- 1- Yetkiniz dışında kalan ve standardize edilmesine gercek ve imkân bulunmayan sahalara girildiği,
- 2- Yanlış esaslara, nazariyelere dayanıldığı ve pek çok hata yapıldığı,
- 3- İçinde bulunulan şartlarda, çözülmesi ve karara bağlanması çok güç, hattâ imkânsız görünen ba'zı mevzu'larda, yeterli araştırma, inceleme yapılmadığı ve inandırıcı delillere dayanılmadığı,
- 4-Tenkidlere verilen cevaplarda ve takınılan tavırdaki, hatada ısrar eden, tek yanlı ve taraflı bir davranış sergilendiği için, sanat, kültür ve ilim hayatımıza, peşin hükümlü bir ambargo koymaya yönelik bir hareket ve bir yetki tecâvüzü mâhiyetinde gördüğümü ve tasvîbe imkân bulamadığımı belirtir,saygılar sunarım.

İmza

Standards of Musical Measurement

Specifications for the following have been laid down by the British Standards Institution (2 Park St, London W1A 2BS t 01-629 9000). The code-numbers of the individual pamphlets are given, and arranged under the Institution's own sectional headings. The pamphlets and their subsequent amendments are available at various prices from the Institution's sales branch at 101 Pentonville Rd, London N1 9ND t 01-278 2161.

Radiocommunications

415	Safety requirements for mains-operated domestic sound and vision equipment
3041	Television and VHF broadcast receiving aerial feeder connectors
3192	Safety requirements for radio (including television) transmitting apparatus
3549	Methods for measuring and expressing the performance of television receivers
3860	Methods for measuring and expressing the performance of audio-frequency amplifiers for domestic, public address and similar applications
4054	Methods for measuring and expressing the performance of radio receivers. Receivers for AM and FM sound broadcast transmissions
CP 327.201	The reception of sound and television broadcasting
PD 5282	The reception of UHF television broadcasting

Acoustics

661	Glossary of acoustical terms
880	Musical pitch
1586	Magnetic tape sound recording and reproduction
1927	Dimensions of circular cone diaphragm loudspeakers
1928	Processed disk records and reproducing equipment
1988	Measurement of frequency variation in sound recording and reproduction
2042	An artificial ear for the calibration of earphones of the external type
2475	Octave and one-third octave band-pass filters
2497	Reference zero for the calibration of pure-tone audiometers. Part 2: Data for certain earphones used in commercial practice
2498	Recommendations for the ascertaining and expressing the performance of loudspeakers by objective measurements
2750	Recommendations for field and laboratory measurement of air-borne and impact sound transmission in buildings
2813	Polarized and non-polarized plugs for use on hearing aids
2829	35-mm magnetic sound recording azimuth alignment test films
2980	Pure-tone audiometers
2981	The dimensional features of magnetic sound recording on perforated film
3045	The relation between the sone scale of loudness and the phon scale of loudness level
3154	Frequency characteristics for magnetic sound recording on film
3171	Methods of test of air conduction hearing aids
3383	Normal equal-loudness contours for pure tones and normal threshold of hearing under free-field listening conditions
3425	Method for the measurement of noise emitted by motor vehicles
3489	Sound level meters (industrial grade)

- 3539 Sound level meters for measurement of noise emitted by motor vehicles
- 3593 Recommendation on preferred frequencies for acoustical measurements
- 3638 Method for the measurement of sound absorption coefficients (ISO) in a reverberation room
- 3675 Performance of 16-mm portable sound-and-picture cinematograph projectors
- 3860 Methods for measuring and expressing the performance of audio-frequency amplifiers for domestic, public address and similar applications
- 3942 Marking of control settings on hearing aids
- 4009 An artificial mastoid for the calibration of bone vibrators used in hearing aids and audiometers
- 4142 Method of rating industrial noise affecting mixed residential and industrial areas
- 4196 Guide to the selection of methods of measuring noise emitted by machinery
- 4197 A precision sound level meter
- 4198 Method for calculating loudness
- 4297 Characteristics and performance of a peak programme meter
- 4298 Dimensional features of six-track magnetic sound recording on 70-mm release prints
- 4397 Methods for magnetic particle testing of welds
- 4331 Methods for assessing the performance characteristics of ultrasonic flaw detection equipment. Part 1: Overall performance
- CP 3 Chapter III: Sound insulation and noise reduction

Miscellaneous

- 3499 School music equipment
- Part 1 Percussion instruments
 - 2A Recorders
 - 2B Clarinets
 - 3A Trumpets in B
 - 4A Pianos
 - 5 Recommendations to purchasers of stringed instruments
 - 6 Methods of test for musical instruments
 - 7A Music stands
 - 7B Percussion instrument trolleys
 - 8A Record players, VHF tuners, amplifiers and loudspeakers
 - 9A Recommendations to purchasers of electric guitars
 - 9B Amplifiers suitable for use with musical instruments
 - 9C Electronic organs with pedal boards
- 4754 Presentation of bibliographical information in printed music

DARB-I FETİH USÛLÜ VE BU USÛLLE YAPILMIŞ PEŞREVLER

I- Darb-ı Fetih Usûlünün Tarihçesi ve Yapısı.

Türk Mûsikisinde kullanılan usûllerden biri de Darb-ı Fetih usûlüdür. Bu usûlün adına, ilk olarak, büyük Türk bestekârı ve mûsikî âlimi, Meraga'lı Abdülkadir'in Şerhü'l-Edvâr adlı kitabında rastlıyoruz. Bu kitabın bir bölümünde, meydana getirdiği ba'zı usûlleri anlatan Abdülkadir şöyle diyor:

"Merhum Şehzâde Şeyh Ali, Sultânü'l-azîm Sultan Ahmed'i yenip muzaffer olduğu gün, benden, bu zaferi kutlamak için, bir usûl tertib etmemi istedi. Meydana getirdiğim ve eserler bestelediğim bu usûle Darbü'l-feth (Fetih Vuruşu) adını da o koydu."

Aynı sözler, Abdülkadir'inkinden az sonra yazılmış ve Fâtih Sultan Mehmed Han'a sunulmuş, yazarı bilinmeyen bir mûsikî kitabında da yer alıyor. Fakat, gerek Abdülkadir'in, gerek kimliği bilinmeyen yazarın kitabında ta'rif edilen usûlün, bugün kullandığımız usûlle, adından başka ilişkisi yok. İki veted, iki fâsıla, iki veted, bir fâsıla, bir veted, bir sebep ve beş fâsıla'nın yanyana gelmesinden oluşan bu usûl kırk dokuz zamanlıdır ve şu şekilde ifâde edilmektedir:

0 . . 0 . . 0 . . . 0 . . . 0 . . 0 . . 0 . . . 0 . . 0 . 0 . . .

Tenen tenen tenenen tenenen tenen tenen tenenen tenen ten tenenen

0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . .

tenenen tenenen tenenen tenenen

Usûlün, bugün kullandığımız seksen sekiz zamanlı şekline ise, ilk olarak, Lâdik'li, Abdülhamid oğlu Mehmed Çelebi'nin yazdığı eserlerde, II. Sultan Bâyezid Han'a sunduğu Risaletü'l-Fethiyye (Fetih Risâlesi) de, Zeynü'l-Elhân'da rastlıyoruz. Mehmed Çelebi bu usûlü şöyle ta'rif ediyor:

"... 1., 5., 9., 11., 13., 15., 19., 21., 25., 29., 33., 35., 39., 41., 45., 49., 57., 65., 73., 75., 77., 81. zamanları vurulan, seksen sekiz zamanlı bir usûldür. Şu şekilde sıralanmış on yedi küçük fasıla ile on hafif sebep'den meydana gelir:

0 . . . 0 . . . 0 . 0 . 0 . . . 0 . 0 . . . 0 . . . 0 . . .
 Tenenen tenenen ten , ten ten tenenen ten tenenen tenenen tenenen
 0 . 0 . . . 0 . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . .
 ten tenenen ten tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen
 0 . . . 0 . . . 0 . 0 . 0 . 0 . . . 0 . . .
 tenenen tenenen ten ten ten tenenen tenenen

Usûlün ilk şeklinde bulunan veted'lerin, bu yeni şekilde ortadan tamamen kalktığını ve usûlü meydana getiren zamanların, birbirlerine nisbetinin 2 ve 1'e indiğini görüyoruz. Mûsikî tarihi bakımından, oldukça kısa sayılabilecek, kırk, elli yıllık bir süre içinde, kırk dokuz zamanlı bir usûlün, seksen sekiz zamanlı başka bir usûl hâline nasıl ve neden geldiğini kestirmek, doğrusu, pek mümkün değil. Yalnız, ufak değişikliklerle, bugüne dek kullanılan sekzen sekiz zamanlı şeklin, Sultan Fatih devrinde meydana geldiği anlaşıyor. İstanbul'un fethi dolayısıyla bu yeni usûlün tertîb edildiği fakat aynı ismin kullanıldığı da düşünülebilir. Sonraları, isimde de küçük bir değişiklik olmuş, Arapça izâfet yerine Farsça izâfet yapılarak, usûlün adı, Darb-ı Fetih, şekline sokulmuştur.

XV. asır sonlarından günümüze gelinceye dek, bu usûle yer veren ba'zı önemli nazariyat kitaplarında ya da nota mecmualarında, ufak tefek ayrıntılar görülmekte, usûlün yapısı üzerinde büyük ölçüde mutâbakat bulunmaktadır. Bazı vuruşların, geniş bir zamanı parçalayıp daralmak maksadıyla velveleli şekle dönüşmesi, sadece bu usûlde değil, pek çok usûlümüzde karşılaşılan bir hadisedir. Herhangi bir usûlün yapısını meydana getiren aslî vuruşların, birtakım tâlî vuruşlara ayrılması, dargörüşlü ba'zı nazariyatçıları fuzulî tasniflere sevk etmektedir. İleride, usûllerimiz sistematik bir tasnife tâbî tutulduğu takdirde, bu aslî darb ve tâlî, velveleli darb mes'elesine çok dikkat etmek gerekecektir. Birtakım yanlışlardan, sunî farklılıklardan, ancak bu sayede kurtulmak mümkün olabilir.

Darb-ı Fetih usûlünün, ba'zı önemli nazariyat kitaplarında ya da nota mecmualarında rastlanan şekillerini gözden geçirip mukayese etmede büyük fayda görüyoruz.

1- **Ali Ufkî** Darb-ı Fetih usûlündeki eserleri, genellikle, dört eşzamanlı yirmi iki kümeden oluşan, seksen sekiz eşzamanlı devreler hâlinde yazmaktadır. Bu yazı şekli, yanyana dizilmiş yirmi iki küçük fasıla şeklinde izah edilebilir.

2- **Kantemiroğlu** Darb-ı Fetih usûlünü şu şekilde anlatmaktadır:

Düm tek tek düm tek tek te-ke düm tek tek düm tek düm tek
2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 2 2 2
düm te-ke düm tek düm te-ke te-ke düm te-ke te-ke düm tek düm
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
düm düm te-ke te-ke düm te-ke düm düm tek düm tek düm düm
2 2 2 2 2 2 1 1 2 1 1 1 1 1
tek te-ke düm tek tek düm tek tek düm tek düm düm tek te-ke
2 2 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 2

Notaya aldığı eserlerde ise, dört eş-zamanlı kümelerden oluşan, seksen sekiz eşzamanlı devreler görülmektedir.

3-**Nâsır Abdülbâkî Dede Tetkik ü Tahkik'de** Darb-ı Fetih usûlü hakkında şunları yazıyor:"Hafîf-i sani ile seksen sekiz'dir. Şekli budur:

Düm tek tek düm tek tek tekke düm tek tek düm tek düm tek düm
2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2
tekke düm tek düm tekke tekke düm tekke tekke düm tek düm düm
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
düm tekke tekke düm tekke düm düm tek teke düm tek teke düm tek
2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2
teke teke düm tek tek düm tek tek düm tek teke düm tek teke teke
1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

4- Hâşim Bey Risâlesi'ndeki Darb-ı Fetih usûlü ise şöyledir:

Düm tek tek düm tek tek teke düm tek tek düm tek düm tek düm
2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 2 2 2 2
teke düm tek düm teke teke düm teke teke düm tek düm düm düm
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
teke teke düm teke düm düm tek düm tek düm düm tek teke düm
2 2 2 2 1 1 2 1 1 1 1 2 2 1
tek tek düm tek tek düm tek düm düm tek teke teke
1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1

5- Ahmed Avni Bey Hânende'de Darb-ı Fetih usûlünü şöyle anlatıyor:

Düm tek tek düm tek tek tekâ düm tek tek düm tek düm tek düm
2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 2 2 2 2
tekâ düm tek teke düm tek tek düm tekâ tekâ düm tekâ düm tek
2 2 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2 1 1
teke düm tek düm düm düm tekâ tekâ düm tekâ düm düm tek teke
1 1 2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1
düm tek teke düm tâhek tekâ tekâ düm tek tek düm tek tek düm
1 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1
tek düm düm tâhek tekâ tekâ
1 1 1 2 1 1

6- Tanburî Cemil Bey Rehber-i Mûsıkî'de Darb-ı Fetih usûlünün "kırk dört Sofyan usûlüne mua'dil" olduğunu yazıyor ve onu şu şekilde gösteriyor.

Bu yazıda dikkati çeken iki husus var. Bunlardan birincisi, Cemil Bey'in usûlü, büyük değerlerle yazmış olması, ikincisi ise, son tekâ'ları ikiye bölerek, herbirini ikişer dörtlükle göstermesidir. Şâyed bu değerler vâhid-i kıyâsî olarak alınırsa, usûlün 44/1'lik veya 88/2'lik değil, 176/4'lük şeklinde gösterilmesi gerekir. Yukarıda sözünü ettiğimiz, aslî vuruş mes'elesi, işte bu gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır.

düm tek tek düm tek tek te kâ düm tek tek düm tek

düm tek Düm te kâ düm tek düm te kâ te kâ

düm te kâ te kâ düm tek Düm düm düm

te kâ te kâ düm te kâ düm düm tek düm tek düm düm

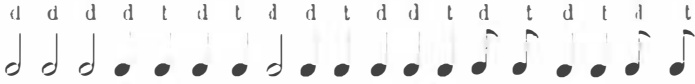
tek te kâ düm tek tek düm tek tek düm tek düm düm

tâ hek te kâ te kâ

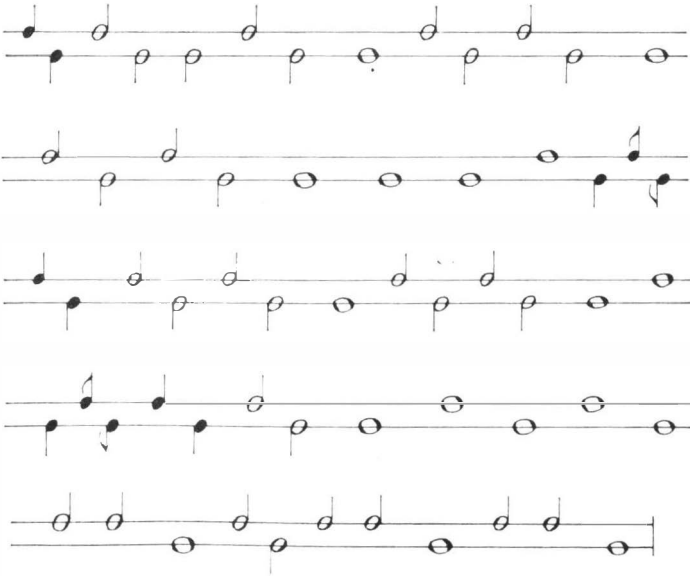
7- Aslî vuruşların parçalanması, Rauf Yektâ Bey'de son haddine varmaktadır.

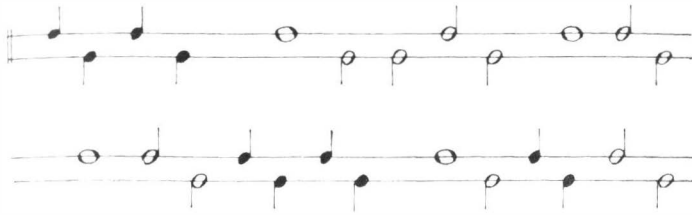
88 $\frac{4}{4}$ d t t d t t d t d t t d t d d t

d t d t d t d d t d t d t d t d t d t



8- Gene **Rauf Yektâ Bey**'in başkanlığında neşredilen **Dârü'l-Elhân Külliyyâu'nda Darb-ı Fetih usûlü** şu şekilde gösterilmektedir:





9-Kâzım Uz'a göre, Darb-ı Fetih, "Bahr-i hafîf-i sâni'den 88 darbı hâiz, bestelerde istimal olunur bir usûldür." ve şu yapıya sahiptir:

Düm tek tek düm tek tek tekâ düm tek tek düm tek düm tek düm tekâ

2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2

düm tek teke düm tek tek düm tekâ tekâ düm tekâ düm tek teke düm

1 - 1 - 2 2 2 2 2 2 2 1 - 1 -

tek düm düm düm tekâ tekâ düm tekâ düm düm tek teke düm tek teke

2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1

düm tahek tekkâ tekâ düm tek tek düm tek tek düm tek düm düm tahek

1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2

tekkâ tekkâ

1 1

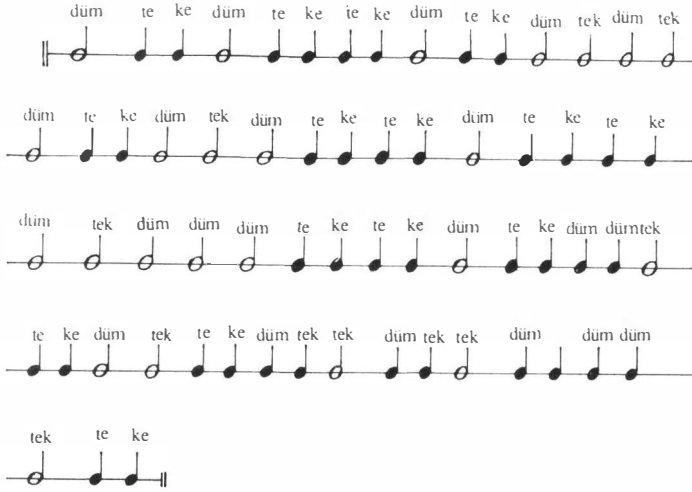
10-Adnan Saygun ise, usûlün Türkî Darb- Türkî Darb- Fahte-Halîf'den mürekkeb olduğunu ve eşzamanlı kırk dört usûl birimine sahib bulunduğunu ileri sürüyor.

(Aynı yazar, Hâvî usûlü için de, Çenber-Çenber-Nim Halîf, terkîbini ileri sürüyor.)

11- Dr. Subhi Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, adlı büyük eserinde, Darb-ı Fetih usûlü hakkında şunları yazmaktadır:

"Darb-ı Fetih usûlü seksen sekiz zamanlı bir düzümdür; başta bir Sofyan, sonra bir Yürük Semâî, ondan sonra muhtelif şekilde beş adet Sofyan ve onu müteakip birbirine benziyen iki adet Yürük Semâî, daha sonra bir Sofyan, ve bir Yürük Semâî'den sonra muhtelif şekilde, beş adet Sofyan ve nihâyetinde bir Nîm Halîf'den teşekkül etmiştir.

Donanımda 88/4 ve 88/2'likle yazılır. Şekli notada yazılıdır:



Zaif, kuvvetli zamanları mürekkeb olduğu ölçülerinkiler gibidir; vurulması umumî kaideye göre iki veya bir el ile yapılır; ekseriyâ ikinci, üçüncü, nadir olarak birinci mertebede kullanılmıştır; Darb-ı Fetih ile Peşrev ve Besteler ölçülmüştür."

12-Sayın Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi'nde Darb-ı Fetih, maddesinde bu usûlü şu şekilde ta'rif etmektedir:

"... Terkîbî şöyledir: 1 Sofyan - 1 Sengîn Semâî - 5 Sofyan - 2 Sengîn Semâî - 1 Sofyan - 1 Sengîn Semâî - 5 Sofyan - 1 Nîm Hafîf (= 4 Sofyan). Darbların 24'ü uzun, 40'ı kısa (uzunların yarısı kadar)dır. Diğer büyük usûllerin hemen hepsinde üç çeşit uzunlukta darb varken, Darb-ı Fetih'de yalnız iki çeşit uzunlukta darb görölür..."

Notada ise, Nîm Hafîf'den önceki 5 Sofyan'dan dördünü, sayın Öztuna, (Fer') başlığı altında toplamaktadır.

88

Düm Te Ke Düm Te Ke Te Ke Düm Te Ko Düm Tek Düm Tek

2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2 2 2

Düm Te Ke Düm Tek Tek. Düm Te Ke Düm Te Ke Te Ke Düm Tek

2 1 1 2 2 2 2 1 1 2 1 1 1 1 2 2

Düm DümDüm Te Ke Te Ke (Fer') Düm Te Ke Düm Tek

2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 2 2

Düm Tek DümDüm Tek Te Ke (Nim Haf') Düm Tek Tek Düm Te Tek

1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1 1 2

Düm Tek DümDüm Tek Te Ke

1 1 1 1 2 1 1

13-Bu arada, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak Türk Mûsikîsi'nden bahseden iki yabancı yazarın, Darb-ı Fetih usûlü hakkındaki görüşlerine de yer vermek istiyoruz. **Baron Rodolphe d'Erlanger, La Musique Arabe** başlığı altında topladığı Türk Mûsikîsine ait nazariyat kitaplarının Fransızca tercümesine ilâve olarak neşrettiği VI. cildde, bu usûlün kırk dört büyük *spondées* şeklinde izah edilebileceğini ileri sürüyor ve onu 88/2 (= 176/4)'lükle, şöyle yazıyor:

$\text{♩} = 69$

88 (= 176):
2/4

ka

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

ka ka

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

ka ka

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

ka ka ka

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

ka

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

tā hah ka ka

1. 2. 1. 2. 1. 2.

14-Alman mûsikî bilgini **Kurt Reinhard** ise, Darb-ı Fetih usûlünün, İstanbul'da icra' edilen Klasik Türk Mûsikîsi'nin sembolü sayılabileceğini söyledikten sonra, onun Hâvî usûluyle münasebetine dikkati çekiyor.

Reinhard, Darb-ı Fetih usûlünü şu şekilde yazıyor:



Bütün bu açıklamaların ışığında Darb-ı Fetih usûlüne yeniden göz attığımızda bir nokta dikkatimizi çekiyor: Son onaltı eşzaman Nîm-Hafîf, adıyla tanıdığımız usûlün şekline uygun. Pek çok nazariyatçı bu hususta birleşiyor. Fakat, usûlü, rahmetli Dr. Subhi Ezgi ve sayın Yılmaz Öztuna gibi, yanyana gelmiş Sofyan ve Semâî'lerle açıklamanın mahzuru da böylece ortaya çıkıyor; zira, Nîm-Hafîf'in başında görülen 1 + 1 + 2 kalıbı (yani, anapeste), 2 + 1 + 1 (yani, dactyle) şeklinde bulunan Sofyan'ın tam tersidir.

Mûsikîmizde, Zencîr gibi, Çâr usûl gibi, usûl zincirlerinin; iki değişik usûlün teker teker ya da çiftler çiftler yanyana gelerek oluşturduğu Darbeyn'lerin (çifte usûllerin) varlığını biliyoruz. Bu hususu, yukarıdaki mütâlâa ile birleştirerek, Darb-ı Fetih usûlünün de bir usûl zinciri olup olamayacağını düşünmek, bu soruyu sormak gerekir. Daha önce ba'zı nazariyatçıların da bu yolda fikir beyân ettiklerini biliyoruz. Darb-ı Fetih usûlünün, Hâvî usûlü ile münasebetini de hatırladığımız takdirde, yapacağımız mukayeseler, usûlün, Nîm Hafîf, bölümünden önceki on altı eşzamanlı bölümünün de Fer'-i Muhammes (veya Muhammes) kalıbına uygun düştüğünü gösteriyor. (Aynı noktaya Öztuna'nın da işaret ettiğini söylemiştik).

İncelememize devam ederek, Darb-ı Fetih'in yapısı içinde Çenber (onun içinde de Fahte), başlangıçta Remel ve ortada Türk Aksağı (Sakîl mertebesinde) usûllerinin tamamını veya kısımlarını bulmak mümkün oluyor.

Bu kabil büyük usûlleri öğrenip öğretirken ve icra' ederken, mürekkebe oldukları, daha küçük unsurların sıralanışını göz önünde tutarak ele almanın ne kadar büyük faydalar sağlayacağını hatırlatmayı gereksiz buluyoruz.

Bu küçük incelemenin, usûllerimizin yeni baştan, sistematik bir araştırma ve tasnife tâbi tutulması gerektiğini bir kere daha açıkça ortaya koyduğu, kanaatindeyiz.

II- Darb-ı Fetih Usûlünde Bestelenmiş Peşrevler.

Darb-ı Fetih usûlü, Beste'lerde ve Peşrev'lerde kullanılmıştır. XIX. asrın başlarına kadar epeyi rağbet gören bu usûl, son yüz elli yıl içinde daha az alâkaya mazhar olmuştur. Mecmua-i Saz ü Söz'de Darb-ı Fetih usûlünde on beş, Kantemiroğlu Risâlesi'nde yirmi beş peşrev bulunmasına karşılık, Gâlib Bey Mecmuası'nda iki, Nuhbe-i Elhan'da bir tek peşrev'in yer alması, bu usûle gösterilen alâkanın günden güne zayıfladığını teyîd eden bir delil sayılabilir.

Darb-ı Fetih usûlünde peşrev bestelemiş bestekârlar arasında, Şerîf, Solakzâde, Muzaffer, Eyyubî Mehmed Çelebi, Gâzî Giray Han, Kantemiroğlu, İsak, Çömlekçioğlu Bedros ve Acemler, önde gelen isimlerdir. Ali Ufkî'de Şah Murad adına kayıtlı bir Hüseyinî Peşrevi de bu

usûlde dir. Muhtelif makamlarda, bestekârı meçhul, on, on iki peşrev daha mevcuddur. Bu eserler arasında, İsak'ın peşrevleri, bilhassa dikkate değer.

Darb-ı Fetih usûlünde Beste'si bulunan bestekârlar arasında, İtrî, Seyyid Nuh, Küçük İmam, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Eyyubî Mehmed Bey ve Zekâî Dede'yi sayabiliriz.

Darb-ı Fetih usûlünü incelerken, üzerinde bilhassa durmak istediğimiz nokta, bu usûlde bestelenmiş peşrev'lerin hâne sayısıdır.

Sayın Yılmaz Öztuna, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi'nde, Darb-ı Fetih usûlünü izah ettiği bendde şöyle diyor:

"Bu usûlle bestelenen Peşrev'lerin 5 hâne olması da bir gelenek sayılmıştır."

Bu görüş, XIX. asrın ilk çeyreğinden günümüze kadar gelen umumî kanaattir. O tarihten itibaren basılan mecmualarda ve kitaplarda, bu usûldeki peşrevler beş hâne' olarak yazılmıştır. Peşrevlerin en önemli unsuru sayılan Mülâzeme yerine, bunlarda, her hânenin son kısmının, hâne'ye bağlı olarak çalındığı ve bu kısmın, Teslim diye adlandırıldığı da dikkati çekmektedir.

Halbuki, Ali Ufkî'nin ve Kantemiroğlu'nun notaya aldığı peşrevler başka bir manzara arz etmektedir.

Kantemiroğlu, Darb-ı Fetih usûlünü gösteren dâirenin ortasına şu sözleri yazmıştır:

"Darb-ı Fetih usûlün sıfat-ı beşerîyyesi oldur ki bir pişrevde dört kere devr ider, ve bu usûlin üzerinde tasnif olunan pişrev eğer Rum hanendenin tasnifi ise, Zeyl didikleri hane arttırılıb, pişrev çar hane olur. Eğer 'Acem hanendesî tasnifi ise, Zeyl'siz olur ve yalnız üç kere devridüb, pişrev yalnız üç hâneli olur; ve eğer 'aded-i müsta'mel üzre, her bir hane mükerrer olur ise, Rum'un tasnifinde sekiz kere ve 'Acem'in tasnifinde alu kere devr ider."

Yukardaki sözleri, günümüzün konuşma diline aktarmak istediğimiz takdîrde, şöyle söyleyebiliriz:

"Darb-ı Fetih usûlünün özelliği, bir peşrev'de dört kere devr eunesidir. Bu usûldeki peşrev, eğer Osmanlı bestekârlarından biri tarafından bestelenmişse, Zeyl, adı verilen bir hâne eklenmesiyle, dört hâne'li olur. Eğer, Doğu Türkleri'nden birinin bestesi ise, Zeyl'sizdir, ve usûl, sa-

dece üç kere devr eder, peşrev de üç hâne'li olur. Gene bu sayılara göre, her hâne birer kere tekrarlandığı takdirde, Osmanlı sanatkârlarınca bestelenen eserde, usûl, sekiz kere, Doğu Türkleri tarafından bestelenen eserde ise altı kere döner."

Gercekten de, Ali Ufkî ve Kantemiroğlu tarafından notaya alınmış peşrevlerde görülen şekil budur. Meselâ, Mecmua-i Saz ü Söz'de 56 numara'yla kayıtlı, Solakzâde'nin Muhayyer makamında, Darb-ı Fetih usûlündeki peşrev'ine bir göz atacak olursak, eserin kısımlarının şu başlıkları taşıdığını görürüz:

Ser Hâne, Mülâzeme, Hâne-i Sani, Zeyl, Hâne-i Sâlis.

Her Hâne'nin ve Zeyl'in sonunda Mülâzeme'nin tekrarlanacağı işaretlenmiş, Mülâzeme'nin sonuna: temmet (son) yazılmış, böylece, Mülâzeme'nin son kere çalınmasıyla eserin biteceği belirtilmiştir.

Bu eserin yapısını şu şema ile gösterebiliriz:

A. Ser Hâne + B. Mülâzeme

C. Hâne-i Sani + B. Mülâzeme

D. Zeyl + B. Mülâzeme

E. Hâne-i Sâlis + B. Mülâzeme

Kantemiroğlu Risâlesi'nin nota kısmının 8. sahifesinde yazılı bulunan, 'Acemler'in, Sabâ makâmında, Darb-ı Fetih usûlündeki peşrevi ise şu kısımlardan meydana gelmektedir:

Ser Hâne, Mülâzeme, Miyân Hâne, Hâne-i Sâlis.

Görüldüğü gibi, bu eserde, Zeyl yoktur.

Aynı eser, Mecmua-i Sâz ü Söz'de 165 numara'da Sedcizâde adına kayıtlıdır ve kısımları şu başlıkları taşımaktadır.

Ser Hâne, Mülâzeme, Hâne-i Sani, Hâne-i Sâlis.

İkinci ve üçüncü Hâne'lerden sonra Mülâzeme'ye dönüleceği ve Mülâzeme son kez çalındıktan sonra eserin biteceği işaretlenmiştir.

Buna göre, bu peşrev'in yapısını şu şema ile göstermek mümkündür:

A. Ser Hâne + B. Mülâzeme

C. Hâne-i Sani (veya Miyân-Hâne) + B. Mülâzeme

E. Hâne-i Sâlis + B. Mülâzeme.

İncelediğimiz birinci peşrev, Kantemiroğlu'nun: Rum hânendesi tasnifi dediği şekle, ikinci peşrev ise, gene aynı yazarın: 'Acem Hânendesi tasnifi, olarak ta'rif ettiği şekle uyaup uymaktadır.

Gerek Ali Ufkî'nin gerek Kantemiroğlu'nun notaya aldığı, Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmiş öteki peşrevler de, yukarıda şemalarını çıkarttığımız şekillerden ya birine ya da ötekine uymaktadır. Zeyl'li peşrevler çoğunluktadır. Hattâ, Acemler'in Evc peşrevi, Kantemiroğlu tarafından Zeyl'siz, Ali Ufkî tarafından Zeyl'li olarak notaya alınmıştır. Her hâl ü kâr'da, beş hâne'li şekil mevcut değildir.

Öyle ise, Darb-ı Fetih usûlünde bestelenen peşrevlerin beş hâne'li olduğu söylentisi nereden çıkmıştır? Zeyl'le birlikte, en çok dört hâne'li sayılması gereken bu peşrevler, nasıl olmuş da, daha sonraki yıllarda, beş hâne'li sayılmış ve beş hâne hâlinde yazılmıştır?

Bu suallere cevap verebilmek için, yukarıda kısaca dokunduğumuz bir noktayı şimdi biraz daha açmak gerekiyor.

Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmiş peşrevlerde, bilhassa dikkati çeken bir özellik daha bulunmaktadır. Bu peşrevlerde, hâne sonları, umumiyetle, ya aynen ya da ufak değişikliklerle tekrarlanan mûsikî cümlelerinden oluşmaktadır. Bir çeşit kâfiye teşkil eden veya, parçanın asıl makâmından uzaklaştıktan sonra, Mülâzeme'de, yeniden o makâma dönerken meydana gelebilecek çatışmaları, sertlikleri hattâ uyuşmazlıkları hafifletmek, ya da ortadan kaldırmak maksadıyla tertib edildiği anlaşılan bu cümlecikler, Teslim, yâhud Terkîb-i İntikâl, adlarını taşımaktadırlar.

Darb-ı Fetih'in, esasen, uzun bir usûl olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Hele ağır icra' edildiği takdirde, her hâne'den sonra Mülâzeme'nin tekrârının, eseri iyiden iyiye uzatacağı tabiidir.

İşte bu mülâhazalarla, Teslimlerin, Terkîb-i İntikâl'lerin benzerliğinden istifâde edilmiş ve Mülâzeme'nin tekrarlarından vazgeçilmiş olabilir. Zeyl'li bir peşrev'i meydana getiren elemanların:

- 1- Ser Hâne,
- 2- Mülâzeme,
- 3- Miyân Hâne (veya Hâne-i Sani),
- 4- Zeyl,
- 5- Hâne-i Sâlis, olmak üzere, beş tâne olduğunu unutmamalıyız.

Mülâzeme, tekrarlanmadığı takdirde, tabiatıyla, İkinci Hâne yerine geçeceğinden, Hâne-i Sani, bu durumda, Üçüncü, Zeyl, Dördüncü ve Hâne-i Sâlis'de Beşinci Hâne hâline gelmekte, dolayısıyla, peşrev, beş

hâne'li olup çıkmaktadır.

Aynı hadise, bir başka araştırmacının: sayın Gültekin Oransay'ın da dikkatini çekmiştir. Oransay, Kâzım Uz'un Mûsikî İstîlâhatı, adlı eserinin düzeltilip genişletilmiş yeni basımında, Peşrev, maddesine şu mütâlâa'yı eklemiştir.

"1830 yıllarına dek üç hâneli olarak, daha sonra dört hâneli olarak bağlanmış (bestelenmiştir). Her hâneden sonra tekrarlanan bölmesine önceleri mülâzeme denirdi. Hâne sayısı dörde çıkarken eski mülâzimler ikinci hâne sayılmış, hâne ve mülâzimelerin bağlanışı olan "teslîm" bölmeleri mülâzimenin görevini üzerlerine almışlardır."

Yakın zamanlara gelinceye kadar, -Teslîm-kelimesinin, Mülâzeme, yerine kullanıldığını biliyoruz. Teslîm'in Mülâzeme olmadığını, bunların farklı unsurlar olduğuna dikkati çekenlerin başında, rahmetli H. Sa'deddin Arel'in geldiğini haurlatmayı, vazîfe telâkkî ediyorum.

III.Netice

Darb-ı Fetih usûlünün, bir usûl zinciri olabileceğini hatırdan çıkarmıyarak, usûllerimizi meydana getiren unsurları sistematik bir tasnife tâbi tutarak, bu unsurların aruz'la olan ilişkilerini de hesaba katarak, yapısını yeniden ve daha etraflıca incelemekte fayda görüyoruz. Bu fayda, yukarıda da belirttiğimiz gibi, bilhassa, usûlün öğrenilmesinde ve icra'sında kendini gösterecektir.

Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmiş ve beş hâne'li yazılmış peşrevlerin, (bu usûlde bestelenen peşrevler beş hâne'li oluyormuş, diye hassaten beş hâne şeklinde bestelenenler dışında) aslında dört hâne'li (pek azının da üç hâne'li) olduklarını; bu peşrevlerde ikinci hâne'lerin, aslında, Mülâzeme olduklarını göz önünde tutmak ve icra' sırasında, asıl Mülâzeme olan o ikinci hâne'leri, öteki hânelerden sonra da tekrarlamak ve son tekrardan sonra eseri bitirmek gerekir. Bu yapılmadığı takdirde, eserin yapısı sakatlanmış, mûsikimizde son derece ehemmiyet verilmiş olan denge ve tenâzur bozulmuş olur. Üstelik, biraz dikkat edildiği takdirde, peşrev'in ait olduğu makâmı en iyi gösteren, ortaya koyan hâne'nin, aslında Mülâzeme olarak bestelenmiş bu ikinci hâne'ler olduğu kolayca görülür. Onların tekrarı, makâmın daha iyi belirlmesini, daha açık ve seçik olarak kavranmasını sağlayacağı gibi, e-

serin bütünlüğe kavuşmasına, üslûbun kopukluktan kurtulmasına, dolayısıyla mükemmel bir icra"nın ve anlayışın gerçekleşmesine, büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

Birinci Millî Türkoloji Kongresi
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Türkiyat Enstitüsü
6-9 Şubat 1978- İstanbul

Tebliğler, Kervan Yayınları, 1980, İstanbul

Kök, Sayı 12,13,14 Ocak, Mart, Mayıs 1982

TÜRK MÛSİKİSİNDE KULLANILAN BAZI NİSBETLER ve MÜCENNEB BÖLGESİ

Mûsikî nazariyatçılarının, hemen her devirde, üzerinde uğraştıkları mühim mes'elelerden biri de, muhtelif sesler arasındaki incelik, kalınlık farklarının, yani, aralıkların hesaplanması olmuştur.

Fizik ilmi, bugün, iki ses arasındaki aralığı, bu seslerin frekanslarının birbirine nisbeti şeklinde ifâde etmekte ve bunu: N/N_1 formülü ile göstermektedir. Eski nazariyatçılar ise, frekansların tesbitine muktedir olamadıklarından, aralıkları, üzerinde hesap yaptıkları, ses veren, ölçülü bir telin muhtelif noktalarının birbirine nisbeti şeklinde ifâde etmişlerdir. Bu durumda, değişen tek şey, sadece rakamların yeridir. Meselâ: Biri, saniyede 300, öteki 200 titreşim sayısına sahip iki ses arasındaki aralık 300/200, kısaca 3/2, yani tam beşli aralığıdır. İki nokta arasına gerilmiş, belli bir uzunluktaki bir tel, bütünüyle titretildiğinde, saniyede 200 frekans'lı bir ses veriyor ise, gerilimini değiştirmeden aynı telden, saniyede 300 frekans'lı bir ses elde etmek için, telin boyunu 1/3 nisbetinde kısaltmak icab edeceğinden, telin yeni uzunluğu, eskisinin 2/3'ü kadar olacaktır.

Sesler arasındaki aralıkları gösteren nisbetler, adi kesirler hâlinde ifâde edilebilir. Bu kesirlerdeki rakamlar ne kadar küçük ise, aralıklar da o kadar uyumludur. Meselâ: 1/1 nisbeti, aynı sesi, 2/1, sekizliyi, 3/2, tam beşliyi, 4/3, tam dördü aralığını gösterir.

Türk Mûsikîsi Nazariyatına dair elimizde bulunan kitapların çoğunda, bu mûsikîde kullanılan nisbetler hakkında geniş bilgi bulunmaktadır. Hattâ, bu kitapların en mühimlerinden biri sayılan ve meşhur mûsikîşinâs Safiü'd-dîn Abdülmü'min tarafından yazılmış olan "Şerefiyye" Risâlesi'nin tam adı: "Er-Risâletü's-Şerefiyye fî'n-Nisâbi't-Te'lifiyye" yani, "Mûsikî te'lifinde kullanılan nisbetler hakkında Şerefiyye Risâlesi"dir.

Eski nazariyatçılar, sesler arasındaki nisbetleri muhtelif sınıflara ayırarak tedkik etmekte ve mûsikîde kullanılan aralıkları, büyük, orta ve küçük, olmak üzere, üç sınıfta toplamakta idiler. Eski Yunan nazariyatçıları tarafından *homofonai* (aynı sesler) diye adlandırılan, 2/1, 4/1 gibi kesirler (sekizli, iki sekizli aralıkları) büyük; *synfonai* (uyuşan sesler) diye adlandırılan, 3/2, 4/3 gibi kesirler (tam beşli, tam dördü

aralıkları) orta; $5/4$ 'den başlayarak gitgide küçülen öteki nisbetler de küçük sayılıyor ve ebâd-ı lahniyye (ezgi aralıkları) diye adlandırılıyordu. Ayrıca bu ezgi aralıkları da, kendi aralarında gene, büyük, orta ve küçük, şeklinde üçe ayrılıyordu. Tam dörtlünden çıkarıldığı takdirde geriye, kendinden küçük bir nisbet bırakan $5/4$, $6/5$ ve $7/6$ büyük; tam dörtlünden, iki katı çıkarıldığı takdirde, geriye, kendilerinden küçük bir nisbet bırakan $8/7$, $9/8$ ve $10/9$, orta; $11/10$ 'dan başlayarak ufalan öteki nisbetler ise küçük addediliyordu. Bu küçük nisbetlerin dahi, büyüğü, ortası ve küçüğü mevcut idi.

Bütün bu sınıflandırmalardan sonra, eski nazariyatçılar, ezgi teşkiline yarayan aralıklar arasında, tatbikatta, bilhassa üç tanesine ehemmiyet vermiş, onlara yaklaşan öteki nisbetleri ise, duruma göre, birine ya da ötekine denk kabul etmişlerdir. Bu üç aralık, küçüktan büyüğe doğru, sırasıyla: **Bakıyye**, **mücenneb** ve **tanînî**, diye adlandırılan aralıklardır.

Bakıyye ve **tanînî** aralıklarını şimdilik bir yana bırakıp, burada, öncelikle ve bilhassa, mücenneb aralığının üzerinde durmak istiyoruz: zira, günümüzde, üzerinde en çok münâkaşa edilen ve bize göre, Türk Mûsikîsine, başka mûsikîlerde bulunmayan, karakteristik renkler, hususiyetler veren seslerimiz, mücenneb bölgesi, diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve yanibaşlarındaki seslerle mücenneb aralıkları meydana getiren seslerdir.

Mücenneb sözü, Arabca'da, yan, taraf ma'nâlarına gelen **cenb** kelimesinden doğmuştur. Eski nazariyat kitaplarının başlıca mevzu'larından biri olan muhtelif sazlardaki perde bağlarının yerlerinin tesbiti sırasında, işaret parmağı ile veya orta parmakla basılan perdelerin hemen yanibaşlarında yer alan ve gene aynı parmaklarla basılabilen diğer perdelerin adlandırılmasında kullanılmış bir ta'birdir. Meselâ, işaret parmağı ile basılan asıl perdenin yakınında bulunan ve bu parmağın baskı sahasına giren, komşu perdeye: "Mücennebü's-Sebbâbe", orta parmakla basılan, aynı tür perdeye ise: "Mücennebü'l-Vustâ", adı verilmiştir.

Fârâbî, ud'da (daha doğrusu, bugünkü ma'nâda lavta'da) bulunan perdelerin adlarını ve yerlerini şu şekilde göstermektedir:

| Perdenin Adı | Ma'nâsı | Nisbeti |
|----------------------|---|---------|
| Mutlak | Açık tel | 1/1 |
| Zâid | İlk yarım ses | 256/243 |
| Mücenneb'ü's Sebbâbe | İşaret parmağı (ile basılan perdenin komşusu) | 54/49 |
| Sebbâbe | İşaret parmağı (ile basılan perde) | 9/8 |
| Mücenneb'ül Vustâ | Orta parmak (ile basılan perdenin) komşusu | 32/27 |
| Vusta'-ı Acem | Orta parmak (ile basılan Acem perdesi) | 81/68 |
| Vusta'-ı Zilzal | Zilzal'ın orta parmak ile bastığı parmak | 27/22 |
| Binsir | Yüzük parmağı (ile basılan perde) | 81/64 |
| Hinsir | Küçük parmak (ile basılan perde) | 4/3 |

Günümüzde nazariyatçılar; mücenneb aralığını, küçük ve büyük mücenneb, şeklinde ayırmakta, mücenneb-i sagîr (küçük mücenneb) ta'birindeki sagîr kelimesinin ilk harfi olan S ile ifâde ettikleri bu aralığın kesrî nisbetini de 2187/2048 olarak göstermektedirler. Mücenneb-i kebîr (büyük mücenneb) ta'birindeki kebîr kelimesinin ilk harfi olan K'yı ise, mücenneb'in ikinci şeklini ifâde için kullanmakta ve bu ikinci nev'in kesrî değerini 65536/59049 olarak göstermektedirler. Bu nisbetler, Fisagor Sistemi, diye adlandırılan ve bir temel ses üzerine beşliler koymak suretiyle öteki seslerin elde edildiği sistemlerde, muhtelif basamaklarda ortaya çıkan aralık nisbetleridir. Türk Mûsikîsi nazariyatçılarının kitaplarında da, pek eski devirlerden beri, Fisagor Sistemi'ni esas alan hesaplamalarda, bu nisbetlere rastlamak mümkündür. Hattâ, küçük mücenneb için, bir ara mütemmen, büyük mücenneb içinse bütün ta'birlerini teklif edenler 106

çıkmiştir. Yukarıda gösterilen küçük mücenneb aralığına en yakın basit nisbet 16/15, büyük mücenneb aralığına en yakın basit kesir ise 10/9 nisbetidir. Bu iki nisbeti ve aralarında yer alan öteki basit nisbetleri, yani mücenneb bölgesini aşağıdaki cedvelde daha yakından incelemek mümkündür.

Bu cedveldeki ilk iki nisbet ile, bakıyye aralığı, denen ve 256/243 kesri ile ifâde edilen aralık arasında, bir sentonik koma ya da bir Fisagor koması kadar fark bulunmaktadır. Cedveldeki son iki nisbetin, kendilerinden biraz daha büyük olan tanînî aralığı ile farkları da gene aynı koma aralıklarıdır. Bu aralıklar hakkında daha önce, koma mevzu'unda yapmış olduğumuz açıklamaları göz önüne alacak olursak, mûsikî, icra"ında, ilk iki nisbeti bakıyye, son iki nisbeti ise tanînî aralığına ırca'etmek mümkündür.

| Kesri Nisbeti | Faktörleri | Cents adedi |
|---------------|---------------------------|-------------|
| 16/15 | $2^4 / 3 \times 5$ | 111,73 |
| 2187/2048 | $37/2^{11}$ | 113,68 |
| 15/14 | $3 \times 5 / 2 \times 7$ | 119,44 |
| 14/13 | $2 \times 7 / 13$ | 128,3 |
| 13/12 | $13 / 2^2 \times 3$ | 138,57 |
| 12/11 | $2^2 \times 3 / 11$ | 150,64 |
| 11/10 | $11 / 2 \times 5$ | 165 |
| 65536/59049 | $2^{16} / 3^{10}$ | 180,45 |
| 10/9 | $2 \times 5 / 3$ | 182,4 |

Gerçekten, eski nazariyatçılar da böyle düşünmekte ve mücenneb aralığı için, hesaplarda karşılaşılan iki değeri değil, tatbikatta kullanılan hakikî nisbetleri vermekte, bu aralığın nisbeti olarak 14/13 veya 13/12 nisbetlerini göstermektedirler. Birbirlerine pek yakın bu iki nisbet, cins ta'riflerinde (dörtlü bölünmelerinde) de bir tutulmaktadır. Onlara, bir açık tel'in 12 eşit parçaya bölünmesi suretiyle elde edilen ve pek eski zamanlardan beri kullanıldığı bilinen 12/11 nisbetinin de eklendiği, mücenneb için, bazan bu nisbetin de kullanıldığı görülmektedir. Zilzal'a atfedilen perde bağlarının hesabında da gene 12/11 nisbeti işe karışmaktadır.

Eski mûsikî nazariyatı kitaplarında, yukarıda saydığımız, 13'lü veya 11'li nisbetlerle yapılmış bazı cinsler (dörtlü bölünmeleri) şunlardır:

$\frac{14}{13} \frac{8}{7} \frac{13}{12} \frac{14}{13} \frac{117}{112}$ Zîr-efkend-i Büzürg (C T C C B)

$\frac{14}{13} \frac{13}{12} \frac{36}{35}$ Zîr-efkend-i Kûçek (C C B)

$\frac{13}{12} \frac{14}{13} \frac{15}{14} \frac{16}{15}$ Rehâvî (C C C B)

$\frac{14}{13} \frac{8}{7} \frac{13}{12}$ veya $\frac{13}{12} \frac{8}{7} \frac{14}{13}$ Irak (C T C)

$\frac{12}{11} \frac{11}{10} \frac{10}{9}$ veya $\frac{12}{11} \frac{88}{81} \frac{9}{8}$ Nevrûz (C C T)

$\frac{12}{11} \frac{7}{6} \frac{22}{21}$ Hicâzî (C A B)

Bütün bu cinslerde dikkati çeken başlıca hususlar şunlardır:

Mücenneb aralığı, büyük ve küçük, diye iki şekilde değil, bir tek şekilde, C (cim) harfiyle gösterilmektedir. 15/14'den 11/10'a kadar giden nisbetler fark gözetilmeksizin, mücenneb sayılmaktadır. Buna karşılık, 10/9 ve 8/7'nin hakikî nisbeti 9/8 olan tanînî'ye eş sayılması; hesaplardaki küçük mücenneb'den sadece 1,95 cent küçük olan ve tatbikatta ondan farkedilmesi mümkün görülmeyen 16/15 nisbetinin ise bakıyye'ye irca' edilmiş olması, bilhassa düşündürücüdür.

Eski nazariyat kitaplarını bir tarafa bırakıp günümüze geldiğimiz takdirde de karşılaşacağımız neticeler pek farklı olmayacaktır.

Bağlama ailesine giren sazların hemen hepsinde, tam sesle yarım ses arasında yer alan ve Halk Mûsikîsi icra'cılan tarafından, yerine göre Si bemol 2 veya Mi bemol 2, diye adlandırılan perdelerin, altlarındaki La veya Re ile meydana getirdiği aralık 12/11 nisbetindedir. Bu perdeler,

bazan oynatılarak biraz daha pestleştirilmekte, bu takdirde, bemol'e eklenen rakam da 3'e çıkmaktadır. Si bemol 3 veya, Mi bemol 3 şeklinde gösterilen perdeler ölçüldüğünde ise 14/13'den daha küçük bir nisbet asla ortaya çıkmamaktadır.

Hassas kulaklı bazı tanburiler de, bugünkü Uşşâk, Hüseyinî, Sabâ, Hüzâm gibi cins veya makamları icra' edebilmek için, Rauf Yektâ ya da Dr. Subhi Ezgi'nin hesaplarıyla yetinmeyerek, sazlarına birtakım perdeler bağlamakta ve adı geçen makamları, bu perdeler yardımıyla icra' etmektedirler. Bu hassas sanatkârlardan biri olan sayın **Necdet Yaşar**, Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunduğu sırada, modern elektronik aletlerle, sazındaki bu ilâve perdelerin frekanslarını, nisbetlerini de ölçtürmüş bulunmaktadır. Sayın Necdet Yaşar'ın, Nîm Irak, Nîm Evc, Uşşâk, Sabâ, Hüzâm adlarını verdiği bu perdelerin, altlarındaki tam perde ile meydana getirdikleri nisbetler, cents olarak ifâde edildiğinde, karşımıza 133, 143, 145, 148 gibi rakamlar çıkmakta ve bu aralıklar, 131 ilâ 152 cents'lik bir saha içinde toplanmaktadır. Yukarıda sunduğumuz cedveldeki rakamlarla mukayese ettiğimiz takdirde bu sahada aşağı yukarı, 14/13 ilâ 12/11 nisbetleri arasındaki sahaya tekâbül etmektedir.

Mûsikîmizin mühim aletlerinden biri olan ney'in deliklerinin, yüzlerce yıldan beri değişmeyen, pek ince bir hesaba açıldığı ma'lumdur. Bu hesaba göre bir mukayese yapıldığı takdirde, neylerdeki Dügâh deliği ile Segâh deliği arasındaki mesâfenin de 12/11 nisbetine denk düştüğü görülmektedir.

Bütün bu hususları göz önüne alacak olursak, şu netîce, karşımızda apaçık belirecektir: Mûsikîmizde pek büyük ehemmiyet taşıyan ve mücenneb bölgesi diye adlandırdığımız bölgede yer alan sesler, Fisagor Sistemi'ne dayanan nazariyatçıların ifâde ettikleri nisbetlerde değil, o nisbetlerin, hemen hemen tam ortasına düşen, çok daha dar bir sahada bulunan nisbetlerdedir. Bu nisbetlerin ait hududunu 14/13, üst hududunu ise 12/11 kesirleriyle ifâde etmek mümkündür. Bu nisbetlerin altına inildiği takdirde, yarım ses hissi başlamakta, bakıyye sahasına geçilmiş olmaktadır. 12/11'in üstüne çıkıldığında ise tam sese yaklaşılmakta, tanînî sâhasına girilmektedir. Bu yüzden, 16/15 hattâ 15/14 nisbetleri civârındaki sesleri, sanılan tersine, küçük mücenneb değil, bakıyye; 10/9 nisbeti civârındaki sesleri de, gene sanılanın ak-

sine, büyük mücenneb, değil, biraz yumuşamış bile olsalar, tanînî saymak, mûsıkî nazariyatımızı ve makam tariflerimizi de, bu hususları hesaba katarak, yeniden ele almak ve esaslı bir tedkike, esaslı bir revizyon'a tâbî tutmak doğru olacaktır.

Kök, Sayı 11, Aralık 1981

KOMA (Comma)

Mûsikîcilerimiz arasında, küçük, ezgi aralıklarının hesaplanmasında ve mukâyessesinde pek sık kullanılan bir ölçü birimi de Koma (Comma)'dır. Fakat, bu yaygın kullanılışa rağmen, Koma'nın mûsikîde ifâde ettiği ma'nâ ve onun hakikî değeri hakkında tam bir bilgi ve görüş birliği bulunmamaktadır.

Koma (Comma) kelimesi, Eski Yunanca'daki *koptein* fiilinden gelmekte ve kesinti, kopukluk, kopma, ma'nâsını taşımaktadır.

Mûsikîde ise, Koma, aynı sayılan, fakat, değişik yollardan elde edilen iki sesin türeşimlerinin mukayesesi sırasında ortaya çıkan çok küçük farka, bir başka deyişle, ba'zı nisbetler arasındaki pek küçük farkı ifâde eden ağırlığa, daha doğrusu aralıklara denmektedir. Bu aralıklardan ba'zılarını aşağıda, küçükten büyüğe doğru inceleyeceğiz.

1- Sentonik Koma (Comma syntonique) Batlamyus veya Zarlino Koma'sı: 9/8 nisbeti ile ifâde edilen bir Büyük Tam Ses (*ton majeur*) ile 10/9 nisbeti ile ifâde edilen bir Küçük Tam Ses (*ton mineur*) veya, 16/15 nisbeti ile ifâde edilen bir Büyük Yarım Ses (*demi ton majeur*) ile 256/243 nisbeti ile ifâde edilen bir Küçük Yarım Ses (*demi ton mineur*) arasındaki farktır. Tabii tınlayışı esas alan nazariyatçıların tabii dizisindeki (üçlü, altılı ve yedili gibi) ba'zı aralıklar ile bunların Fisa-gor dizisindeki karşılıkları arasında aynı fark bulunmaktadır. (Cedvel: 4)

2-Fisagor Koma'sı: Herhangi bir ses ile o sestten yukarı doğru, (çıkıcı olarak) 12 aded tam beşli (3/2) aralığı koymak suretiyle elde edilen 13 sesin, yan yana getirildiklerinde aralarında meydana gelen farka bu ad verilmektedir.

3- 8/7 nisbeti ile ifâde edilen bir En Büyük Tam Ses (*Ton maxime*) ile, 9/8 nisbeti ile ifâde edilen bir Büyük Tam Ses'in (*Ton majeur*) farkı:

4- 7/6 nisbeti ile ifâde edilen Minik Üçlü (*Tierce minime*) ile 8/7 nisbetindeki En Büyük Tam Ses arasındaki fark:

5- 6/5 nisbeti ile ifâde edilen Tabii Küçük Üçlü ile, 75/64 nisbeti ile ifâde edilen Zayıf Küçük Üçlü arasındaki fark: Bu fark, Tabii Büyük Üçlü'yü 25/24 nisbetinde küçültten bir bemol ile, aradaki Büyük Tam

Sesi 25/24 nisbetinde yükselten bir diyez arasındaki fark olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Mi bemol, Re diyez)

Müzikçiler arasında, pratik olarak yapılan hesaplamalarda ise, Koma, bir tam sesin 1/9'u bir sekizlinin de 1/53'ü olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşımın doğru olup olmadığını anlamak için aşağıdaki hesablara bir göz atmak yetercektir.

Cedvel 1

9/8 nisbetindeki bir tam ses (203,91 cents) deki koma sayısı

| | |
|------------------|------------------------|
| 1-Sentonik koma | : 203,91: 21,5 =9,484 |
| 2-Fisagor koması | : 203,91: 23,46 =8,691 |
| 3-İri koma | : 203,91: 27,26 =7,48 |
| 4-..... | : 203,91: 35,7 =5,71 |
| 5-..... | : 203,91: 41,06 =4,966 |

Cedvel 2

2/1 nisbetindeki bir tam sekizli (1200 cents) deki koma sayısı:

| | |
|------------------|-------------------------|
| 1-Sentonik koma | : 1200 : 21,5 = 55,813 |
| 2-Fisagor koması | : 1200 : 23,46 =51,15 |
| 3-İri koma | : 1200 : 27,26 =44,02 |
| 4-..... | : 1200 : 35,7 = 33,613 |
| 5-..... | : 1200 : 41,06 = 29,225 |

Görüldüğü gibi, hangi Koma ile hesaplarsak hesaplarsak hiçbir zaman bir tam sesi 9, küçük tam sesi 8, bir sekizliyi de 53 koma olarak bulmamız olamamaktadır.

Bir tam sesi dokuz eşit parçaya bölmek istersek $203,91 : 9 = 22,6566$ cents'lik bir aralıkla karşılaşırız. 10/9 nisbetindeki küçük tam sesin sekizde biri $182,4 : 8 = 22,8$ cents'lik, bir tam sekizlinin elli üçde biri ise $1200 : 53 = 22,6415$ cents'lik bir başka aralıktır. Bu üç aralığın ortalamasını alırsak, 22,699366 cents'lik bir aralık buluruz.

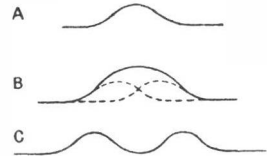
Ba'zı nazariyatçılar da, ortalama küçük bir nisbet olarak, koma için 77/76'yı ileri sürmüşlerdir. 22,63 cents değerindeki bu aralığın sekizle

çarpımı 181,04'ü, dokuzla çarpımı 203,67'yi, elli üçle çarpımı da 1199,9'u vermektedir.

Bir Koma aralığının mûsikîdeki gerçek değeri nedir? Bu kadar küçük aralıkların işitilmesi, işitildiği takdirde ise, mûsikî bakımından önemli bir ma'nâ taşınması mümkün müdür? Bu soruların cevaplarını, aşağıdaki ba'zı hususların yakından incelenmesinden sonra verebiliriz. Yapılan araştırmalar neticesinde, hassas bir kulağın, ard arda işittiği iki değişik ses arasında 7 ilâ 8 cents'lik bir farkı farkedebildiği anlaşılmıştır. Kesir olarak ifâde edersek, 225/224 nisbetindeki bir aralığı (yani bu durumda 1 frekanslık bir farkı) iyi dinleme şartlarında, hassas bir kulak ayırdedebilmektedir. Fakat, aynı anda işitilen iki veya daha fazla ses sözkonusu olunca, kulağın ayırdetme kabiliyetinin azaldığı görülmektedir. Bu durumda, meydana gelen ses bileşiminin uyumlu ya da uyumsuz olması keyfiyeti de işe karışmakta, uyumlu bileşimlerde, kulağın hassasiyeti artmakta, uyumsuzlarda ise azalmaktadır. Bu seslerin siddetdereceleri de işitme hadisesinde rol oynamaktadır.

Destek Zarı'nın işitme sırasındaki durumu

- A) Bir tek frekans, bir tek maxima
- B) Birbirine çok yakın iki frekans, bir tek ve ortak maxima'da birleşmiş
- C) İki frekans, ayrı ayrı idrak edilebilecek kadar birbirinden uzaklaşmış



Bilindiği gibi, iç kulağa ulaşan titreşimlerin değerlendirilmesinin başlangıcı, destek zarı (*membrana basilaire*) denen zarın lifleridir. Fakat bu lifler birbirlerine bitişik bulundukları ve bir zar teşkil ettikleri için, bağımsız hareketleri mümkün değildir. Bu yüzden, gelen titreşimlere tek başlarına değil, bir bölge halinde cevap verebilmektedirler. Birbirine çok yakın iki ses aynı anda işitildiği takdirde, bunlara karşılık veren bölgeler barışmakta, birleşmekte ve bir ortalama ses idraki meydana gelmektedir.

İki saf sesin, aynı anda, birbirinden farklı olarak işitilebilmesi için,

değişik frekans bölgelerinde, aralarında bulunması gereken fark aşağıda gösterilmiştir:

Cedvel 3

| Frekans | Gereken fark | Aralık nisbeti |
|---------|--------------|----------------------------------|
| 90 | 11 | 9/8 veya 10/9 (bir tam ses) |
| 150 | 7 | 23/22 (80 cents) (bir yarım ses) |
| 400 | 6 | 64/63 (28 cents) |
| 1200 | 9 | 120/119 (12 cents) |

Mûsikî'de minik aralıkların değerlendirilmesi yapılırken göz önünde bulundurulması gereken başka bir hadise de vibrato (titreme) hadisesidir. Titreşim sayısında bir değişme (bir frekans modülasyonu) ve buna bağlı olarak meydana gelen ağırlık ve ses rengi değişikliği diye ta'rif edilen vibrato, mûsikî seslerinin vazgeçilmez hususiyetleri arasında yer alır. Vibrato'suz ses, renksiz ve kurudur. Makbul değildir.

İyi bir vibrato'nun, titreşim sayısında ne kadar değişiklikle meydana geldiği araştırılmış, kalın seslerde 5 veya 6 c/s, ortalarında, 7 veya 8 c/s lık bir oynamanın yeterli olduğu anlaşılmıştır.

Yukarıda incelediğimiz, vuruşma (*battements*) ve farklılaşma hadiselerindeki sınırları, muhtelif Koma aralıklarının değerleri ile karşılaştırdığımız takdirde şu şaşırtıcı fakat kat'i netice ile karşı karşıya kalırız: 1 Koma'lık (bilhassa Zarlıno veya Fisagor komaları kadar) titreşim farkının, mûsikîde, hissedilebilir bir aralık değeri olarak kullanılması mümkün değildir.

Zira, bu fark, her şeyden önce, normal bir vibrato hududu içinde kalmaktadır. Hattâ, ba'zı ses katlarında bu saha 2 Koma'yı bile aşmaktadır.

Birbirlerinden bir koma farklı iki ses aynı anda işitildikleri takdirde, bir ortalamada birleşmektedirler.

Bir komalık değişiklikler, melodinin hareketi sırasında, icra'cı tarafından, seslerin çekim gücüne, meyline, aralıkların hususiyetlerine uymak suretiyle ve kendiliğinden yapılmaktadır. Bu değişikliklerin notada işaretlerle gösterilmesi gereksiz, bâzen de imkânsızdır.

Bir koma farklı sesler ayrı ayrı bölgeler (perdeler) değil, aynı bölgenin mensublarıdır; aynı perdedir, dolayısıyla aynı adla anılırlar.

Bu, mühim ve düşündürücü gerçekler karşısında, mûsikîmizdeki seslerin, birbirinden sadece bir koma farkla bölgeleadiklerini iddia eden nazariyeleri, artık, şüpheyle karşılamak değil, ma'nâsız birer saçmalık olarak bir kenara atmak zamanı gelmiştir, hattâ geçmektedir. Bu yanlış nazariyeler, mûsikîmizin en büyük hususiyetlerinden biri olan ve mücenneb bölgesi, diye adlandırılan bölgede yer alan seslerimizin yanlış öğrenilip yanlış icra' edilmesine, dolayısıyla kaybolmasına sebep olmaktadır. Pek çok makamımızın tarifi gerçeikle bağdaşmamaktadır. Gelenekleri saygıyla koruması sayesinde, bu gibi sesleri doğru ve sıhhatli bir biçimde icra' edebilen Halk Mûsikîsi mensupları ile Sanat Mûsikîsi mensupları arasında, günden güne genişleyen bir ayrılık meydana gelmekte, bu yüzden millî mûsikîmizin bütünlüğü bozulmak, parçalanmak tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Sanat Mûsikîmiz, kelimelerin bütün vehâmetiyle, gerilemekte, bozulmakta ve yozlaşmaktadır.

Birbirinden birer koma farklı bölgeleşmiş 24 seslik sistem, aslında, tatbikatta 12 seslik sistemden başka birşey değildir. En az bin yıllık mûsikî geleneğimiz ise, bu sekizli içinde 17 bölge esasına dayanan bir mûsikî sistemidir ve bu sistemdeki seslerin fizikî değerleri, bir komadan çok daha büyük, farklı değerlerdir.

Cedvel 4

| KOMA (COMM.)
Nev'i | Kesri
Nisbeti | Faktörleri | Cent
Adedi | Savarı
Adedi | Frekans
Mukayesesi* | Fark |
|-----------------------|------------------|---------------------|---------------|-----------------|------------------------|---------|
| 1-Sentorik Koma | 81/80 | $3^1/2^1 \times 5$ | 21,5 | 5,395 | 259,2/256 | 3,2 |
| 2-Fısıqor Koması | 531441/524228 | $31^2/2^1 \times 7$ | 23,46 | 5,8856 | 259,4926/256 | 3,4926 |
| 3-İri Koma | 64/63 | $2^6/3^2 \times 7$ | 2726 | 6,8395 | 260,06349/256 | 4,06349 |
| 4-..... | 49/48 | $7^2/2^4 \times 3$ | 35,7 | 8,9549 | 261,33/256 | 5,33 |
| 5-..... | 128/125 | $2^7/5^3$ | 41,06 | 10,3 | 262,144/256 | 6,144 |

*Referans frekansı
256cc/sec alınır

AREL-EZGİ SİSTEMİNİN GERÇEK YÜZÜ VE ÇOKSESLİLİK BAKIMINDAN DEĞERİ

Sistemin Yapısı

Arel-Ezgi sisteminde, bilindiği gibi, bir temel sesden yukarı doğru 11 tam beşli (3/2) ve 12 tam dörtlü (4/3) gidilmekle elde edilen sesler bir sekizli içine yerleştirilerek, sekizli, "gayri müsâvî" 24 aralığa bölünmekte ve temel sesin sekizlisiyle birlikde, 25 ses elde edilmektedir.

Sistemdeki bu *dualism*'e daha önce de muhtelif vesilelerle işaret etmiştik. Bir sesden yukarı doğru tam dörtlülerle ilerlemek, aşağı doğru, tam beşlilerle ilerlemek demektir. Tersine, yukarı doğru tam beşliler yerine, aşağı doğru tam dörtlüler alınabilir.

Nitekim, Batı Mûsikîsinde, üst üste konan beşliler esas alınmıştır.

Gerek Arel ve Ezgi, gerek onların takibçileri, bu şekilde elde edilen seslerin, Batı ses sistemindekilerden fazla ve farklı olduğu görüşündedirler ve bu hususları, Türk Mûsikîsinin en büyük zenginlik kaynakları arasında saymaktadırlar.

Gerçekte ise durum öyle değildir: Zira, Türk Mûsikîsi ses sisteminde yer aldığı iddia edilen sesleri, Arel, Ezgi ve Uzdilek'e göre hesaplar ve icra" etmeye kalkarsak, bunların, tamamen ve aynen Batı ses sistemi içinde de bulunduklarını, yazıldıklarını ve kullanıldıklarını görürüz. Hattâ, Batı, bu hususta daha da ilerdedir, zira, Batı ses sistemi içinde, bir sekizlide 35 (ilk sesin sekizlisi ile, 36) ses yazılabilmekte ve kullanılabilir. Hattâ, Batı, bu hususta daha da ilerdedir, zira, Batı ses sistemi içinde, bir sekizlide 35 (ilk sesin sekizlisi ile, 36) ses yazılabilmekte ve kullanılabilir.

Arel-Ezgi sistemi, Batı ses sistemiyle aynı yapıya sahiptir; fakat, Batı sisteminden 11 ses eksik, dolayısıyla, daha fakir bir ses sistemidir.

Çokseslilik Bakımından Arel-Ezgi Sistemi

Batı Mûsikîsinin sistemiyle aynı yapıya ve 11 eksiğiyle, aynı seslere sahip olan Arel-Ezgi sisteminde, Batı'da kullanılan çokseslilikten farklı bir çokseslilik mümkün değildir. Hattâ, Arel-Ezgi sistemi, bu bakımdan da Batı'nın gerisinde kalmaktadır: Zira, Batı, günümüzde, *micro*-aralıkları ve çeyrek sesleri de kullanmaktadır. Arel-Ezgi siste-

minde buna imkân yoktur.

Batı sisteminde, yazılabilen ve icra" edilebilen 35 değişik ses, pratikte, 12 bölgede toplanabilmektedir. Arel-Ezgi sistemindeki sesler de, pratikte 12 bölgede toplanmaktadır.

Tecrübe

Arel-Ezgi sisteminde, birbirinden bir Fisagor komasıyla ayrılmış bulunan seslerin, tatbikatda, ayrı birer bölge oluşturup oluşturmayacaklarını araştırmak maksadıyla bir tecrübe yaptık.

Arel-Ezgi'ye göre hesaplanmış seslerle, Rast ve Hicâz cinslerinde iki küçük ezgi, kanunla icra' ettirildi ve banda kaydedildi.

Sonra, aynı ezgiler, ba'zıları birer Fisagor koması farklı seslerle, yeniden icra' ve kaydedildi.

Daha sonra da, farklı iki kayıt üst üste, yeniden kaydedildi. Böylece, aynı anda çalan iki icra'cının, birbirinden, bir Fisagor koması farklı sesler çıkardıkları takdirde, neticenin ne olacağı araştırıldı.

Bu çalışmaların sonunda, birbirinden birer Fisagor koması farklı seslerin, ayrı birer bölge oluşturmadığı, birbirleriyle çatışmadığı, tersine, bunların, daha zengin ve parlak sesler elde etmeye yaradığı, çokseslilik bakımından da aynı âheng içinde yer alabildikleri anlaşıldı.



Netice

1) Arel-Ezgi ses sistemi, Türk Mûsikîsinin değil, Batı Mûsikîsinin ses sistemidir ve aslında, Batı sisteminin eksik bir halde ele alınmış şeklidir.

2) Arel-Ezgi sistemindeki 24 ses, tatbikatda, 12 bölgede toplanmakta ve çokseslilik bakımından, Batı'da daha önce denenmiş şekillerden farklı terkîblere imkân vermemektedir.

3) Daha pek çok bakımlardan hatâlı bulunan ve Türk Mûsikîsiyle bağdaşmayan bu yanlış sistemin **bir an önce, kesinlikle, terk edilmesi** ve daha fazla gecikilmeden, daha fazla tahrîbâta uğramasına meydan verilmeden, Türk Mûsikîsinin **gerçek ses sistemine dönülmesi şarttır.**

İTÜ

Türk Mûsikîsi Sempozyumu

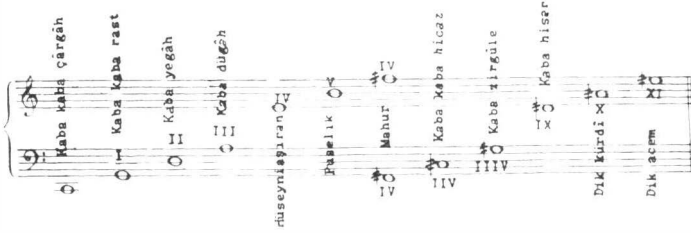
AREL-EZGİ SİSTEMİ TÜRK MÛSİKİSİ SİSTEMİ MİDİR?

H.Sa'deddin Arel, "Türk Mûsikîsi Sistemi" (1) başlıklı makalesinde şunları yazıyor:

"Türk Mûsikî sistemi baştan başa tabiattan elde edilen sesler ve aralıklar üzerine kurulmuştur.

Seslerin ve aralıkların tabiattan nasıl alındığını şöyle izah edebilirim: en kaba "Do" dan itibaren tize doğru birbiri üstünde on bir tane tam beşli ve on iki tane tam dördü teşkil edilerek meydana çıkan sesler bir sekizlinin içinde yanyana sıralanınca Türk Mûsikîsinin bütün sesleri ve aralıkları ortaya konulmuş olur*.

Dediğimizi tatbik etmek için ilkin on bir tane beşliyi alalım:



Şimdi 12 tane dördü alalım:



*Arel'in notu: Tam beşlilerin on bir taneden ve tam dördülerin on iki taneden fazla veya eksik olmayışı dahiyane sayılabilecek sebeblere müstenittir. Bu konuyu incelemek isteyenler Ord. Prof. Salih Murad Özdelek'in "Türk Mûsikîsi Üzerine Etüdler" adlı eserine müracaat edebilirler.

"Yukarıdaki notada görülen diyez ve bemol işaretlerinden bazıları Türk Mûsikîsine mahsustur. (2)"

"İşte tabiatın alınan sesler bir sekizliyi böyle 24 gayrı müsavi parçaya bölmekte ve beş türlü ikili aralığını doğurmaktadır: dört komalık "Bakıyye", beş komalık "küçük mücenneb", sekiz komalık "Büyük mücenneb", dokuz komalık "Tanînî", on iki veya bâzen biraz daha ziyade komalık "Artık ikili" **. Dikkat edilirse, her bir tanînî aralığının pestten üze doğru evvelâ bakıyye, sonra küçük mücenneb, daha sonra da büyük mücenneb olmak üzere üç parçaya (3) ayrıldığı göze çarpar.

Türk Mûsikîsinin ses sistemi budur."

Arel, bundan sonra, Türk Mûsikîsinin tabiat temeli üzerine kurulmuş olduğunu isbat için armonikleri (*sons harmoniques*) ele alıyor ve şunları söylüyor:

"... tabiat selenlerde sıra ile şu aralıkları vermektedir: Tam sekizli, tam beşli, tam dördü, tanînî ile büyük mücennebten mürekkep büyük üçlü, tanînî ile küçük mücennebten mürekkep orta üçlü, tanînî, büyük mücenneb, küçük mücenneb. (4)

Şu halde, Türk Mûsikîsinin kullandığı aralıklar, selenlerin de te'yidine mazhar olmaktadır.

Batı Mûsikîsine gelince, orada üst üste sadece on iki tane tam beşli alınmakla iktifa edilerek bir sekizli yalnız on iki parçaya bölünüyor." (5)

Arel, daha ileride, şu sonuçlara varıyor:

"1- Sekizli, Türk Mûsikîsinde gayrı müsavi 24 kısma, Batı Mûsikîsinde ise az çok müsâviyon iki kısma bölünmüştür; Türk Mûsikîsi sekizlinin içinde 24 türlü, Batı Mûsikîsi yalnız on iki türlü ses kullanır(6).

2- Tabiatın verdiği sesler Türk Mûsikîsinde aynen muhafaza edilmiş, Batı Mûsikîsinde değiştirilmiştir (7)".

Arel, sistemine ilmî dayanak sağlayan S.M. Uzdilek'in "İlim ve Mûsikî" adlı eserine yazdığı önsözde, Uzdilek'in buluşlarını anlatarak şunları belirtiyor(8):

**"Arel'in notu:Türk mûsikîsinde, bazılarının hâlâ zannettikleri gibi, çeyrek ses bulunmadığı ne kadar açıkça anlaşıyor."

"Türk Mûsikîsinde sekizlinin münkasım olduğu 24 sesin her biri arasındaki aralıklar birinci perdeden 13 üncü perdeye kadar:

bakıyye, koma, eksik bakıyye, koma.

bakıyye, koma, eksik bakıyye, koma.

bakıyye, koma, eksik bakıyye, koma.

şeklinde sıralanmış iken 13 üncü perdeden 22 inci perdeye kadar, evvelkinin tersine olarak:

Eksik bakıyye, koma, bakıyye, koma.

Eksik bakıyye, koma, bakıyye, koma.

Eksik bakıyye, koma, bakıyye, koma.

şeklinde sıralamak suretiyle bir akis muamelesine tâbî tutuluyor ve 22 inci perdeden itibaren:

Koma, eksik bakıyye, koma.

şekline avdet ediyor: Bu akis ve avdet hareketinin sebebi, sekizliyi bir koma aşmamak gayesidir."(9)

"Sevgili profesörün diğer mühim bir keşfi de sekizlideki yirmi dört perdeden sıra rakamı tek olanların 3/2 ailesine ve sıra rakamı çift olanların 2/3 ailesine dahil bulunduklarıdır.

"Üçüncü bir keşif de bizim ötedenberi müstakil adi kesirler sandığımız kalabalık rakamlı aralık nisbetlerinin hep 3/2 veya 2/3 kuvvetlerinden ibaret olduğudur "(10).

"Sevgili profesörün dördüncü mühim bir keşfi daha var ki, o da mûsikîmizdeki sekizlinin gayri müsavî 4 parçaya bölünmesi hususunun gelişigüzel bir taksim olmadığını ve kaba çargâh perdesinden itibaren birbiri ardınca on bir tane tam beşli, on iki tane tam dörtlü alınmak suretiyle 24 sesin adeta tabiattan istihsal edildiğini isbat eden buluşudur(11)."

Arel'in ve Arel'cilerin, "Türk Mûsikîsi Ses Sistemi", diye ileri sürdükleri sistemin, sahib olduğu iddia edilen başlıca özelliklerini şöylece özetleyebiliriz:

1- Türk Mûsikîsi ses sisteminde, bir sekizli 24 gayri müsavî aralığa bölünür ve sekizlide, ilk sesin sekizlisini de sayarsak, 25 ses veya perde vardır.

Gene onların iddiasına göre, Batı Mûsikîsinde ise, sekizli, 12 eşit aralığa bölünmekte ve on üç ses ihtiva etmektedir. Dolayısıyla Türk

Mûsikîsi daha zengindir.

2- Bu sesler, bir temel sesin üstüne konan 12 tam dörtlü ve 11 tam beşli ile elde edilmektedir. Bunlar, tabii armonikler arasında yer almaktadır. Bu yüzden, bu sesler tabiatın alınmadır.

Batı Mûsikîsinde ise sesler ve nisbetler bozulmuş, tabiiîlikten uzaklaşmıştır.

3- Türk Mûsikîsinin bütün sesleri arasında basit bir ilişki vardır: bu sesler $3/2$ veya $2/3$ nisbetleri (nin muhtelif üss'ü halleri) ile ifâde edilebilirler.

4- Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, Türk Mûsikîsi, Batı'ninkinden tamamen farklı, zengin, tabii bir ses sistemidir.

5- Türk Mûsikîsi sisteminde, yanyana gelen perdeler arasında koma, eksik bakıyye, bakıyye... vs. gibi aralıklar bulunmakta fakat çeyrek ses denen aralığın asla kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Böylece, karşımızda, incelenmesi gereken 5 iddia buluyoruz:

1- Tabiiîlik iddiası;

2- Batı'nın 12 sesine mukabil 24 ses ve buna bağlı olarak zenginlik iddiası;

3- Basit ilişkiler ve bunun getirdiği düzen, iddiası;

4- Sistemin, Batı'ninkinden tamamen farklı olduğu iddiası;

5- Sistemde asla çeyrek ses bulunmadığı, iddiası.

Şimdi bu iddiaları teker teker incelemeye ve cevaplandırmaya geçiyoruz.

Arel-Ezgi-Uzdilek Sisteminin Gerçek Yapısı

Bu sistem, aslında, yapı bakımından, günümüzden, aşağı yukarı 2500 yıl kadar önce, eski Yunan filozofu Fisagor (Pythagoras) (12) tarafından ortaya konan sistemden başka bir şey değildir. Fîl-hakika, sesler arasındaki ilişkilerin matematik nisbetler şeklinde ifâdesi, Batı düşünce tarihinde, Fisagor ile başlamaktadır. Fisagor sisteminde sesler, aşağı ve yukarı doğru üst üste beşlilerle elde edilmekte iken, bizimkiler, yukarı doğru beşlileri 11. ile sınırlamakta, aşağı doğru beşlileri ise başka bir aralıkla, gene yukarı doğru alınan 12 dörtlü ile ifâde etmektedirler. Her ne kadar, elde edilen sesler ve nisbetler aynı ise de, bunların ifâdesi tek bir aralık; beşli, yerine Arel'de iki aralıkla, beşli ve dörtlü ile ifâde edilmekte, böylece, sistem, *dualiste* bir

görünüŖe bürünmektedir.

Fisagor sistemi, sadece eski Yunan Mûsikîsine ait bir sistem olarak kalmamış, günümüze kadar, pek çok mûsikîde de yer almış, Batı Mûsikîsinde de Batlamyus (Ptolemaios) (13) sistemiyle birlikte pek büyük rol oynamış, hattâ bu mûsikîsinn temelini teşkil eden unsurların en önemlilerinden biri olmuştur.

Üst üste beşlilerle elde edilen sesler yalnız Türk Mûsikîsine mahsus değildir.

Batı Mûsikîsi Ses Sistemi

Arel ve Arel'ciler, Batı Mûsikîsi denince, hemen, ancak XVIII. yüzyılda sistematîze olabilen eşit *tempérament*'i (14) düşürmekte, bu suretle, seslerin tabiliğini kaybetüğünü ileri sürmektedirler.

Aslında, Batı Mûsikîsinde bir tek sistem değil, içiçe birçok sistem bulunmakta, kullanılmaktadır. Eşit *tempérament*, bu farklı sistemleri ortak noktalarda, kabul edilebilecek ortalamalarda buluşturmaya amaçlayan bir uzlaşma formülüdür ve ancak, sâbit perdeli ba'zı âletlerde bi'l-mecburiyye başvurulana bir kolaylıktan ibarettir. Yaylı sazlar, üflenene çalgılar, insan sesi, *tempérament*'in ötesinde, yapılarına uygun düşen farklı sistemler icra' etmekten asla geri durmazlar.

Basit Fizik Bilgileri

Bir sesin frekansını ikiye çarpar ya da ikiye bölersek, elde edeceğimiz sesler, ilk sesle o kadar mükemmel bir uyum içindedir ki, onun adeta, aynada yansımalarına benzerler. Bu yüzden, çok kere, ayrı bir ad da taşımayabilirler. Frekansları, saniyede 64, 128 veya 32 devir olan seslerin üçü de birer Do'dur. 80,160,320,640 c/sec. olan sesler de, birbirleriyle aynı ilişki içindedir. Bu ilişki 2/1 basit kesiridir ve mûsikîde, sekizli (*octave*) denen aralığı meydana getirir.

Bir sesin frekansını iki ile değil de üçle çarpar veya üçe bölersek, gene uyumlu bir aralık meydana gelir; ayrıca, ilk sesden farklı bir ses elde ederiz. Bu aralık, müzikte, beşli (*quinte*) aralığı adını alır. (15)

Üst üste beşlilerle elde edilen sesler, ilk basamaktan uzaklaştıkça, ona yabancılaşır, yaklaştıkça uyumları artar ve hepsinden önemlisi, bunların, bir daha, ilk sese rastlama, onu tekrarlama imkânı yoktur. Bu sesleri bir araya getirerek elde edilen, kurulan sistemlere: açık sis-

tem'ler diyoruz; zira, bu sistemlerde, belli bir yönde, belli bir mikdar ilerledikten sonra, hareket edilen ilk sese dönme imkânı yoktur.

Belli bir aralığı, özellikle, dörtlü veya beşli aralığını esas alarak, bir mikdar ilerledikten sonra, hareket edilen ilk sese dönülebilmesi imkânı, mûsikîde, göçürme (*transposition*), çokseslilik gibi hususlar bakımından büyük ehemmiyet arzeder. Bu hususun sağlanabildiği sistemlere: **kapalı sistem**, adını veriyoruz. Şunu da hemen belirtmeliyiz ki, kapalı bir sistem, tam ma'nâsıyla, ancak, eşit olan veya eşit addedilen aralıklarla mümkündür. Mûsikî sistemlerinde tabîî bir ölçü birimi sayılan sekizli aralığının bölünme şekli, bu bakımdan, büyük ehemmiyet arz eder.

Tâ Fisagor'dan beri bilinmektedir ki, herhangi bir sestten hareketle, üst üste beşlilerle, aşağı ya da yukarı gidildiğinde, hareket edilen ilk sese bir daha dönebilmek, asla mümkün değildir. Ancak, belli noktalarda elde edilebilen sesler, ilk sese, belli ölçülerde yaklaşabilir. Bu yakınlık, ba'zan, kulağın ayırtetme sınırının üstünde, ba'zan altında kalır. (16)

Gene Fisagor devrinden bu yana bilinmektedir ki, ilk sestten sonraki 13. adım, yani 12. (alt veya üst) beşli, ilk sesin yanına getirildiğinde, ondan pek az farklı bir ses ve pek küçük bir aralık oluşmaktadır.

531 441/524 288 nisbetiyle ifâde edilen bu aralığa: Fisagor koması denir. Fisagor koması, dikkatli bir kulağın farkedebileceği bir aralıktır, fakat, mûsikî pratik'inde, ehemmiyeti, yok denecek kadar azdır.

birbirinden bir Fisagor koması farklı sesler, iki ayrı bölge, iki ayrı perde oluşturmaz. Bunlar, aynı perdenin, genellikle *vibrato* sınırı içinde kalan, tınlama (*intonation*) bakımından cüz'î farklı, biraz daha pest veya biraz daha tîz icra" edilmiş şeklidir; oluşturdukları çatışma da, farklı perde çatışması değil, *intonation*, tınlatım, âhenk farklılığıdır; zira, çatışma iki çeşittir: 1- farklı perdeler arasında, aynı anda işittirildiklerinde ortaya çıkan uyumsuzluk, *dissonnance*, 2- aynı sesi veren iki kaynak arasındaki âhenkte görülen hafif sapma, küçük farklılık, *intonation* farkı.

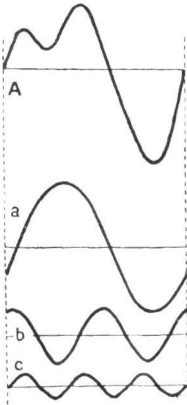
Sesler Arasındaki Uyuşma veya Çatışmanın Sebepleri

Sesler, başlıca iki şekilde idrak edilir: 1- ardarda gelişlerine göre; 2- aynı anda işitilişlerine göre.

Ardarda gelen sesler *ezgiyi*, *mélodie*'yi, aynı anda işitilen sesler ise *âhenk'i*, *harmonie*'yi meydana getirirler.

Her iki şekilde de, kullanılan sesler arasında belli ilişkiler aranır. Matematik ve fizik bilimleri, sesler arasındaki bu ilişkileri incelemiş ve belli nisbetlerin, belli aralıklar, belli ilişkiler doğurduğunu ortaya koymuştur. Modern fizik, sesin bir titreşim olayı olduğunu, işitilen her sesin, sinüzoid bir takım basit titreşimlere indirgenebileceğini, seslerin, genellikle, bir temel titreşim ile, ona katılan ve o temel titreşimin

belli katlarındaki titreşim sayısına sahip, (*harmoniques*) armonikler adını taşıyan seslerden meydana geldiğini göstermiştir. Böylece, sesler arasındaki uyum veya uyumsuzluğun *objective*, nesnel bir dayanağı bulunmuştur. İki ses, ne kadar fazla ortak armonik'e mülükse, birbirlerine o derece "yakın", birbirleriyle o derece "akraba"dır. Tersine, ortak armonikleri ne kadar azsa, onlar da birbirinden o kadar "uzak", o kadar uyumsuzdur. Hele bu sesler arasında, birbirine yarım ses mesafeli, farklı armonikler çoğaldıkça, uyumsuzluk o derece fazlalaşmaktadır.



İşte, sekizli aralığının uyumu buradan kaynaklanmaktadır. Zira, bu aralığı teşkil eden iki sesin bütün armonikleri müşterektir, bu yüzden, bu iki ses, birbiriyle kaynaşmakta, bir bütün

Karmaşık bir titreşimin matematik çözömlenişi

A : Karmaşık dalga

a : Temel titreşim(N)

b : 2.armonik (2N)

c : 3.armonik (3N)

A.Gribenski (17)

oluşturmakta, aynı adı taşıyabilmektedir. Sekizliden sonra, uyumda ikinci sırayı alan beşli aralığının ($3/2$) ilk on iki armonik'i incelenildiğinde, bunların dördünün müşterek olduğu görülmektedir. Sesler arasındaki nisbetler küçüldükçe çatışma da artmaktadır. Bir aralığı meydana getiren titreşimler arasındaki nisbet ne kadar basit bir kesir, aralık o kadar uyumludur.

Beşli uyumu

Armonikler

1 2 3 4

Temel ses

Armonikler

1 2 3

Temel Ses

4 5 6 7 8 9 10 11 12

↓ 81/80 nisbetinde pestleştirir

↓ 2/3 ses kadar pestleştirir

↓ 33/32 nisbetinde pestleştirir

Bununla birlikte, sesler arasındaki nisbet, basit bir kesir değil de, ona çok yakın başka bir kesir olduğu takdirde de aralığın karakteri değişmemektedir. Mesela $3/2$ yerine $300/199$ veya $301/200$ gibi durumlarda kulak gene beşli aralığı hissetmekte, fakat, bu seferki aralıkta, basit kesirlerdeki tam uyuşma yerine, bir miktar sertlik bulunmaktadır. Öyleyse, her kesir, kendine eklenen veya kendinden çıkarılan çok küçük bir değerle ($\pm \epsilon$) birlikte düşünülmekte, bu değer sıfır olduğunda ($\epsilon=0$) uyum tam olmakta, belli bir sınır altında kaldığında sertlik hissedilmemekte ($\epsilon < 8$ cents), daha sonra, uyum sertleşmekte (12-32 cents arasında) ve sertlik 30-32 cents'i aştığında uyum ortadan kalkmaktadır. (18)

30 - 32 cents'lik bir sertliğin 1,5 komalık bir farka tekabül ettiği

anlaşılmaktadır. O halde, birbirinden 1 - 1,5 koma farklı iki ses, iki ayrı perde değil, aynı perdenin, pek az farkla iki seslendirilişinden ibaretir. Buna göre, farazâ Bûselik perdesinden bir koma pest olan ses, Segâh perdesi değil, Bûselik'in biraz pest basılmışı olmaktadır. Gerçek Segâh ile Bûselik arasındaki farkın ise en az 32 cents'in üzerinde (1,5 koma'dan fazla) olması gerekmektedir. (İleride, bu farkın 53,27 cents, yani iki komadan fazla olduğunu göreceğiz.) Ancak o takdirde, bu iki sesin, farklı intonation'a sahip aynı ses olmaktan çıkıp, çatışan, farklı iki perde hâlinde idrâki mümkün olabilmektedir.

İç kulakta, destek (veya taban) zarındaki kıllı hücrelerin, aynı anda işitilen, birbirinden az farklı iki değişik frekansı, farklı iki ses olarak ayırtedebilmesi için, bu frekansların zar'da iki ayrı tepcecik oluşturabilecek kadar uzak noktaları etkilemesi gerekmektedir. Aksi takdirde, iki tepcecik birleşmekte ve insan, bu frekansların ortasındaki sesi işitmektedir. (19)

Mûsikîde büyük önem taşıyan bir başka olay da vibrato (titretme) olayıdır. Vibrato, bir mûsikî sesinde meydana gelen küçük bir frekans modulation'u (değişikliği) ve ona bağlı olarak ortaya çıkan amplitude (genlik) ve ses rengi (*timbre*) değişiklikleridir. Vibrato, müzik sesinin çok önemli bir süsüdür. Vibrato'suz sesler, kuru ve yavandır; pek makbul sayılmazlar.

Yapılan incelemeler, beğenilir bir vibrato meydana gelebilmesi için çıkarılan sesin frekansında ortalama 6-7 c/sec. lik bir değişiklik gerektiğini göstermiştir. Saniyede 256 titreşimli bir Dc sesi, vibrato yapıldığında, aşağı yukarı, 252-253 ilâ 259-260 titreşim arasında gidip gelir. Bu sınırları aşırı bir vibrato, va-va hâlini almaya başlar ve makbul sayılmaz. Mişâl olarak alınan frekansda, bu sınırlar arasındaki oynama, a'rağı doğru 1 ve yukarı doğru 1 koma olmak üzere, toplam 2 koma kadardır. Demek oluyor ki, tek bir ses bile, meydana getirilişi ve devam ettirilişi esnâsında, yerine göre, 1,5-2 koma oynama gösteriyor. Saydığımız bütün bu olaylar, günümüzün teknik imkânlarıyla tesbit edilebilen, belgelenebilen, isbatlanan olaylardır. Ve bütün bunlardan sonra, kalkıp, birbirinden bir koma farklı iki sesin, farklı perdeler sayılabileceğini iddia etmek, "Türk Mûsikîsinde, Segâh'la Bûselik, Kürdî ile Dik Kürdî vs. arası tam bir komadır, bu sesleri daha pest veya daha dik icra' etmek hatadır; böyle icra' edilen sesler kural dışıdır,

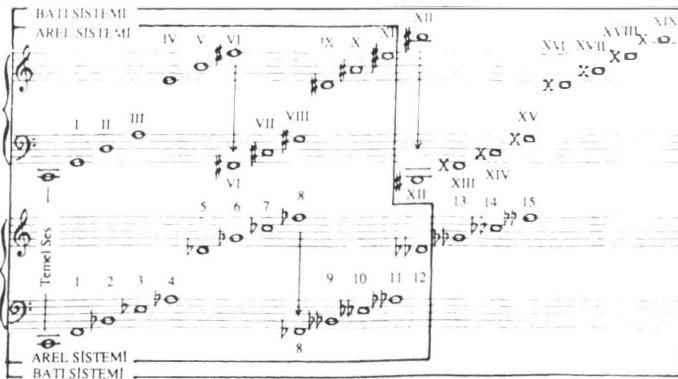
mûsikîmize esmer vatandaşlarımız tarafından sokulmuştur," gibi beyânlarda bulunmak, bizce, ya akıldan ve iz'andan mahrum olmanın ya da ilimden, sanattan ve de özellikle Türk Mûsikîsinden bir şey anlamamanın açıkça itirâfından başka bir şey değildir.

Arel'in ve Arelcilerin İddialarına Karşılık

1- Türk Mûsikîsi ses sisteminde, bir sekizli, 24 gayri müsavî aralığa değil, 17 aralığa bölünür. (21) Bu aralıklar, aslında gayri müsâvî ise de, ba'zı şartlarda müsâvî imiş gibi bir muamele görür. (22)

Pratikte, bir bölgenin alt ve üst uçlarına doğru kayma yüzünden, çok daha fazla sayıda basamak (veya perde) kullanılırsa da, nazariyatta bunlar 17 bölgede toplanır. Batı Mûsikîsinde, Fisagor sistemi içinde, 35 farklı ses yazılır ve icra' edilir (23). Bu 35 farklı ses, 12 bölgede toplanır (24). *Transposition* kolaylığı sağlamak için, bu 12 bölge, *tempéré* sistemde, eşit aralıklıymış gibi düşünülür ve sabit perdeli sazlarda, o şekilde kullanılır. Bu düşünüş tarzı, 13. beşlide ilk sese kavuşmaya ve sistemi kapalı hâle dönüştürmeye de imkân sağlar.

Arel-Ezgi sisteminde elde edilen seslerle, Batı Mûsikîsinde, Fisagor sistemine göre elde edilen sesler arasında **hiçbir fark yoktur**. Bu durumda, işaretlerini her bir perdeye taşıyarak, bir sekizli içinde 35 farklı sese ulaşan Batı sistemi, bazı işaretleri, sadece bir, iki yerde kullanıp daha ileriye götürmeyerek, bir sekizli içinde ancak 24 sesle yetinen Arel-Ezgi sisteminden, elbette **çok daha zengindir**.



2~ Üst üste beşlilerle veya dörtlülerle elde edilen sesler, **tabiî sesler değildir**. Temel sesin üstüne konan ilk beşli, onun 3., ikinci beşli, 9. harmonik'i olarak, ilk 16 harmonik içinde yer almakta ise de, üçüncü beşli 27., dördüncü beşli 81. ve beşinci beşli 243. harmonik olarak, tabiîlikten çok uzaklaşmakta, hele on birinci beşli, temel sesin 177 147. harmonik'i olmaktadır. Öyleyse, saniyede 64 titreşimli bir Do sesinin (Arel'in Kaba Kaba Çârgâh'ının) on birinci beşlisi (Arel'in Dik Acem'i), 177 147. harmonik olarak, tam tamına 11 337 408 titreşime sahip olacaktır. Hiçbir insan kulağının bu sesi işitmesi ve hiç bir harmonik analiz cihâzının bu harmonik'i yakalayabilmesi mümkün değildir.

Arel'in Kaba Kaba Çârgâh'ının üçüncü harmonik'i Kaba Rast, doku-zuncu harmonik'i ise Nevâ perdesidir. Onun üçüncü beşli olarak gösterdiği Kaba Dügâh sesinin, Kaba Kaba Çârgâh'ın harmonik'leri arasında ortaya çıkabileceği nokta ise ancak Tiz Muhayyer perdesidir. Öteki perdelerin nerelerde çıkabileceğini hesaplamayı meraklılarına bırakıyorum. Bu durumda, Türk Mûsikîsi ses sisteminin "baştan başa tabiatıtan elde edilen sesler ve aralıklar üstüne kurulmuştur (25)" iddiasını ileriye süren "dâhî müzikolog!"ların ve aynı iddiâyı ısrarla tekrarlamaktan usanmayan çömezlerin "ilim ve mûsikî" mevzu'larındaki "engin bilgilerinin!" "derin vukuflarının!" takdîrini de okuyucularımı: unutmayacağını umuyorum.

Batı Müziğindeki seslerin "falso" olduğunu söyleyenlere ise, Batlamyus veya Zarlino (26) dizilerini hatırlatmakla yetineceğim.

Çok eskiden beri, nazariyatçılar, Fisagor sistemindeki 32/27, 81/64 gibi üçlülerin, 128/81, 27/16 gibi altılıların, tabiîlikten uzak olduğunu, (27) onların yerine 7/6, 6/5, 5/4 veya 8/5, 5/3 gibi tabiî nisbetlerin kullanılması gerektiğini, Fisagor sisteminin harmoni'ye el-verişli olmadığını, söylemişler, birtakım müzikologlar da eski model müziklerde harmoni kullanılmayışının sebeblerinden birinin de, bu gayri tabiî sesler olduğunu ısrarla belirtmişlerdir (28). Fisagor (ve dolayısıyla Arel-Ezgi) sistemindeki 8192/6561, 32 768/19 683 gibi nisbetler yerine, Batlamyus ve Zarlino'nun sistemlerindeki 5/4 ve 5/3'ü harmoni'sine esas alan Batı Mûsikîsinin bu alandaki üstünlüğü, **tabiîliği** ise tartışlamaz.

Tabiî sesler ve tabiî bir sistem, ancak, tabiî tınlayışla, tabiî harmonik-

lerle elde edilebilecek seslerle ve onlara dayanan bir sistemle mümkündür.

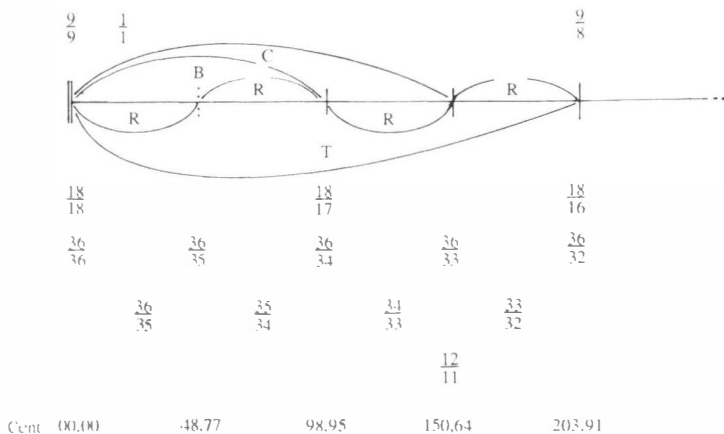
3- Sistemde var olduğu söylenen basit ilişki, bütün seslerin $3/2$ veya $2/3$ 'ün çeşitli katlarıyla ifâde edilebilmesi olayı, bu seslerin, belli bir perdeden aşağı veya yukarı doğru tam beşliler alınmak suretiyle elde edilmesinden ileri gelmektedir. Fakat, temel sesin 2. beşlisinden sonra elde edilen sesler, gitgide, temel sese yabancılaşan, gayri tabii seslerdir (29).

Mûsikîde kullanılan sesler arasındaki nisbetler, daima iki yönlü kullanılabildiklerinden, hemen her sistemde, böyle bir düzen bulunması çok normaldir ve bu olay sadece Türk Mûsikîsine mahsus değildir.

4- Arel-Ezgi sisteminin, Batı'ninkinden tamamen farklı olmak şöyle dursun, o sistemin, belli noktalara kadar tıpatıp aynı, fakat eksik bir kopyası olduğu açıktır. Ayrıca, aralıkların hesaplanmasında, mukayesesinde, belirsiz bir koma'nın birim olarak alınması, tanîni'nin dokuz, büyük mücenneb'in sekiz, bakıyye'nin dört ve sekizli'nin elli üç koma sayılması suretiyle, zımnen, elli üç'lü bir *tempérement* kullanıldığı (30) halde, *tempérement* kullanıyor, diye Batı'nın sürekli tenkid edilmesi de tuhaf kaçmaktadır. Sistemin, bilgisizce kurulmuş ve çelişkilerle dolu olduğu apaçık ortadadır.

5- Sistemde çeyrek ($1/4$) ses (aralığı) bulunmadığı iddiası da yanlıştır. Muhtelif vesilelerle açıkladığımız gibi, Türk Sanat ve Halk Mûsikîlerinde, mücenneb'in en çok kullanılan nisbeti olan $12/11$ ile $9/8$ kesriyle ifâde edilen tanîni arasındaki $33/32$ nisbetindeki aralık pekâlâ bir tam sesin $1/4$ 'ü sayılabilir. tanîni'nin bölünüşü ve $12/11$ nisbetindeki mücenneb'in yerinin tesbitinde kullanılan yol da bir tam sesin dörde bölünüşünden ibarettir. İrha, adı verilen ve birbirinden pek az farklı muhtelif nisbetlerle gösterilen çeyrek ses aralıkları, her ne kadar, mûsikîmizde, doğrudan doğruya ezgi aralığı olarak kullanılmamakda ise de, fiilen mevcuttur (31). Böyle bir aralığın mevcudiyeti de bir kusur değildir.

Tanini aralığının dört parçaya bölünüşü



Arel'in, Ezgi'nin ve Takibcilerinin diğer yanlışıları

Arel'in, Ezgi'nin ve tâkibcilerinin yanlışıları ve tutarsızlıkları bu kadarla kalmamakta, çığ gibi büyüyerek devam edegelmektedir. Bu zevâtın:

- 1- Ana dizi,
- 2- Ana perdeler,
- 3- Değişiklik (arıza) işaretleri,
- 4- Makam anlayışı,
- 5- Derecelendinme,
- 6- Cinsler, (dörtlüler ve beşliler),
- 7- Makâm tasnîfi,
- 8- Eski bilgilerin yorumu,
- 9- Batı Mûsikîsinin yorumu,
- 10-Usûl anlayışı,

gibi konularda da sayısız yanlışıları bulunmakta ve bu yanlışılar, günden güne, daha geniş kitlelere yayılarak yerleşmeye, doğruları gözden kaybettirmeye devam etmektedir.

- 1- Ana dizi:

Eski nazariyat kitapları, 1 numaralı cins, makam ve dizi olarak Uşşâk

(32) cinsini ve dizisini alırlar. Sonraları, Rast makamı ana makam sayılmış ve yakın zamanlara kadar da bu anlayış devam edegelmiştir. Günümüzde de, pek çok mûsikîşinâsın görüşü aynı istikamettedir.

Arel ve Ezgi'nin, ana dizi, diye ileri sürdükleri Çârgâh dizisi ise, Fîsâğor sistemine göre kurulmuş bir Do dizisinden ibarettir. Bu şekliyle, Arel ve Ezgi'den önce, Türk Mûsikîsinde asla kullanılmamıştır. Bütün çabalarına rağmen, Arel ve Ezgi, bu sözde makama ait bir tek doğru dürüst örnek verememişlerdir. Rast'a karşı Çârgâh'ı savunmaları ise, tek kelimeyle: komiktir. Rast'daki Segâh perdesinin koma bemolü ile yazıldığını ileri sürerek, onun ana perde olamayacağını, buna karşılık, arızasız yazılmasından ötürü Bûselik'in ana perde sayılmasını savunmak, gerek Türk, gerek Batı Mûsikîleri bakımından tam bir cehâlet ve hamâkat îtirafından başka ne olabilir?

Adından da açıkça anlaşılacağı gibi, Segâh perdesi, çok eski zamanlardan beri, ana dizinin üçüncü basamağı, üçüncü tam perde sayılmıştır. Onun arızalı yazılması, Arel ve Ezgi'nin kendi kendilerine kurdukları sistem esaslarına göre Batı notasını kullanmalarından ileri gelmektedir. Onlardan önce gene Batı notasını kullanan Rauf Yektâ ise, Segâh'ı arızasız yazmayı tercih etmiştir (33).

Aslında, Türk Mûsikîsindeki Segâh perdesinin gerçek *intonation*'u düşünüldüğünde, onun, Batı notasındaki değerlere göre ifâde edilmesinin mümkün olmadığı ve özel bir işaretle gösterilmesi gerektiği anlaşılır. Fakat, gerek Rauf Yektâ'nın, gerek Arel ve Ezgi'nin sistemlerinde Segâh'a verilen değer göz önüne alındığında, onun arızalı ya da arızasız yazılmasında mühim bir fark olmadığı ortaya çıkar; zira, o nisbetteki ses, (Dügâh'a göre 65536/59049) Türk Mûsikîsinin Segâh'ı değildir. Bu nisbetteki bir ses, Bûselik perdesinin biraz yumuşamış şekli, ya da, başka bir ta'birle, Nîm Bûselik, sayılabilir.

Ayrıca, kullanılan nota yazısının, aslında, başka bir sisteme göre meydana getirildiği unutulmamalıdır. Farklı bir sisteme uygulandığında ona ilâveler yapılması tabiidir; ama, yabancı bir sistemde, bir ilâve ile, bir arıza işaretiyle gösteriliyor, diye, o sistemden farklı bir sistemin ana perdesi, ana perdelik, tam perdelik vasfını kaybetmez. Bûselik perdesi, Batı notasında arızasız yazılabilir ama bu özellik, onun, Türk Mûsikîsinde tam perde sayılmasını gerektirmez, çünkü Bûselik, Türk Mûsikîsinde ara perde, yarım perdedir (34).

Çârgâh, adından da anlaşılacağı gibi, dördüncü yer, dördüncü perde, demektir. Ana dizinin, dördüncü perdeden doğması, dördüncü perde esas alınarak kurulması doğru değildir, gibi bir tenkid ileri sürenler de vardır(35). Bu durumda, ana dizinin Yegâh'dan başlaması gerekmektedir. Nitekim, Rast perdesi, aslında , ana dizinin ilk perdesi sayılır ve Yegâh, diye adlandırılırken, sonradan, genişleme sağlamak amacıyla, altına bir Rast dörtlüsü daha ilâvesiyle, ikinci tabaka sayılmış, Yegâh adı, bu yeni dörtlünün ilk sesine verilmiş, eski Yegâh perdesine de Rast adı takılmıştır.

Türk Mûsikîsindeki asıl Çârgâh makamının, Arel ile Ezgi'nin Çârgâh'ı ile, adından başka müşterek yanı yok gibidir; Zaten pek az kullanılmıştır. "Ana dizinin fazla kullanılmış olması gerekmez" diyenlerince mûsikî bilgisinden şüphe etmek gerekir. Bunun için, Do Majör'ün Batı Mûsikîsindeki yerini göz önüne getirmek kâfîdir.

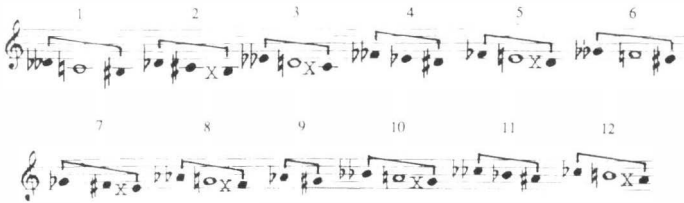
Elbette sadece tanîni ve bakıyye aralıklarını ihtiva eden bir dizinin, Batı notasının ve onun tadil edilmiş hâliyle Türk Mûsikîsinde kullanılan şeklinin temel yazı dizisi olarak seçilmesi, tanîni ve bakıyye'ye ilâveten bir de mücenneb aralıkları ihtiva eden bir diziye nisbetle, birçok bakımdan avantajlı olabilir. Yalnız, bu durumda, sistem farkı göz önüne alınmalı ve yazı dizisi ile ana dizi, ana makam kavramları birbirine karıştırılmamalıdır. Türk Mûsikîsi ses sisteminin özüne bağlı kalınmak isteniyorsa, eski Uşşak dizisinin yazı dizisi olarak seçilmesi ve mûsikîmizin sırtında bir kambur gibi duran uydurma Çârgâh dizisinin terkedilmesi daha uygundur.

2- Yukarıda da gördüğümüz gibi, Arel-Ezgi sisteminde, Türk Mûsikîsinin ana perdeleri göz önüne alınmamakta, Evc ve Segâh gibi tam perdeler arızalı, bu yüzden de yarım perde, buna karşılık, Acem ve Bûselik gibi yarım perdeler, Batı notasına göre arızasız yazıldıkları için, tam perde sayılmaktadır. Nîm Hisar, Nîm Zengûle gibi perde isimleri de yanlışır(36).

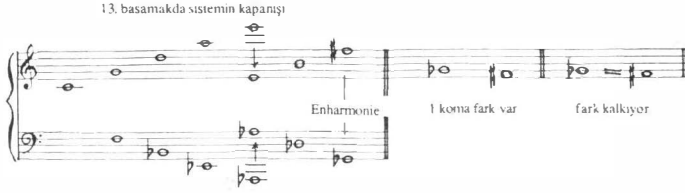
3- Arel-Ezgi sisteminde kullanılan arıza, değişiklik işaretleri de hatalıdır. Batı notası, Türk Mûsikîsine göre düşünülmüş bir nota değildir. Ondan istifâde ederken, bizim mûsikîmize uygun düşen hususlarda, onun standard işaretlerini, olduğu gibi almak; ancak, onlarla ifâde edilemeyen hususlar için yeni işaretler koymak gerekir. Arel ve Ezgi, bu hususta fâhiş bir hata yapmış ve Batının bemol'ünü küçük

mücenneb değerinde sayarken, diyez'ini bakıyye değerinde saymış ve küçük mücenneb için yeni bir diyez icad etmişlerdir. Oysa, bakıyye aralığı için nasıl, farklı bir bemol işareti kullanılıyorsa, bakıyye diyezi için de, Batıninkinden farklı bir işaret kullanmaları ve Batının (#) diyez'ini de, tıpkı bemol'ü gibi, küçük mücenneb değerinde saymaları ge-rekirdi. Bu hatayı savunmak için Arel'in ileri sürdüğü iddia komiktir ve tam bir bilgisizlik teşhîrinden ibarettir. Güyâ, Batı Mûsikîsinde, *tempérément* yüzünden, diyez ve bemol aynı noktada sayılıyormuş da, bakıyye ile küçük mücenneb biraraya gelince tanînî ortaya çıktığı ve birinin bulunduğu noktadan sonra öteki başladığı için, bu şekilde hareket etmekle, Türk Mûsikîsinde de, diyez ile bemol aynı noktaya gelmiş oluyormuş.

Mûsikî ile biraz uğraşmış olan hemen herkes bilir ki, diyez ve bemol aynı noktada değildir. Gerek Fisagor, gerek Zarlino sisteminde diyez'lerle bemol'ler arasında en az bir koma, bazan daha fazla fark vardır (37). Bunlar, ancak, sabit perdeli çalgılarda, *tempérément* sayesinde aynı tuş vâsıtasıyla icra' edilir, ama, o durumda bile, idrâk edilişleri, yorumlanışları farklıdır. Batı Mûsikîsinde, yaylı sazlar, genellikle Fisagor sistemini (aslında, perdesiz olanları herşeyi icra' edebilir), üflenen çalgılar ise genellikle Zarlino sistemini kullanır (38). İnsan sesi de, tabii aralıkları yüzünden Zarlino sistemini tercih eder. Fakat bütün bu birbirinden az farklı sistemler, *tempérément* sayesinde, ortak bir çerçeve içine yerleştirilir, daha doğrusu, yerleşiyormuş gibi düşünülür. Bu ortak çerçeve, *transposition*'da büyük kolaylık sağlar ve on üçüncü basamakta, hareket edilen ilk noktaya dönülmek suretiyle, sistemin kapanmasını mümkün kılar.



35 sesin 12 bölgeye toplanışı



Arel'in Çârgâh dizisinin (aslında ona Kaba Çârgâh dizisi demek daha doğru olacaktır, zira karar perdesi Kaba Çârgâh'dır.) Batı'nın Do Majör'üne muadil olduğu iddiası (39) da yanlışdır. Batı'nın Do Majör'ünde üçlü ve altılı, tabii tınlayışa göre düşünülür (40). (5/4 ve 5/3 nisbetinde). Gerek majör, gerek minör diziler, özellikle harmonik bakımdan, Batlamyos veya Zarlino dizilerinin yapısında sayılır. Arel ve Ezgi'nin Çârgâh'ı ise Fisagor dizisidir. Fisagor dizisinin üçlüsü (81/64), altılısı (27/16) ve yedilisi (243/128) Batlamyos veya Zarlino dizisindeki üçlü (5/4), altılı (5/3) ve yediliden (15/8) bir *syntonique koma* (81/80) büyüktür. Arel ile Ezgi'nin Çârgâh'ı Batı'nın Do Majör'ü olmadığı gibi, onların Bûselik'i de Batı'nın La Minör'ü değildir. Bu iki makamı ve şedlerini Batı Müziği'nin *Majeur* veya *mi-neur*'ü ile onların *transposition*'ları saymak son derece yanlıştır.

Arel ve Arel'ciler, bu hususda o kadar ileri gitmiş, öylesine fâhiş hatalar yapmışlardır ki, bu hataları teker teker saymak ciltleri doldurabilir. Birkaçını burada göstermek, bu zevâtın mûsikî bilgisi ve anlayışı hakkında fikir vermeye kâfîdir.

Arel'in öğrencilerinden Bay Yılmaz Öztuna, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanmış Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi adlı eserinde, Bûselik'de Çârgâh maddesinde:

"Çârgâh makamının Bûselik (Si) perdesine nakledilmiş şeddi. Batı Mûsikîsi'nde Si majör'e karşılıktır." diyor ve şekil 24'de notasını yazıyor. Donanımda şu işaretleri görüyoruz (41):



Si Majeur'ün donanımı ise, dünyanın her tarafında şöyledir:



Aynı eserin aynı sayfasında "Bûselik'de Bûselik" için:
Bûselik makamının bir tam ses üzi olan Bûselik (Si) perdesine nakle-
dilmiş şeddi. Batı Mûsikîsi'nin Si Minör'üne karşılıktır." dendikten
sonra, şekil 23'deki notada gösterilen donanımda şunlar
gösterilmektedir (42):



Si mineur'un donanımı ise, gene dünyanın her tarafında şu şekildedir.



Aynı eserde, "Hicâz'da Bûselik" maddesinde şunlar yazılıdır:
"Do Diyez Minör makamının (!) Türk Mûsikîsindeki adı. Bûselik
makamının hicâz (Do Diyez) perdesindeki şeddidir."
Şekil 12'deki donanım ise şöyledir(43):



Notada, hassas ses (*sensible*) görevini yüklenen Si Diyez'in normal (Arel'e göre bakıyye) diyez'i ile yazılması da dikkat çekicidir (44).

Do *dièze mineur*, dünyanın her tarafında şu arızalarla yazılır:



Misalleri burada kesiyorum zira, herbirini teker teker yazmak da okumak da, gerçekten, büyük bir sabır ve tahammül gerektiriyor. Kitabdaki diğer şedleri ve tarifleri aramalarını, sabırlı ve meraklı okuyucularıma, iyi bir eğlence olarak, tavsiye ediyorum.

Bütün bu hatalar, daha önce de söylediğimiz gibi, diyez'lere yanlış değerler verilmesinden ve birbirinden çok farklı kavramlar olan makam ve tonalite'nin bir tutulmasından kaynaklanmaktadır. İşin kötüsü, bütün bu yanlışların, Türk Müsîkîsi derslerinin, konservatuarlardan sonra, Orta Öğretim'de de, gene bu hatalı Arel-Ezgi nazariyyesine dayanılarak verilmesi suretiyle çok geniş bir alana yayılma imkânına kavuşmuş olmasıdır.

4 ve 5- Arel ile Ezgi'nin ve onları tâkîbedenlerin yanlışları çok mühim bir husus da makam konusundaki görüşlerinde ortaya çıkan anlayıştır. Mode veya makam, kendine mahsus kaitelere sahip bir müsikî tarzının temelini teşkil eder. Batı'da da, modal müsikî, tonal müsikîden farklı bir tarzdır. Belli cinsler ve onlardan oluşan diziler üzerinde, özel seyir, hareket ve karar kaitelerine dayanan modal müsikîye, makam müsikîsine karşılık, tonal müsikî, *tonalité* adı verilen kutuplaşma ve işbölümü üzerine kurulmuştur. Tonal müsikînin, seslere yüklediği görevleri, *fonction*'ları, modal müsikîye aynen uygulamak mümkün değildir. Mode'lar, makamlar da dizi kavramına indirgenemez (45).

Arel ve Ezgi, bu feci hatayı işlemiş, makamları, dizilerle bir tutmuş, perdelere "güçlü", "yeden", "durak üstü" vs, gibi tonal *fonction*'lar yüklemiş ve böylece, makam müsikîsinden birşey anlamadıklarını ortaya koymuşlardır. Onları takibeden Öztuna'nın, Batı Müsikîsi'nde bir *tonalité* olan *Do dièze mineur*'e, "Do diyez minör makamı", diyebilmesi, bu yanlış anlayışın en açık delilidir.

6- Bütün eski nazariyat kitaplarında, dörtlünün, muhtelif şekillerde üçe bölünmesi mühim yer tutar. Bu bölünmelere, cins (*genera*) denir. Makam mûsikîsi de bu cinsler üzerine kurulur. Dörtlüye bir tanînî eklenmesiyle beşli meydana gelir. Dörtlü ile beşlinin birleşmesiyle de sekizli tamamlanır.

Türk Mûsikîsi nazariyatında, eskiden beri ele alınmış tam dörtlü ve tam beşlilerle, ba'zı özel cinsler, Arel ve Ezgi tarafından değişik tarzda ele alınmıştır. Hele, Hicâz cinsinin tek bir kalıba indirilmesi, pek çok makamın yanlış yorumuna sebeb olmaktadır.

Arel'e göre, dizi teşkiline yarayan dörtlüler şunlardır(46):

1- Çârgâh, 2- Bûselik, 3- Kürdî, 4- Rast, 5- Uşşâk, 6- Hicâz.

Beşliler de şunlardır:

1- Çârgâh, 2- Bûselik, 3- Kürdî, 4- Rast, 5- Hüseyinî, 6- Hicâz.

Bütün bu beşliler, yukarıda adı geçen dörtlülerin tîz tarafına bir tanînî ilâvesiyle meydana gelmektedir.

Bunlara ilâveten, 1- Sabâ (eksik) dörtlüsü, 2- Segâh dörtlüsü ve 3- Beşlisi, 4- Müsteâr dörtlüsü, 5- Hüzzâm, 6- Ferahnâk, 7- Nikrîz, 8-Pencgâh beşlileri ve 9- Nişâbur üçlüsü gibi elemanlar da dizi teşkilinde rol oynamaktadır.

Arel sistemindeki dörtlüleri ve beşlileri, eski nazariyat kitaplarındakilerle karşılaştığımızda, şunları görüyoruz.

Arel ve Ezgi'deki dörtlü veya beşiler ve aralıkları
(Pestten tîze doğru)

1-Çârgâh (T T B) (T)

2-Bûselik (T B T) (T)

3-Kürdî (B T T) (T)

4-Rast (T K S) (T)

5-Uşşâk (K S T)

Hüseyinî (K S T) (T)

6-Hicâz (S A S) (T)

Eski kitaplardaki şekilleri (47) ve aralıkları
(Pestten tize doğru)

- 1-Uşşâk (T T B) (T)
- 2-Nevâ (T B T) (T)
- 3-Bûselik (B T T) (T)
- 4-Rast (T C C) (T)
- 5-Nevrûz (C C T) (T)
- Hüseynî (C C T) (T)
- 6-Hicâzî (C T C)
- (veya Irak)(C T C) (T)
- 7-İsfahân (C C C B)
- (C C C B) (T)
- 8-Büzürg (C T C C B)
- 9-Zîrefkend (C C B)
- (veya Kûçek)
- 10-Rehâvî (C C C)

sadece tanînî ve bakıyye aralıkları ihtiva eden cinsler, adları dışında, birbirinin aynıdır. Mücenneb aralığı ihtiva eden cinslerde ise fark vardır. Bunun başlıca sebebi, eskilerde, mücenneb'in Arel ve Ezgi'deki gibi küçük (sagîr) (S) ve büyük (kebîr) (K) şeklinde ikiye ayrılmayıp, ikisi ortası bir değere sahip (14/13 veya 13/12, bazan da 12/11 nisbetinde) tek bir aralık (sadece mücenneb) (C) olarak kullanılmasıdır. (48) Eskilerin, İsfahân, Büzürg, Zîrefkend, Rehâvî gibi cinsleri ve bazı beşlileri Arel'de bulunmamaktadır. Ayrıca, Arel ve Ezgi'nin Segâh dörtlüsü ve beşlisi, tam dörtlü ve beşlilerin bütün özelliklerine sahip oldukları hâlde, sudan bir bahâneyle, esas dörtlü ve beşlilerden ayrı tutulmaktadır.

7- Arel ve Ezgi'nin en büyük hatalarından biri de, yukarıda belirttiğimiz gibi, makam'ı, dizi ile bir tutmaları, dizileri de birer tonalite gibi görmeleridir. Bu yüzden, makam tasnifleri ve tariflerinin çoğu hatalıdır. Birkaç misâlle yetineceğiz:

Arel ve Arel'ciler, Türk Mûsikîsinin ezgi yapısını oluşturan formülleri: 1) Basit makam, 2) Mürekkeb makam, 3) Şedd makam, başlıkları altında üç kümede toplamaktadırlar. Onlara göre 13 Basit Makam vardır. Bunlar, sırasıyla:

1- Çârgâh, 2- Bûselik (inici şekli 1. çeşit Şehnâz-Bûselik), 3- Kürdî, 4- Rast, 5- Uşşâk (inici şekli: Bayatî), 6- Hüseyinî, (inici şekli: Muhayyer), 7- Nevâ (inici şekli: Tâhir), 8- Hicâz, 9- Hümâyûn, 10- Uzzâl, 11- Zengûle, 12-Karcığar, 13- Suznâk'dır (49).

Arel'e ve Arel'cilere göre, bir makamın basit olabilmesi için şu şartlar gerekmektedir:

- 1- Makamın, bir tam dörtlünün bir tam beşliye veya bir tam beşlinin bir tam dörtlüye eklenmesiyle meydana gelmesi.
- 2- Makamın "güçlü"sünün, dörtlü ile beşlinin birleştiği ses olması.
- 3- Makamın birinci derecesiyle dördüncü derecesi arasında tam dörtlü aralığının bulunması.
- 4- Makamın, seyrinin ve kalışının kulakta ve muhayyilede (!) tam bir huzur ve istirahat duygusu vermesi.

Bu vasıfları taşımayan makamlar mürekkeb sayılmaktadır (50).

Asıl mevkiinden başka bir perdeye aktarılmış makamlar şedd sayılmaktadır. Meselâ Nişâbürek makamı, Rast makamının, asıl karar-gâhı olan Rast perdesi yerine Dügâh perdesine göçürülmesinden ibaret.

Eski nazariyatçılar ise, ezgi kalıplarını: 12 makam, 6 (sonradan 7) âvâze, 4 şu'be, 24 (sonraları 48 ve daha sonra da sayısız) terkib, şeklinde sınıflandırmakta ve bunların sayılarını, kâinâtın temel elemanları ile irtibatlandırmaktadırlar (51).

Türk Mûsikisinde, makam, kelimesi kadar çok kullanılan ve o kadar yanlış yorumlanan başka bir kelime daha yoktur, sanıyorum. Meselâ, sayın Yılmaz Öztuna, "Türk Mûsikisi Ansiklopedisi"nde, makamı şöyle tarif etmektedir:

"Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumî hey'eti. Bu kelime "mode" ve "tonalite" mefhumlarının her ikisini de içine alır, fakat ekseriya "tonalite" karşılığı kullanılır (52)."

İşte, Arel'in ve Arel'cilerin en büyük hatalarından biri de bu tarifdeki, "makam", "mode", "tonalite" gibi, birbirinden farklı kavramları bir tutmaları, ortak ölçülerle değerlendirmeleri ve zaman içinde ortaya çıkmış değişik "görevleri" hepsine teşmil etmelerinden kaynaklanmaktadır.

Belli perdelere ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cins'ler

üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam, adı verildiğini biliyoruz (53). Bu tarifde özellikle dikkati çeken nokta, gezinme veya seyir kavramıdır. Onun yanı sıra, karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de, makam, denen karmaşık yapının açıklanmasında gözardı edilmemesi gereken faktörlerdir. tarihi gelişme de, makamların incelenmesi sırasında unutulmaması gereken bir husustur.

Görüldüğü gibi, makam, diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır. Nitekim, yukarıdaki tarifinden 26 satır sonra Yılmaz Öztuna:

"Dizi ile makam"ı karıştırmamak lâzımdır (54)." diyerek, bu görüşümüzü te'yid etmektedir.

Batı Mûsikîsindeki "mode" kavramı, bizim "makam" kavramımızla benzerlikler göstermekle birlikte, onun ıpatıp aynı sayılamaz. Batının "tonalite" kavramı ise tamamen farklı bir şeydir.

"Tonalite" ise, seslerin, belli görevler yüklenerek bir eksen etrafında dizilmelerinden, kutuplaşmalarından oluşan bir düzendir. Bu görev ve işlevler, işitilebilir ses sahasının bütün katlarında aynıdır. Do tonalite'sinde (ister Majör olsun, ister minör) Si, sesi, kontrbaslar tarafından (60, 75 c/s) seslendirilirken de sensible (hassas sestir) birinci kemanlar tarafından tizlerde (972 c/s veya 1944 c/s) seslendirilirken de sensible'dir. Buna karşılık, Rast makamı, Rast perdesinin alunda gezinirken Irak perdesini kullanır ama, Gerdaniyye'den aşağı inerken, çok kere Evc'i, Acem'i tercih eder. Rast'ı tamlarken (tetimme yaparken) Rehâvî perdesini kullanır. Pek çok makamın seyrinde, aşağıda Segâh perdesi kullanılırken, yukarıda Sünbûle basılır. Dolayısıyla, makam mûsikîsinde, sekizli özdeşliğinden söz edilemez (55).

Gerçi, ba'zı-eski nazariyatçılar (56), dizilerin meydana gelişinde aynı ya da benzeri bir yol tutmuş ve dörtlülerle beşlilerin birleşmesi veya iki dörtlünün yanyana gelip bir tanîni ile tamamlanması suretiyle ortaya çıkan dizileri uzun uzun anlatıp incelemişlerse de, makam sınıflandırmalarında gelenekten ayrılmamışlardır. Ayrıca, dizileri, çok kere, karar perdelerinden farklı noktalardan başlatarak yazmaları da,

makam ile diziye eş tutmadıklarının delillerinden biri sayılmaktadır. Her biri "tonalit " kavramına ait birer "fonction" olan, durak, güçlü yeden, durak üstü vs. gibi görevlerin makam m s k sinde yeri yoktur. Hele yeden (sensible) kavramı, Arel ve Ezgi'yi f hi  hatalara sürüklemiştir. Karar perdesini ve karar hissini güçlendirmek maksadıyla, karar verilecek sesin altındaki perdenin yükselerek, karar perdesine iyice yakla tırılması, hassasla ması (*sensibilis * olması), Batı'da, modal m s k den tonal m s k ye geçiş süreci içinde ortaya çıkmış ve zamanla tonalit  kavramının peki mesinde büyük rol oynamı , tonalit 'nin en önemli unsurlarından biri olmuştur (57). Buna benzer bir olay, m s k mizde tetimme (58) (tamlama) veya m zeyyin (59) (süsleyici)  eklinde görülmüştür. Tıpkı, Batı'da olduğu gibi, bizde de, tamlayan ses, üstündeki perdeye iyice yaklaşır, aralarındaki mesafe, olabildiği kadar küçülür; kullanılan en küçük aralık hâline gelir, (hattâ ondan da küçülür). M s k mizde en küçük aralık bakıyye addedildi inden, bakıyyeden daha büyük bir aralığın tamlayıcı olarak kullanılması yanlıştır. Gerçi, pek çok makamımızda, mücenneb aralığı, karar perdesine ini te, bir çeşit üst sensible rolü oynar, ama bu makam m s k sine has bir özelliktir ve tonalit 'deki sensible olayından da farklıdır. Tetimme'de ise, en küçük aralık kullanılır.

Arel ve Ezgi ise, makamları incelerken, Batı M zi inden, daha doğrusu, tonal müzikten transfer ettikleri bu sensible (onların yanlış t biri ile: yeden (60)) mes'elesine çok büyük önem atfederler. Pek çok makamı, karar perdesiyle altındaki perde arasında tan n  aralığı bulunduğu için kusurlu sayar, karar hissi kuvvetli değil, diye be enmezler. Buna karşılık, yeden vazifesi yükledikleri sesle, durak saydıkları ses arasında, çok kere, ısrarla, küçük mücenneb aralığı bulunduğunu ileri sürerler. Meselâ, onlara göre, B selik makamı'nın yedeni N m Zeng le perdesidir ve karar sesi olan D   h'a mes fesi de 2187/2048 nisbetinde bir küçük mücenneb aralığıdır. Sultani Yegâh'ın yedeni Kaba N m Hicâz'dır; o da Yegâh perdesine aynı nisbette uzaktır.

Aslında, birer tetimme durumunda, D   h'ın altındaki perdenin Zeng le, Yegâh'ın altındaki perdenin de Kaba Hicâz (Kaba Uzzâl) olması gerekir. Hassas ses kavramı da bunu gerektirir. Arel'le Ezgi'nin bu hatasının sebebi ise, adı geçen karar perdelerinin altında bir Hicâz cinsi d   nmelerinden ve de Hicâz'ı tek bir  ekle indirgemelerinden

kaynaklanmışır. Mûsikîmizde, Hicâz cinsi, üç hattâ dört şekilde ola-
bildiği halde (61), Arel'e göre bu cins S A S şeklinde bulunmakta, sa-
dece, bazı durumlarda, artık ikilinin biraz daha genişlemesine göz yu-
mularak cinsin, S A B veya B A S biçimine girebileceği kabul
edilmektedir. Bu hatalı davranış ise, yapı bakımından farklı cinslere sa-
hib, Hicâz, Uzzal, karcıgar, Hüzûn gibi makamlarda aynı tip aralıklar
varsayarak yanlış perdeler basılmasına, yanlış sesler çıkarılmasına yol
açmaktadır.

Makam mûsikîsinin başka bir özelliği de, karmaşık bir dokuya sahip
olmasıdır. En basit sayılabilecek bir makamda, farazâ Rast'da bile, seyir
sırasında, farklı cinsler kullanılabilmekte, Nevâ üzerinde Rast cinsiyle
Bûselik (eski Nevâ) cinsi yer değiştirebilmekte, bazan Segâh yerine
Kürdî basılabilmekte, ve'l-hâsıl, varsayılan diziden ve dörtlü - beşli
yapısından vazgeçilebilmektedir. Bu değişiklikler, kısa (veya uzun)
sürelî geçkiler olmayıp, makam mûsikîsinin kendine mahsus karakter-
istikleridir. Bu yüzden, makam fenomeni karmaşık bir olgudur. En
basit görünen makam bile karmaşık bir yapıya sahiptir. Bir yere kadar,
sadece aynı cinslerin yanyana gelmesinden oluşan makamları basit say-
mak, akla yakınmış gibi görünse de, makam olayı bütünüyle
gözönüne alındığında, bu düşünceden de vazgeçmek daha doğru ola-
caktır. Her ne kadar, eskiler de, on iki makam sayarak, onları
terkîblerden ayrı tutmuşlarsa da, makamın sahib olması gereken
özellikleri açıkça belirlememişler, sonradan gelenlerse, herşeye makam
adını vermişlerdir.

Şedd konusunda da Arel ve Ezgi yanılmış, tutarsız fikirler ileri
sürmüşlerdir. Çârgâh'ın şeddi saydıkları Acem-Aşîran, (bu durumda bir
basit makamın özelliklerini taşıması gerekirken) aslında bir terkîbdir.
Önce, Segâh perdesi kullanarak, Acem makamı icra' edilir, sonra,
Kürdî perdesi gösterip Dügâh ve Rast'dan geçerek Acem-Aşîranı
(Acem'in alt sekizlisi) perdesinde karar kılınır (62). Gene Çârgâh'ın
şeddi sayılan Mâhur makamı büsbütün başka yapıdadır ve Acem-
Aşîranı'ndan çok farklı bir karaktere sahiptir. Zengûle'nin şedleri
sayılan Şedd-i Arabân, Arabân, Suz-i Dil, Evcârâ, Hicâzkâr ve
Zengûleli Suznâk makamları, birbirinden gerek yapı gerek karakter
bakımından tamamen farklı, ayrı terkîblerdir.

Gene makam mûsikîsine ait özelliklerden biri olan, sâbit bir diapa-

zon'a bağılı kalmayış yüzünden, mûsikîmizde, her hanende,sesine en uygun perdeden, dilediği makamı okuyabildiği için, şedd, yani, bir ezgiyi, yazıldığı notalardan farklı perdelere, seslere aktarma, göçürme, çok sık başvurulan bir kolaylık, her zaman görülen bir olaydır. Bugün de, kanun, tanbur, kemânçe, ud hattâ keman gibi çalgılar, yazılı notayı, "yerinden" tâbir edilen şekilde çaldıkları vakit, neylere göre "Bol Ahenk" denilen düzende, yani, bir tam dörtlü aşağıdan ses vermektedir. (64) Pek çok topluluk, bu arada Kültür Bakanlığı Devlet Türk Mûsikîsi Korosu, çok kere, bu düzenden de dört ses (bir tam dörtlü) aşağıdan okumaktadır. Bu şekilde, yazılı notadan bir küçük yedili aşağıdan, başka bir tâbirle, "Kız Neyi" akordunun bir sekizli pestinden ses çıkmakta, notadaki makam, bir küçük yedili aşağıya *transpose* edilmiş olmaktadır. Rast makamı, günümüzde, Batı notasıyla Sol sesi üzerine kurulmakta, Sol notasında karar verir görünmektedir. "Yerinden" okunduğunda Re, "Dört ses aşağıdan" okunduğunda ise kalın La tonuna (Kaba Dügâh'a) göçürülmüş olmaktadır. Arel ve Ezgi'ye göre Nişâburek makamı, Rast makamının bir tanînî tîze, Dügâh perdesine şeddi sayıldığından, bu durumda, Devlet Korosu'nun okuduğu bütün Rast eserlerin, bir oktav pest icra' edilen Nişâburek eserler olduğunu iddia etmek mümkündür.

Aslında, şedd, Türk Mûsikîsinde, insan sesinin değil, sazların problemidir. Bu yüzden de, bir makamın, herhangi bir sestten başlanarak okunması, onun, başka bir hâle girmesi, bir şedd makam'a dönüşmesi için yeterli sebep değildir. Evcârâ başka bir makamdır. Hicâzkâr başka, Sûz-i Dil bambaşka. Herbirinin kendine mahsus karakteri, seyir, genişleme, asma karar, geçki, süsleniş, çeşni, hattâ yapı, aralık farkı vardır. Onların hepsini, bir Zîrgûleli Hicâz dizisinin muhtelif perdelerdeki şeddleri addetmek azîm hatadır. Nişâburek de Rast'ın Dügâh'daki şeddi değildir (65).

Arel sistemindeki on üç (aslında, inici şekil, diye sayılan, farklı ad ve yapıdakilerle bu rakam on yediyi bulmaktadır) basit makam tek tek incelendiğinde, ortaya daha pek çok hata çıkmakta, üstâd'ın, Türk Mûsikîsine hangi gözle baktığı daha iyi anlaşılmaktadır. "Batı Mûsikîsini sevdiğim için Türk Mûsikîsini seviyorum(66)", demekten çekinmeyen Arel'in, aslında, Batı Mûsikîsini de, tarihi seyri içinde, belli bir dönemdeki durumuyla ele aldığı ve Türk Mûsikîsini ona göre

yorumlamaya çalıştığı apaçıktır. Farklı varlık kategorilerini birbirine eş tutmak, özdeşleştirmeye çalışmak ise, bir ilim adamının düşebileceği en kötü durum, yapabileceği en fâhiş hatâ olduğu unutulmamalıdır (67).

Arel'in "basit makam" larından ba'zılarını incelemeye giriştiğimizde de gene bir yığın yanlış karşımızda buluyoruz. Bir numaralı meşhur "Çârgâh", daha önce de söylediğimiz gibi, Do üzerine kurulmuş bir Fisagor dizisinden ibarettir ve o yapısıyla, Türk Mûsikîsinde, Arel ve öğrencileri dışında, kimse tarafından kullanılmamıştır. Nâyî Osman Dede'nin bir Ayîn-i şerif meydana getirdiği "Çârgâh" ise bambaşkadır (68). Üstadlardan bize intikal etmiş "Bûselik" eserlerde, Acem perdesi kadar Evc'e de rastlıyoruz. Dügâh'ın altındaki tetimme perdesi ise Nîm Zengûle değil Zengûle'dir. "Kürdî", basit makam değil, bir terkîbdir. "Hümâyun" da öyledir(69). "Uzzâl"da kullanılan cinsler ve perdeler "Hicâz"da kullanılanlardan farklıdır. (seyir farklarını nazar-ı itibare almıyoruz). Bir terkîb olan "karcığâr" dakiler de "Uzzâl"dakilerden farklıdır. Uşşâk, Bayatî ve Isfahan arasındaki farkları anlamamak için mûsikîden bî-behre olmak gerekir. Hele, Şehnâz-Bûselik terkîbini, bâsit makam sayabilmek için nasıl bir sıfata sahip olmak gerektiğini söylemeye dilim varmıyor (70).

Arel ve Ezgi'nin, makam sınıflamaları yanlış olduğu gibi, çok kere, makamlarda kullanılan perdeler hakkında verdikleri bilgiler de yanlıştır. Şehnâz makamında, Arel'e göre Nîm-Şehnâz, Hisâr makamında, Nîm Hisâr, Zengûle makamında Nîm-Zengûle perdeleri bulunduğu göre, bu makamların adlarının da Nîm-Şehnâz, Nîm-Hisâr, Nîm-Zengûle olması gerekir. Bu durumda, ya Nîm Şehnâz perdesi kullanılan makama, tutup Şehnâz diyen, Nîm Hisar perdesinin kullanıldığı makama Hisar adını veren, Nîm Zengûle perdesinin bulunduğu makamı Zengûle, diye adlandıran eski üstadlar yanılmışır ya da asırlardan beri, Şehnâz, Hisar, Zengûle, diye bilinen ve içlerinde, aynı adı taşıyan perdelerin bulunduğu makamları, yanlış perdelerle icra' eden ve ettiren Arel'le Ezgi yanılmaktadırlar. Takdiri, okuyucularıma bırakıyorum.

Görüldüğü gibi, muhtelif cinslerin, belli esaslar dahilinde, yanyana ve içiçe kullanılmasıyla meydana gelen bir terkîb, bir sentez olan makam, hadisesini Arel'in de Ezgi'nin de anlayamadıkları açıktır. En "basit" makam bile, aslında, bir bileşimdir. Arel'in, makamları, basit,

mürekkeb ve şedd, diye üçe ayırması da, hatalı bir sınıflandırmadır. Nitekim, eskilerin tasnifi başka türdür. (71)

8- Zaten, Arel'in ve özellikle Ezgi'nin, eski nazariyatçıları, bir türlü anlayamadıkları, muhtelif vesilelerle, bu mevzuda yazdıkları yazılardan, yaptıkları tenkidlerden de bellidir. Aslında, Arel, Türk Müsıkisine, hep, bir türlü tam ma'nâsıyla kavrayamadığı Batı Müsıkisinin belli bir dönemdeki hâlini esas alarak yaklaşmış, o çerçeveden, o gözlükle bakmıştır. Ezgi'ninse, kültürünün, buna müsâit olmadığı anlaşılmaktadır. Kitabında, eskileri tenkid bâbında yazdıkları, bunun açık delilidir. Kimseleri beğenmeyen "kınalı doktor(72),"un eski "edvar" kitaplarında karşılaştığı bir İsfahan, bir Rehâvi cinsinin mâhiyetini anlayamamış olmasını, (73) başka türlü izah etmek zordur.

9- Daha önce de belirttiğimiz gibi, Arel, (Ezgi'nin bu husustaki bilgisinin pek kıt olduğu bellidir) Türk Müsıkisine, hep, Batı Müziği kriterleriyle yaklaşmaktadır. Fakat, Batı Müziğini (iddiâların aksine)yeterince anladığı, kavradığı söylenemez (74). *Tempérament* mes'lesini bir türlü idrak edememiş, Batı Müsıkisindeki farklı sistemlerin nasıl kaynaştığını anlayamamış, Türk Müsıkisinin ses sistemi, diye ileri sürdüğü, üst üste beşlilerin, dördülerin, Fisagor sistemiyle Batı Müsıkisinde aynen yer aldığını farkedememiş ve en kötüsü, Türk Müsıkisinin,ses zenginliği bakımından en önemli unsurunu teşkil eden "mücenneb" bölgesindeki seslerin, Fisagor'dan alınan, Batı Müsıkisinde aynen bulunan nisbetlerle icra' edilemeyeceğini, o nisbetlerin verdiği seslerin, Türk Müsıkisinin sesleri olmadığını, olamayacağını, bir türlü, işitememiştir.

10- Usûl konusunda da Arel'in ve Arel'cilerin fâhiş hataları mevcuttur. Bu mevzu, başlıbaşına bir makale konusudur. Burada, kısaca, "vâhid-i leyâsî" (usûl birimi) hususundaki hataya değineceğim. Bir usûlün yapının mevdana getiren en küçük zaman biriminin, daha küçük zaman parçalarına bölünemez sayılmasını yanlış yorumlayan Ezgi ve ona uyan Arel'ciler, pek çok usûlün yapısını ve mertebe farkını da yanlış anlamış ve anlatmış, usulîlerin tarihî gelişmesini kavrayamamış, ortaya birtakım "nîm" usûller çıkarmışlardır (75).

Tarihî Delil Arama Çalışmaları

Taraftarlarınca "Arel-Ezgi-Uzdilek" sistemi, diye tanıtılan, ama,

oluşumunda Rauf Yektâ ile hocalarının da büyük payı bulunan ve tabiattan alınma iddiasıyla, Türk Mûsikîsinin binlerce yıllık ses sistemi olarak ileriye sürülüp, her vasıtasıyla, öyleymiş gibi kabul ettirilmeye çalışılan mahud sistemin, eski nazariyat kitaplarından hiçbirinde yer almayışı, "nev-zuhur" bir acîbe" oluşu karşısında, tarihî bir dayanak aramaya çalışan Arel, bula bula, "Şeyh Mahbub Risâlesi (76) diye adlandırdığı kitabdaki: "... bir düzen dahî vardır yirmi dört perdedir..." cümlesini ele geçirip, onun arkasına sığınabilmiştir. Aslında, sazların perdelerinin muhtelif şekillerde düzenlenişinin anlatıldığı bölümde kullanılan bu cümlenin, sekizlinin bölünüşünü mü, yoksa çeşitli sazlarda kullanılabilen perdelerin sayısını mı gösterdiği açıkça belli değildir. Bir an için onu, sekizlinin bölünüşü kabul etsek bile, bu bölünmenin eşit aralıklarla mı "gayri müsâvî" aralıklarla mı yapıldığına dair ortada en ufak bir işaret yoktur. Üstelik, cümlenin devamında, bu düzenin "düzen-i muhâlif" yani, asıl düzene aykırı bir düzen olduğu açıkça beyân edilmiştir (77). Bu cümle, sıhhatli bir delil olarak kabul edilemez.

Yakın zamanlarda, Arel'in tâkibcilerinden Dr. Cahit Öney, Hz. Mevlâna'nın Mesnevi'sinin bir beytinde geçen "yirmi dört" sayısını, Arel sistemine yeni bir tarihî delil olarak ileri sürmüştür(78). Sayın Öney'in bahsettiği beytte geçen "bist ü cehar" (yirmi dört) herbiri, günün bir saatine (beytteki ma'nâsıyla ömrün bir zemânına) karşılık sayılan yirmi dört terkib için kullanılmıştır, (79) sekizlide var olduğu sanılan perdeler için sarfedilmemiştir. Mûsikîyi yakinen bilen Hz. Mevlânâ'nın böyle bir hata yapması mümkün değildir. Klâsik sınıflandırmayı bilmediği ve mes'eleye Arel gözlüğüyle baktığı anlaşılan Cahit Öney yanılmaktadır.

İlmî Savunmalar

Arel, kendisine en büyük ilmî desteği Uzdilek'in çalışmalarında bulmuştur. Uzdilek'in ise, Vespucci'den sonra Amerika'yı, Edison'dan sonra elektrik ampulünü keşfedenler gibi, Fisagor'dan iki bin beş yüz yıl sonra Fisagor sistemini, bu kez Türk Mûsikîsi ses sistemi olarak yeniden keşfettiğini yukarıda belirtmişük.

Yakın zamanlarda, Arel'in yeni bir destekçisi daha ortaya çıktı ve Arel'in sisteminin en mükemmel ses sistemi olduğunu ilmî (!) delil-

lerle isbat ettiğini ileri sürdü. Bu yeni kâşif sayın Ayhan Zeren'dir. Zeren, "Müzikte Ses Sistemleri-Genel Diziler (80)" başlığı altında neşrettiği kitabında, doğruluğuna ancak kendisinin inanabileceği birtakım varsayımlarla, hayâlî diziler kurup, hayâlî delillerle bunları yargılayıp, sonunda, Arel dizisinin üstünlüğünü, mükemmelliğini ilan etmekle kalmıyor, mûsikîmize, bir de, elli üç eşit aralıklı tempérament hediye ederek, çok önemli bir hizmette (!) bulunuyor (81).

Gerek, adı geçen kitabında, gerek III. Milletlerarası TürkFolklor kongresinde, gerekse daha önce muhtelif dergilerde yayımlanan makalelerinde değindiği birtakım hususlardan anlaşılacağı üzere, Arel'ciler arasında ses ilmine en yakından vâkıf, iyi bir araştırmacı gibi görünen sayın Zeren'i, bu yanlışlara sürükleyen sebeplerin başında, kanaatimizce, mes'eleye peşin hükümle yaklaşması, hadiselere, sadece, Arel gözlüğüyle bakması gelmektedir. Ayrıca, kendisinin, Türk Mûsikîsinin tarihî gelişmesi ve üslub özellikleri hakkında yeterli fikri de olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden, pek çok ilmî gerçeği gözardı edebilmekte, mes'elelerin çevresinde dolaşıp işin özüne girememekte ve asıl kötüsü, sanat olayının inceliklerini kavrayamamaktadır (82).

Sonuç

Yukarıda giriştiğimiz şu basit inceleme, Arel, Ezgi ve tarafdarlarınca, Türk Mûsikîsi ses sistemi, diye ileri sürülen ve iftiharla, tabiattan alındığı iddia edilen Arel-Ezgi (Yektâ ve Uzdilek'i de unutmamak gerekir) sisteminin:

- 1- Tabiattan alınmadığı, tersine birçok gayri tabîî nisbetle dolu olduğunu,
- 2- 2500 yıl önce, eski Yunan filozofu Fisagor tarafından ortaya atılan ve Batı Mûsikîsinde de aynen kullanılan bir sistemin, kırılmış, daraltılmış, böylece daha fakirleştirilmiş bir kopyasından ibaret bulunduğunu,
- 3- Türk Mûsikîsinde, gerek halk, gerek edvâr mûsikîsi geleneğini devam ettiren sanatkârlar tarafından kullanılan ve mûsikîmizin karakteristik rengini, asıl zenginliğini sağlayan "mücenneb" bölgesindeki sesleri, yanlış nisbetlere bağlayarak yozlaştırdığını, yok etmeye ve sonunda onları mûsikîmizden kovarak, Türk Mûsikîsini, on iki perdeli Batı sistemine döndürme çabalarına (83) büyük ölçüde yardım ettiğini,

4- Radyo ve Konservatuarlardan sonra, şimdi de Orta Öğretime sızarak çok daha geniş bir alana yayılmaya başladığını ve mûsikimizi ıslah (84) bahânesiyle aslında ortadan kaldırmaya çalıştığını açıkça ortaya koymuş bulunmaktadır.

Arel ve Arel'ciler, Batı tekniğinden faydalanarak, Türk Mûsikisinde yeni bir sentez ortaya koymaya çalışan Cumhuriyet dönemi, Türk bes-tekârlarının eserlerinde, Türk Mûsikîsi makamlarının cendereye sokul-duğunu, seslerin yanlış basıldığını iddia etmekte, bunların, Türk Mûsikîsinin sesleri olmadığını ileri sürmektedirler(85). Buna mukabil, Türk Mûsikîsinin sesleri için, kendilerinin teklif ettikleri, tabiattan alındığını söyledikleri nisbetler, aynen, Batı Mûsikisinde de bulunan kullanılan nisbetlerdir (86). Kendi nisbetleri seslendirildiğinde, bunları beğenmeyen Arel'ciler, beğendiklerini ifâde ettikleri seslerin, kendileri-ninkinden farklı nisbetlerle (87) elde edildiği açıklandığında: olamaz! diye feryâd etmekte, samimi-yetsizliklerini ve bilgisizliklerini, böylece açığa vurmaktadırlar.

Arel sistemi, Türk Mûsikîsi ses sistemi değildir. Batı Müziği'nde kullanılan Fisagor sisteminin eksik bir kop-yasından ibarettir. Türk Mûsikîsi bu sistemde ifâde edi-len ba'zı seslerle icra' edilemez. Türk Halk Mûsikîsi, Zaten, haklı olarak, bu sistemi kullanmamaktadır. (Her iki tarzın köken birliğini ifâde eden Arel'ciler - ki bu düşüncelerinde haklıdır- bu birliği sağlayabilmek için hiçbir ciddi teşebbüsde bulunmamaktadırlar.) Arel'in koyduğu, yanlış esaslarla Türk Mûsikîsi eğitime, öğretime devam edilemez. Türk Mûsikîsi'ni bin yıllık nazariyat geleneği çizgisinde, modern akustik, fizyoloji psikoloji, müzikoloji ve metodoloji ışığında, peşin hükümlerden sıyrılarak, skolastikten arınarak, yeniden ele alıp kurmak, Üniversitelerin, Konservatuarların iai-tir. Bu iş, Türk Standartlar Enstitüsü gibi, yetkisi ve sorumluluğu tartışma konusu olan müesseselere asla bırakılamaz. Tersine, Standardlar Enstitüsü, Üniversitelerin, Konservatuarların vereceği, koyacağı esaslar doğrultusunda çalışmalıdır (88). Hele, bu sakat Arel sistemini Orta Öğretime sokmak, orta okullarda,

liselerde bu yanlış nazariyeye dayanarak Türk Mûsikîsi öğretimine girişmek, tam bir cinâyettir. İlim adına ilim katledilemez.

Arel'i, yaşasaydı, belki iknâ etmek, yanıldığı noktaları kendisine kabul ettirmek mümkün olabilirdi, zira, mâkul bir insan olduğu izlenimini vermekteydi. Ama, Arel'cileri iknâ etmek, pek mümkün olmayacak gibi görünüyor. Çünkü, Arel'cilerin büyük çoğunluğu, mes'elelere, ilim ve sanat mes'elesi olarak değil, bir gizli din, bir tarîkat mensubunun, uzlaşmaz kapanklığıyla yaklaşıyor. "Üstad böyle söyledi, üstad yanılmaz," diyor ve gözünü kapatıyor (89).

Bu küçük makalenin görmez gözleri açmasını, kapalı kullakları aşıp, uyuyan zihinleri uyandırmasını diliyor, Türk Mûsikîsinin asıl ses sisteminin ne olduğunu soranlara, en az bin yıldan bu yana, bağlamalarımızın sapına bağlanan perdelere bir göz atmalarını tavsiye ediyorum.

İhsâniye, 05/10/1988

NOTLAR

(1) H. Sadettin Arel, Türk Müsıkîsi Sistemi, Müsiki Mecmuası, sene 2, no 17, s. 3-5, 21, İstanbul, 1 Temmuz 1949.

(2) Batı notasındaki diyez ve bemol işaretleri, üst üste veya alt alta beşliler alınmak suretiyle elde edildiğinden, V. beşliden sonra, VI. beşlide, Türk Müsıkîsine mahsus, özel bir diyez işareti değil, Batı notasının normal diyez'inin (#) kullanılması gerekir. Arel'in en büyük yanlışlarından biri burada görülüyor. Dörtlülerin elde edilmesini gösterirken Arel, gene büyük bir yanlış yapıyor ve 8. dörtlüden sonra, 9. dörtlüyü (9. alt beşliyi) Batı notasının çift bemolüyle göstermesi gerekirken () onlara, Türk Müziğinde bir komalık fark için kullandığı bemol işaretini ekleyerek, Zaten ($5 + 5 = 10$) on koma değerinde aralığı on bir koma'ya yükseltiyor.

(3) Aslında, tanîni bu şekilde üç değil dört parçaya bölünmüş olmaktadır.

(4) Arel, tabîi armonikleri de yanlış yazıyor: "orta üçlü" dediği, aslında Batı sisteminde 6/5 nisbetiyle ifade edilen tabîi küçük üçlünden sonra, tanîni değil, 7/6 nisbetindeki minik üçlü, ondan sonra da 8/7 nisbetindeki azman tanîni gelmekte, ancak ondan sonra, 9/8 nisbetindeki tanîni ve 10/9 nisbetindeki küçük tanîni (ton mineur) aralığı ortaya çıkmaktadır. Onun ardından gelen 11/10 nisbetindeki aralık da küçük mücenneb değil, tanîniye verilebilecek en küçük veya büyük mücennebe verilebilecek en büyük değere sahip bir aralıktır.

(5) Yanlış. Yukarı doğru beşlilerle yürüyüş çift diyezli seslerle devam ettiği gibi, aşağı doğru yürüyüş önce yedi aded, bemollü, sonra da yedi adet çift bemollü sesle gidilerek, toplam, otuz beş ses elde edilmektedir.

(6) Yanlış. Türk Müsıkîsinde, sekizli, on yedi aralığa bölünmüştür. Batı Müsıkîsinde ise, sekizlideki otuz beş ses, on iki bölgede toplanmış ve tempérament sayesinde, aralarındaki mesâfeyi eşitmiş gibi düşünebilme imkânı ortaya çıkmıştır.

(7) Tersine, Batı Müziğinin armonik sistemi, tamamen, tabîi armoniklerin verdiği, tabîi aralıklara dayanılarak kurulmuş, buna mukabil, Arel sisteminde, bir sürü gayri tabîi aralık ortaya çıkmıştır. Misâl: Batı armonisinde, büyük üçlü aralığının nisbeti 5/4 iken, Arel sisteminde, bu aralık 8192/6561 nisbetindedir.

(8) Ord. Prof. S.M.Uzdilek, İlim ve Müsîkî, (H.S.Arel) Prolog, s. 5-10, Kültür Bakanlığı Yayınları: 267, Türk Müsîkî Eserleri: 2, İstanbul, 1977.

(9) Bu sıralamada tutarsızlıklar var. Aslında, 15. sestten 25. ciye kadar

da ilk sestən 15.ye kadarki düzen mevcud. Ayrıca, bakıyye, küçük mücenneb ve büyük mücenneb diyez'leriyle gidildiğinde, dizideki 24. sesi (Arel'in Dik Büselik'ini) ifade edecek (eksik bakıyye için) bir işaret yok.

(10) Üst beşliler 3/2, alt beşliler (Arel'in dörtlüləri) 2/3 kesirlerinin muhtelif üssleriyle ifade edilebildiği için.

(11) Bu beşlilerin (ve dörtlülerin) tabii seslerle (armoniklerle), birkaçı dışında, pek ilişkisi olmadığı ilerde görülecektir.

(12) MÖ 580-500

(13) İlkın Archytas (MÖ 430-360) ve Aristoxenis (MÖ 360-280) tarafından ortaya atılan görüşler, sonradan Ptolemaios (MS. 110?-160?) tarafından daha da geliştirilmiştir.

(14) Bir bütünü meydana getiren elemanların ölçülü, dengeli, birbiriyle uyumlu olma hâli.

(15) Bir sesin frekans'ını üçle çarptığımızda, ondan bir sekizli + bir beşli, yani on ikili mesâfede bir ses elde ederiz. Bu yeni sesi, ilk sese yaklaştırmak, aralarındaki mesâfeyi tam beşli hâline getirmek için yeni sesin frekans'ını ikiye bölmek, böylece, bir sekizli aşağıya getirmek gerekir. Bu yüzden, tam beşli aralığının nisbeti 3/2 dir.

(16) Aslında, üst üste beşlilerle yeni sesler elde edilmesi, Doğu ülkelerinde, Fisagor'dan çok önce bilinen bir hadisedir. Çin'de, bu olay, MÖ 2650 yılına kadar geri gitmektedir. Çinlilerin sese mümkün olabilirdiği kadar yaklaşmak amacıyla, beşlileri epeyi ötelere götürmeye çalıştıkları da bilinmektedir. 53. beşli, ilk sestən 3,618 cents diktir. 359. beşlide, fark 1,834 cents'e, 665. beşlide 0,096 cent'e kadar düşmektedir.

(17) A. Gribenski, L.'Audition, s. 57, şekil 19, Presses Universitaires de France, Paris, 1951.

(18) Jean-Jacques Matras, Le Son, S. 51-52, PUF, Paris, 1961.

(19) A.Gribenski, aynı eser.

(20) Y.Tura, Koma, Kök, I/9, s. 26-28, İstanbul, Ekim 1981

(21) Safi'd-din Abdül'l-mü'min, Kitabü'l-edvâr, İstanbul, Nur-ı Osmaniyeye, 3653, b II.

(22) Aynı eser, b II

(23) Paul Rougnon, Principes de la Musique, in Lavignac et de le Laurencie, Encyclopédie de la Musicue et Dictionnaire du Conservatoire, 2. partie, s. 230, Delagrave, Paris, 1925.

(24) Aynı eser, s. 231.

(25) Arel, bak. not 1

- (26) G.Zarlino (1517-1590) Fisagor'un sonra, Architas (MÖ 430-360) Aristoxenes (MÖ 360-280) ve Batlamyus tarafından ortaya atılan tabii nisbetleri göz önüne alarak meydana getirdiği dizi, Batı Müziğinde, armoni'nin temel kavramlarının oluşmasında büyük rol oynamıştır. Fisagor dizisindeki iki çeşit ikili aralığına karşılık, 9/8, 10/9 ve 16/15 nisbetlerinde üç çeşit ikili ihtiva eden bu dizi, transposition bakımından birtakım güçlükler ortaya çıkarıyordu.
- (27) Doğuda bu konuyu ilk ele alan Fârâbî'dir. (MS 872-950) Bak. Kitabı Mûsikî'î-kebir. III, b I.
- (28) J.J. Matras, aynı eser, s. 54
- (29) 3. beşli 27/16, 4. beşli 81/64, 5. beşli 243/128, 6. beşli 729/512.
- (30) Bu hâl, A.Zeren'in Müzikte Ses Sistemleri, kitabında, Ankara, 1978 ve bu zâtın girişimleri ile T.S.E. tarafından başlatılan mâhut standardizasyon çalışmalarında hâd safhaya varmıştır.
- (31) Eski edvâr kitaplarındaki pek çok cins'de irhâ aralığı mevcuttur. Bu kitaplarda, genellikle fazla, irhâ ve bakıyye gibi aralıklar, sadece bakıyye, adı altında toplanmaktadır.
- (32) Bugün kullandığımız Uşşâk, eskilerin Nevruz'undan gelmektedir. Eski Uşşâk, günümüzdekinden farklıdır. Bak. N.Abdül-bâki Dede Ef., Tedkîk ü Tahkîk, İstanbul, Süleymaniye Kütübhanesi, Nâfiz Paşa kit. 1242, I, s.
- (33) Bak. Dârü'l-Elhân Külliyyâtı, Türk Mûsikîsinin Klâsikleri, 1-180, İstanbul, 19
- (34) Kantemiroğlu, Kitâbü İlmi'l-Mûsikî alâ vecih'l-Hurufat, s. 4-5, Tura Yayınları, İstanbul, 1976
- (35) Başta E.Karadeniz.
- (36) Eski kaynaklarda, Nîm Hisar'a Bayatî, Nîm-Zengüle'ye, Şedd-i Sebâ (Kantemir) veya Şûrî (Abdül-Bakî Dede) denmektedir.
- (37) Fisagor sisteminde bu fark 531 441/524 288 nisbetinde bir Fisagor koma'sı, Zarlino sisteminde bazan 128/125 ba'zan 648/625 nisbetinde, 41,06 ilâ 62,57 cents (yani, 2 ilâ 3 koma) kadardır.
- (38) J.J. Matras, aynı eser s. 58-59
- (39) Bak. Y.Öztuna, Türk Mûsikîsi, Ansiklopedisi, Çârgâh, c I, s. 138, MEB, İstanbul, 1969.
- (40) Zarlino'dan günümüze dek hemen bütün armoni kitaplarında bunu görüyoruz.
- (41) Y.Öztuna, aynı eser s. 117
- (42) Y.Öztuna, aynı eser, gene s. 117
- (43) Y.Öztuna, aynı eser, c I, s. 263

- (44) Bu durumda, iki notanın arasında 2187/2048 nisbetinde, 113,68 cents'lik bir açıklık bulunmaktadır. Si diyez, sensible (hassâs ses) olduğuna göre, Do diyez'e iyice yaklaşmak zorundadır. Bu yüzden, aradaki açıklığın en az 256/243 nisbetinde, 90,23 cents'lik bir bakıyye olması gerekmektedir. Yapılan deneyler, sensible görevi yüklenen notanın, tonik'e çok daha fazla yaklaştığını göstermiştir. Bak. C.Gariel, Acoustique Musicale, in Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 2.p. s. 455
- (45) J. Chailley, L'Imbroglia des Modes, A.Leduc, Paris, 1960.
- (46) H.S. Arel, Türk Mûsikîsi Naziriyatı Dersleri, Mûsikî Mecmuası, 1-
- (47) Abdü'l-Hamîd Lâdikî, Zeynü'l-Elhan, Nur-ı Osmaniyye Kütübhânesi, 3655.
- (48) Safiü'd-dîn Abdü'l-mü'mîn, aynı eser.
- (49) H.S. Arel, aynı eser.
- (50) Y.Öztuna, Türk Mûsikîsi, Teknik ve tarih, s. 18-24, İstanbul
- (51) Y.Tura, Türk Mûsikîsi nazariyatına Giriş, Türk Mûsikîsi Ses Sistemi, Sanat ve Kültürde Kök, sayı 18-19, s. 45-53, İstanbul, Ağustos, Eylül 1982.
- (52) Y.Öztuna, Makam, TMA, c II, s. 11, MEB, İstanbul, 1974.
- (53) Y.Tura, Türk Halk Mûsikîsindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi. K ve T B. III. Milletlararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, 1987.
- (54) Y.Öztuna, Makam, aynı eser.
- (55) Makam'la tonalite arasındaki farkların en mühimlerinden biri de budur.
- (56) Başta, Safiü'd-dîn.
- (57) J.Chailley, aynı eser.
- (58) Kantemiroğlu, aynı eser.
- (59) N.Abdü'l-Bâki Dede Ef., aynı eser.
- (60) Arel'in uydurduğu bir tâbir, ona göre, yedmek, (bir şeyi yedeğinde götürmek)den geliyormuş. Sensibilisation, hassaslaşma, duyarlı hâle gelme demektir. Hassâs'laşan ses, arızalanır ve, gitmek istediği, hemen üstündeki sese, mümkün olduğu kadar yaklaşır, kendi o sese gider, kimseyi yedeğinde götürmez.
- (61) 12/11, 9/8, 88/81 (B T C); 12/11, 7/6, 22/21 (C A B); 14/13, 8/7, 13/12 (C T C); 15/14, 7/6, 16/15 (C A B)
- (62) N.Abdü'l-Bâki Dede Ef, aynı eser.
- (63) K.Signell, Makam, Modal practice in turkish art music, ch. VIII, s. 134-148, Asian Music Publications, Washington, 1977.

(64) Ney'den başka bütün sazlar, yerinden çaldıklarında, yazılı notadan bir tam dörtlü aşağıdan ses vermektedirler. Onlara uyabilen Ney, Bol-Âhenk düzendedir, fakat o boyda ney kullanılmadığı için, onun yerine Bol-Âhenk nisfiye alınmaktadır. O ise, öteki sazlara göre bir sekizli yukarıdan ses vermektedir. Bunlardan anlaşılacağı üzere, Türk Mûsikîsinde, bugün kullanılan Batı Notası, Mansur Ney'e göre yazılmaktadır. Oysa, diğer bütün sazların normal düzeni Bol-Âhenk'dir. Bu çelişki, icra' ve eğitim bakımından pek çok problemi de birlikte getirmektedir.

(65) Arel ve Arel'ciler Nişâbur ve Nişâburek makamlarını asla anlayamamışlar, yanlış diyez kullandıkları için bu terkiplerde, Bûselik üzerinde Uşşâk cinsi var sanmışlardır. Nişâbur ve Nişâburek'deki Uzzâl perdesi iyice diktir, o kadar ki, ba'zı icra'cılar, onun yüzünden, Bûselik perdesini dahî dikleştirmiş, onun üzerinde bir Nişâbur perdesinin varlığından söz edebilmişlerdir. Nişâbur'da, Bûselik ile Hüseyinî arasında K S T değil T B T vardır. Buna Acem perdesinin ilâvesiyle, T B + T B şeklinde iki küçük üçluden oluşan özel bir eksik beşli makamın karakteristik rengini vermektedir.

(66) Arel'in bu sözü, Mûsikî Mecmuası'nın başlıca sloganlarından biri olmuştur.

(67) T. Mengüşoğlu, Felsefeye Giriş, İÜ.E. s. 93, İÜED. Fak. Yayınları, 773, ikinci baskı, İstanbul, 1968.

(68) Mevlevî Ayinleri, VIII, s. 400-416, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1934.

(69) N.Abdü'l-Bâkî Dede Ef., aynı eser.

(70) Zekâî Dede, kendisine, Şehnâz-Bûselik Yürük Semâî'sinde neden, uzun müddet sadece Şehnâz makamında dolaşıp, tâ sona doğru kısa bir Bûselik gösterdiği sorulduğunda; "İleride, eşeğin biri çıkıp da, bu terkiibi basit makam zannetmesin, diye öyle yaptım," cevabını vermiştir. Bu fıkrayı, rahmetli S.Heper'den dinlemiştim.

(71) Y.Tura, 51. notdaki eser.

(72) Ezgi'ye yakınlarının taktığı ad.

(73) S.Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, IV. Kitab, s. 189-196, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, İstanbul, 1953.

(74) Tempérament hakkındaki fikirlerinden, öğrencilerine Bach'ın dört (!) sesli Invention'larını sormasından anlaşıldığına göre, Arel'in Batı Müziği hakkındaki bilgisi, oldukça sathî kalmaktadır. Bu konuda, S.Heper'den dinlediğim bir olayı, unutulmaması için, burada anlatmak istiyorum. Vefâtından az önce, rahmetli ile, Haydarpaşa'dan kalkan ban-

nyo treninde giderken (o sıralarda Heper, Kızıltoprak'da, bense Göztepe'de oturuyor idik) kendisine, H.S. Arel hakkındaki düşüncelerini sordum. "Benim, o zat ve çevresindekilerle pek ülfetim yoktu. Mes'ud (Cemil) bir ara, onlara pek sık gidiyordu. Kendisine, Arel ve arkadaşları hakkındaki fikrini sordum. bana şöyle dedi: Ben bunların Türk Mûsıkîsi'ni bilmediklerini bilirdim, bunları, Batı Mûsıkîsini bilir zannedirdim. Gördüm ki, onu da bilmiyorlarmış" diye cevap verdi.

(75) Mûsîkî Mecmuası, bu mevzudaki polemiklerle doludur.

(76) Şeydî, El Matla', Topkapı Sarayı Kütüphanesi, A III, 3459

77) Aynı eser, v 38 a

(78) C.Öney, Bildiri metni,Türkoloji Kongresi, İstanbul, Eylül 1983

(79) Y.Tura, 51. nottaki eser.

(80) A.Zeren, 30. nottaki eser.

(81) Kökü, ta Mercator (1620-1687) ve Holder'e (1614-1697) kadar giden bu tempérament, TSE'nın gayretleriyle, yakında Türk Mûsıkîsî'nin başına yeni bir belâ kesileceğe benzemektedir.

(82) Bu zâtın, TSE'yi son zamanlarda, Türk Mûsıkîsinin standardizasyonu çalışmalarına teşvik edenlerin başında yer aldığı söylenmektedir.

(83) Bu tehlikeye ilk işaret edenlerden biri, İran'lı müzik bilgini M.Barkechli'dir. Bak. La Musique Iranienne, in Histoire de la Musique, c I, s. 453-525, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

(84) Türk Standartlar Enstitüsü'nün kalkıştığı, sözde iyi niyetli, ama aslında, ilmen savunulmasına artık imkân kalmayan Arel sistemini, tepeden inmece usûllerle, resmî kanallarla imposé etme, herkese zorla kabul ettirme gayretinin, bu niyet gerçekleştiği takdirde, nerelere varacağını kestirmek zor değildir. Bütün bu çabalar, aslında, Arel'cilerin ne kadar zavallı durumda kaldıklarının delilidir.

(85) sadece tam ve yarım ses (tanîni ve bakıyye) aralıkları kullanılarak yapılan bir mûsîkîde yarım la tam ses arasında yer alan mücenneb bölgesindeki seslerin yer alamıyacağı tabiidir. Oysa, bu sesler, Türk Mûsîkîsi için vazgeçilmez derecede ehemmiyet sahibidir.

(86) Sol - Si üçlüsü, Zarlino'ya göre 5/4 nisbetindedir. (386,31 cents) Re - Fa diyez de öyledir. Sol - Si, Sol - Do bemol şeklinde alınırsa 8192/6561 nisbetine dönüşür. (384,36 cents). Arel'e göre, Mansur düzendeki Rast - Segâh arasında aynen bu nisbet mevcuddur. Re - Sol bemol şeklinde alınan aralık da aynı büyüklüktedir. Arel'in Nevâ - Evc aralığı da aynen bu nisbetdedir. Tempéré edildiği takdirde bu aralıklar $\sqrt[3]{2}$ nisbetinde (400 cents) olurlar. Böylece, tabii büyük üçlüyle, tempéré büyük üçlü arasındaki fark 13,69 cents, Arel'e (yani

Fisagor'a) göre alınan aralıkla, tempéré büyük üçlü arasındaki fark da, 15,64 cents'e çıkar. (Bir koma'nın 2/3). Bu minik fark, bir vibrato içinde kaybolur gider.

(87) 12/11 (150,64 cents), 13/12 (138,57 cents), 14/13 (128,3 cents)

(88) Standardizasyon tasarılarına beş Üniversitenin yetkili kurullarınca olumsuz cevap verilmesine rağmen, TSE, "grubumuzun görüşünde ısrar ediyoruz," diyebilmekte, kimlerden meydana geldiği bilinmeyen grubunun yanlış görüşlerini, hiçbir yetkisi olmadığı halde (Y.Ö.K.'ün ve M.E.G ve S. Bakanlığı'nın da üstüne çıkarak) zorla kabul ettirmeye çalışmaktadır.

(89) Konservatuar Yönetim Kurulu'nda, "Çârgâh eser örneği bulunmadığı için, bu makamın, teorik olarak tanıtılması ve Rast makamındaki eserlerle öğretime devam edilmesi" gibi mâsum bir teklif tartışılıp, oylamaya geçileceği sırada, "sistem elden gidiyor", diye, kalp krizi geçiren Arelciler de mevcuddur.

BAĞLAMALARDAKİ PERDE BAĞLARININ NİSBETLERİ VE BUNLARDAN DOĞAN SES SİSTEMİ

Bağlamalarda, perde bağlarının hangi noktalara, ne gibi maksadlarla bağlandığı hususunda, bugüne kadar yapılan çalışmalar, sayıca pek fazla değildir (1). Ba'zı kaynaklarda verilen ölçüler pek sıhhatli olmadığı gibi, bir kısım saz yapımcılarından alınan şifâhî ya da yazılı bilgiler de, doyuruculuktan uzaktır.

Buna rağmen, gözlemlerimiz ve incelemelerimiz, bu perdelerin yerlerinin ve sayılarının, mûsikimiz bakımından çok önemli ba'zı gerçekleri yansıttığı kanaatine bizi sevketmiş bulunmaktadır.

Aşağı yukarı kırk yıldan beri incelediğimiz bağlamaların saplarında, alt telden çıkan ses La farzedildiğinde (2), bir sekizli içinde şu notalarla ifâde edilebilecek perdeler bulunmaktadır:

Si bemol, Si bemol 2 (veya 3), Si, Do, Do diyez 3, Do diyez, Re, Mi bemol, Mi bemol 2 (veya 3), Mi, Fa, Fa diyez 3, Fa diyez, Sol, La bemol (veya Sol diyez, La bemol (2), La. Bu perdelerin yeri ve dizilişi dikkatle incelendiğinde, açık telle aralarında şekilde belirtilen şu nisbetlerin bulunduğu anlaşılmaktadır (3).

Bu nisbetlerin nasıl ortaya çıktığını şöyle açıklayabiliriz:

Önce alt teli ele alalım. La sesine düzenlendiğini farzettığımız tel, sap eşiği ile gövde eşiği arasında, boylu boyunca, tüm uzunluğuyla titreştiğinde verebileceği bu sesin, nisbet olarak ifâdesi 1/1' dir. Bu telin uzunluğunu ortadan ikiye böler ve oraya bir perde bağlarsak, bu perdeye basarak elde edeceğimiz ses ise, açık telden elde ettiğimizden bir sekizli tizdir. 2/1 nisbeti ile gösteririz. Bu perde ile sap eşiği arasındaki mesâfeyi ikiye böler ve oraya bir perde bağlarsak, ondan elde edeceğimiz sesin, açık tele göre bir tam dördütlü tizolduğunu anlarız. Bu perdenin nisbeti 4/3' dür. Buradan çıkan sesin alt sekizlisine, orta teli düzenleriz. Orta telde aynı perdeye basduğumuzda çıkan ses ise, bozuk düzen'de, üst telin düzenleneceği sestir. Üst tel, alt telden bir tam ses (bir tanîni) peste çekilmiş olur.

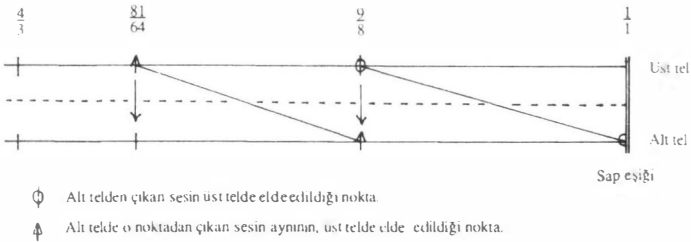
Üst telden alt telin sesini elde edeceğimiz noktaya bağlanacak perde, açık tele göre bir tam ses (bir tanîni) tiz ses verecektir. Bu nokta, açık

| Perde sayısı | Nota Adı | Teller | Nisbetler | Cem |
|--------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------------|---------|
| Sap
eğiği | Sol | Re | La $\frac{1}{1}$ | 00,00 |
| 1. | La $\flat$ | Mi $\flat$ | Si $\flat$ $\frac{18}{17}$ | 98,95 |
| 2. | La $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Mi $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Si $\flat$ $\frac{12}{11}$ | 150,64 |
| 3. | La | Mi | Si $\frac{9}{8}$ | 203,91 |
| 4. | Si $\flat$ | Fa | Do $\frac{81}{68}$ | 302,86 |
| 5. | Si $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Fa $\sharp$ $\frac{3}{2}$ | Do $\sharp$ $\frac{27}{22}$ | 354,55 |
| 6. | Si | Fa $\sharp$ | Do $\sharp$ $\frac{21}{16}$ | 407,84 |
| 7. | Do | Sol | Re $\frac{4}{3}$ | 498,04 |
| 8. | Re $\flat$ | La $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Mi $\flat$ $\frac{24}{17}$ | 597,9 |
| 9. | Re $\flat$ $\frac{2}{2}$ | La $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Mi $\flat$ $\frac{16}{11}$ | 648,68 |
| 10. | Re | La | Mi $\frac{3}{2}$ | 701,96 |
| 11. | Mi $\flat$ | Si $\flat$ | Fa $\frac{27}{17}$ | 800,91 |
| 12. | Mi $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Si $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Fa $\sharp$ $\frac{18}{11}$ | 852,59 |
| 13. | Mi | Si | Fa $\sharp$ $\frac{27}{16}$ | 905,86 |
| 14. | Fa | Do | Sol $\frac{16}{9}$ | 996,09 |
| 15. | Sol $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Re $\flat$ $\frac{2}{2}$ | La $\flat$ $\frac{32}{17}$ | 1095,04 |
| 16. | Sol $\flat$ $\frac{2}{2}$ | Re $\flat$ | La $\flat$ $\frac{64}{33}$ | 1147,73 |
| 17. | Sol | Re | La $\frac{2}{1}$ | 1200,0 |

telin 1/9'u olduğuna göre, bu perdeden çıkan sesin nisbeti 9/8' dir.

Alt telde, o perdeden çıkan sesi üst telde elde edebildiğimiz noktaya bağlayacağımız perde ise, bir öncekinden bir tam ses tûzolacağından, açık tele göre iki tam ses (iki tanîni) tîzsiz verecektir. Bu perdenin aralığı ve aralık nisbeti, çok eski zamanlardan beri diton adıyla anılan ve 81/64 nisbetiyle gösterilen Fisagor üçlüsüdür.

Açık telde, sap eşiği ile bir tam ses tîz ses veren perde arasındaki mesâfeyi tam ortadan ikiye böler ve bir perde bağlarsak, açık telden çıkana göre yarım ses daha dik bir ses elde ederiz. Onun nisbeti 18/17 dir. Bu perde ile üzerindeki perde arasındaki mesâfeyi de tam ortadan ikiye böldüğümüz ve oraya bir perde bağladığımız taktîrde, mûsikîmizde çok büyük önem taşıyan bir perdeyi ve aralığı bulmuş oluruz. Onun nisbetini az sonra göstereceğiz. Bu bölünmelerle elde ettiğimiz perdelerden, alt telden çıkan sesleri, aynen üst telden de çıkarmaya çalışır ve bunların çıktığı noktalara birer perde bağlarsak, ilk dörtlümüzü, gerektiği şekilde bölmeyi tamamlamış oluruz. Bu perdeleri ve nisbetleri, aşağıdaki şekilde görebiliriz:



Sekizliyi tamamlamak için, kalan bir tam ses aralığını, üst teldeki ilk iki perdeden çıkan seslerin bir sekizli tüzinin, alt telde çıktığı noktaları araştırıp, oralara birer perde bağlayabileceğimiz gibi, ikinci dörtlüdeki perdelerden istifade ederek de bu bölünmeyi gerçekleştirebiliriz. Tekneye yaklaştıkça perdeler arasındaki mesafeler daraldığından, pek çok bağlamada, buraya iki değil bir tek perde bağlamakla yetinildiği, hattâ, ikinci sekizlinin perde sayısında da azaltına yapıldığı görülmektedir(4). Böylece bağlanan perdelerin ve bunlardan elde edilen seslerin aralarında meydana gelen nisbetlerin incelenmesi, mûsikîmiz bakımından, hayret verici hususlar ortaya koymaktadır.

Önce ilk dörtlüyü inceleyeceğiz, zira sistemin temeli burada atılmaktadır.

Üçüncü perde ile açık tel arasında 9/8 nisbetinde bir tam ses (tanînî), altıncı perde ile üçüncü perde arasında da gene aynı nisbetde bir tam ses daha olduğunu yukarıda görmüştük. Yedinci perde ile alıncı perde arasında ise, bu durumda, 256/243 nisbetinde bir yarım ses bulunduğu anlaşılıyor, çünkü, yedinci perde ile açık tel arası bir tam dörtlüdür ve dörtlüden (4/3) iki tam ses (81/64) çıktığında, geriye 256/243 nisbetinde bir yarım ses kalır. Bu nisbet, eskiden beri, nazariyatçılar tarafından bakıyye diye adlandırılmaktadır. Böylece, ortaya çıkan ilk dörtlü bölünmesi 9/8, 9/8, 256/243 nisbetleriyle ölçülen ve T,T,B, sembolleriyle ifâde edilen bölünmedir. Bu cinse, eskiler Uşşâk, adını vermişlerdi. Günümüzdeki adı ise Çârgâh dörtlüsüdür.

Üçüncü perde ile sap eşiği arasında bağlanan ilk perde ve onunla bir tam ses aralığı oluşturan dördüncü perde, daha önce bağlananlarla karıştırıldığı zaman, tam ve yarım seslerden oluşan iki değişik şekil daha elde edebilmektedir. Bunların birincisi, açık tel, üçüncü, dördüncü ve yedinci perdeden çıkan seslerin meydana getirdiği ve tam, yarım, tam ses aralıklarını (tanînî, bakıyye, tanînî) ihtivâ eden şeklidir. (T,B,T). Eski nazariyatçıların Nevâ, adını verdiği bu cinse günümüzde, Büselik dörtlüsü, denmektedir. Üçüncü şekil ise, açık telden, birinci, dördüncü ve yedinci perdelerden çıkan seslerin oluşturduğu, yarım, tam, tam ses aralıklarını (bakıyye, tanînî, tanînî) ihtivâ eden (B,T,T) şekildir. Bu cinse eskiler: Büselik, yeniler: Kürdî dörtlüsü adını vermektedirler.

Burada, bir hususun daha üzerinde dikkatle durmak istiyorum: buraya kadar incelediğimiz cinslerin oluşumunu sağlayan birinci, üçüncü, dördüncü, altıncı ve yedinci perdeler arasında, açık telden itibaren, beş adet yarım ses aralığı varsa da, bu aralıklar birbirine tamamen eşit değildir. Ses eşiği ile ilk perde arasındaki nisbetin 18/17 olduğunu görmüştük. Cents olarak ölçtüğümüzde, bu nisbet 98,95 cents gelmektedir. Tempéré yarım ses 100 cents'dir. Buna göre, bağlamamızdaki ilk yarım ses aralığı, hemen hemen, tempéré yarım ses aralığı değerindedir.

Birinci ile üçüncü perde arasında ise 17/16 nisbetinde ve 104,96 cents değerinde bir yarım ses daha vardır. Üçüncü ile dördüncü perdenin arası gene 18/17, dördüncü ile altıncı perdenin arası da 17/16 nisbetindedir. Altıncı ile yedinci perde arasındaki bakıyye ise 90,23 cents değerindedir. Görüldüğü gibi, bu aralık ötekilerden biraz daha küçüktür. Gene de, bütün bu aralıklar, eskiler tarafında bakıyye, diye adlandırılan ve B sembolüyle ifâde edilen aralıklar sınıfına dahildir.

İkinci ve beşinci perdelerin katılmasıyla meydana çıkabilen cinsleri incelemeye geçmeden önce, bir noktayı daha belirtmek istiyorum:

Bozuk düzen'de, bilindiği gibi, alt tel, üst telden bir tam ses daha tizdir. Bu durumda, yedinci perdenin bağlandığı noktada üst telden çıkan sesle alt telden çıkan ses arasında da bir tam ses mesâfe bulunmaktadır: fakat, o noktada üst telden çıkan ses, alt telde, dördüncü perdeden çıkan sesin aynı değildir, ondan biraz daha pestdir. Zira, dörtlünden bir tam ses (9/8) çıkışında, geriye 32/27 nisbetinde, 294,14 cents'lik bir küçük üçlü kalır. Alt telde, dördüncü perdeden çıkan sesle açık telden çıkan ses arasındaki küçük üçlü ise 81/68 nisbetinde ve 302,86 cents değerindedir. Bu nisbet, eski nazariyatçılar tarafından "Vusta-i Acem" (orta parmakla basılan Acem perdesi) adı verilen perdenin nisbetidir (5). Bu çok önemli eski perde, bağlamalarımızda bugün de geçerliliğini muhafaza etmektedir. Her iki küçük üçlü arasında 8,72 (1/3 koma kadar) fark vardır. Dördüncü ile yedinci perde arasındaki tam ses de aynı miktar küçüktür. (195,18 cents'dir) (6).

İkinci ve beşinci perdelerin (aralarında 9/8 nisbetinde bir tanîni bulunmaktadır) oluşturduğu cinsler çok önemlidir. İkinci perdenin, birinci ile üçüncü arasındaki mesâfenin tam ortasına bağlandığını görmüştük.

Bu durumda, bir tam ses aralığı, aslında dörde bölünmüş olmakta, fakat ilk iki çeyrek birarada bırakıldığından, tanînî, gayri müsâvî üç aralığa bölünmüş hâle gelmektedir. Ortaya çıkan nisbetler de çok ilgi çekicidir. Üçüncü ile ikinci perde arasında 33/32 (53,27 cents), ikinci ile birinci arasında 34/33 (51,68 cents), ikinci ile sap eşşiği arasında da 12/11 (150,64 cents) nisbetleri bulunmaktadır. 12/11, çok eski devirlerden beri bol bol kullanılan ve Şark mûsikîlerine karakteristik özellikler veren bir nisbettir. Bu perde, Türk Halk Mûsikîsinde ve Türk Sanat Mûsikîsinde çok büyük önem taşıyan ana perdelerden biridir. Mûsikîmizdeki "Segâh" perdesidir (7) ve altındaki ana perde ile (Dügâh'la) arasındaki nisbet de 12/11' dir.

Ondan bir tam ses yukarıda bulunan, beşinci perde ise, açık tele göre 27/2 nisbetinde (354,55 cents'lik) bir garib üçlü aralığı meydana getirmektedir. Eski nazariyatçılar, bu perdeye: "Vustâ-ı Zilzâl" (Orta parmakla basılan Zilzâl perdesi) adını verirler. Bu perdenin meydana getirdiği üçlü ise armonik bakımdan oldukça problemlidir. Açık telle, dördüncü perdenin meydana getirdiği üçlü "küçük", altıncı perdenin meydana getirdiği ise "büyük" üçlüdür. Beşinci perdenin oluşturduğu üçlü ise, bu ikisi arasında yer alan, ne küçük ne büyük, ba'zı armonistlere göre "*neutre*" bir üçlüdür. Armonik sistemini, tabiattan alınma üçlüler üstüne kuran Batı çoksesliliği, belli bir sınıra sokamadığı bu üçlüyü, kulakta bir belirsizlik doğurduğu, sanki "falso" imiş gibi bir izlenim yarattığı gerekçesiyle dışlamış, eski çağlardan günümüze kadar gelen bu üçlüyü, çokseslilik içinde, ezginin hareketine göre, ya küçük ya da büyük üçlü gibi yorumlamıştır.

Bizim mûsikîmizde ise bu perdenin önemi tartışılmaz. Özellikle, altındaki ana perde ile (burada, açık telle) oluşturduğu "mücenneb" (8) aralığı, mûsikîmizin vazgeçilmez aralığıdır.

İkinci ve beşinci perdelerin katılmasıyla, dördü aralığı içinde, üç yeni cins daha meydana gelmektedir. Bunların ilki, açık telle, üçüncü, beşinci ve yedinci perdeler arasındaki 9/8; 12,11 ve 88/81 nisbetlerini ihtivâ eden cinstir: Tanînî, mücenneb, mücenneb (T,C,C) şeklinde ifâde edilebilen bu cins, eskilerin "Rast" ıdır. (9)

Açık tel ile, ikinci, dördüncü ve yedinci perdelerin oluşturdukları şekil: mücenneb, mücenneb, tanînî (C,C,T) diye ifâde edilen ve eskiler ta-

rafından "Nevrûz", diye adlandırılan cinsdir. Günümüzde, buna: "Uşşâk dörtlüsü", adı verilmekte, üst tarafına bir tanînî eklendiğinde ise "Hüseynî beşlisi" meydana gelmektedir (10).

Açık telden sonra, ikinci, beşinci ve yedinci perdelere basılmak suretiyle oluşan cins ise "Hicâz'ın bir çeşididir. Mücenneb, tanînî, mücenneb (C,T,C) şeklinde ifâde edilen bu cins, eskilerde, ba'zan "Irâk" ba'zan "Hicâz" adıyla geçmektedir. Günümüzde, ba'zı mûsikîşinâslar, buna "Garib Hicâz" da demektedirler. Halk Mûsikîsindeki "Garib ayağı (11)" da bu cinsi kullanmaktadır.

Açık telden sonra, ikinci, altıncı ve yedinci perdeleri kullanarak "Hicâz"ın başka bir çeşidini elde etmek mümkündür. Bu şekil, mücenneb, artmış ikili ve bakıyye aralıklarından (C, A, B) oluşur. Hicâz'ın üçüncü bir şekli de, açık telden sonra, birinci, altıncı ve yedinci perdelere basılmak suretiyle icrâ edilen cinstir. Bu cinsi bakıyye, artmış ikili ve bakıyye (B, A, B) sembolleriyle ifâde edebiliriz.

İlk dörtlü içindeki perdelerle elde edebileceğimiz cinsler, bunlardan ibâret değildir. Eski "edvâr" kitaplarında gördüğümüz (C,C,C,B) "İsfahân", (C,C,B,) "Kûçek", (C,C,C) "Rehâvî" gibi cinsleri de icra' mümkündür (12).

İkinci dörtlü de, birinciyle aynı nisbetlere göre bölünmüş olduğu için, aynı cinslerin icra'ına müsâiddir.

Bağlamalarımızın saplarındaki perde bağları aralarındaki nisbetlerin incelenmesi, bu aletlerde, bir sekizlinin, gayri müsâvî, on yedi aralığa bölündüğünü ve (ilk sesin sekizlisiyle birlikte) on sekiz ses ihtivâ ettiğini göstermektedir. Bu bölünme, sırasıyla, şu aralıklardan meydana gelmektedir:

Bakıyye, irha (13). irha, bakıyye, irha, irha, bakıyye.

Bakıyye, irha, irha, bakıyye, irha, irha, bakıyye.

Bakıyye, irha, irha.

Bir tam sesin üçe bölünmesi ise: Bakıyye, irha, irha, veya Irha, irha, bakıyye, biçiminde, iki farklı şekilde olabilmekte ise de, en küçük ezgi aralığı olarak irha'nın kullanılmaması ve bakıyye'nin en küçük aralık sayılmasından ötürü, bu bölünme, nazariyat bakımından bir problem doğurmamaktadır.

Ba'zı yörelerde (14), ba'zı makamların icra'ı sırasında, mücenneb aralığı

oluşturan perdelerin biraz pestleştirildiği görülmektedir. Bu gibi durumlarda, bu perdelerden elde edilen sesler, halk sanatkârları tarafından: si bemol 3, mi bemol 3 vs. gibi adlarla ifâde edilmektedir.

Eski nazariyat kitaplarında, mücenneb aralığının kesri olarak 13/12 veya 14/13 nisbetleri (15) verilmektedir. Birincisi, 138,57 cents, ikincisi 128,3 cents değerinde olan bu aralıklar, aralarındaki çok küçük fark (10,27 cents, yarım koma kadar) nazar-ı itibâra alınmadan, eş değerde tutulmaktadır. Türk Sanat Mûsikîsi'nde de, günümüzde, mücenneb aralığı küçük (sagîr) ve büyük (kebîr) diye ikiye ayrılmaktadır. Arel sisteminde, küçük mücenneb'in nisbeti olarak 2187/2048 (113,68 cents), büyük mücenneb'in nisbeti olarak da 65536/59049 (180,45 cents) verilmekte, fakat bu noktalardan elde edilen sesler, kimse tarafından beğenilmemektedir. Aslında, birinci nisbet, bakıyye'den, ikinci nisbet de tanînî'den bir Fisagor koması küçüktür, ve eskiden beri, bunlar bakıyye ve tanînî'den farklı sayılmamıştır. (16) Batı müziğinde de, birincisi: büyük yarım ses (17), ikincisi küçük tam ses (18), diye adlandırılmaktadır. Mücenneb aralığı ise, eski nazariyatçılar tarafından, büyük ve küçük, diye ikiye ayrılmamış ve yukarıda belirtilen nisbetlerle ölçülmüştür. Bunlardan 14/13 bizim mûsikîmizde, küçük mücenneb sayılabilir. Bağlama sâplalarında, onun için ayrı bir perde bağına pek rastlanmaz. Genellikle, gerektiğinde, Si bemol 2, diye adlandırılan perde, biraz aşağı çekilir. Bazı perdelerde yapılabilen bu gibi küçük oynamalar, sistemin esasına bir değişiklik getirmez.

Bağlamalardaki perde bağlarının ve bunların aralarındaki nisbetlerin incelenmesi şu gerçekleri ortaya koymaktadır:

1- Perdelerin sayısı ve dizilişi, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) on sekiz perde kabul eden bir sistemin varlığını açıkça göstermektedir.

2- Bu sistem, Fârâbî tarafından, ilk kez, Horasan tanburu'nun perdelecinin açıklanışı sırasında ortaya konan (19), daha sonra Safîü'd-dîn tarafından sistematize edilerek, bütün Şark âlemine yayılan sistemden farklı değildir (20).

3- Türk Halk Mûsikîsi ve Türk Sanat Mûsikîsi, birbirinden farklı, değişik sistemler üzerine değil, bir ve tek bir sistem üzerine kurul-

muştur (21). Yalnız, bu sistem, asrımızın başından itibaren, nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmış, Arel-Ezgi nazariyesiyle aslından büsbütün saptırılmıştır. Sistemin aslı, Türk Halk Mûsikîsinde gizli kalmıştır. Türk Mûsikîsi Ses Sistemi, Türk Halk Mûsikîsi Ses Sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutâbakat hâlinindedir.

İhsâniye, 10/10/1988

NOTLAR

(1) Bu konuda bak.

M. Sarısözen, Çoksesli Müzik ve Bağlamalar, Güzel Sanatlar, 2, Mf. Vekilliği, İstanbul, 05, 1940

Şemsi Yastıman, Sazdan Düzenler, Ş.Yastıman Saz Evi Yayınları, İstanbul

Şemsi Yastıman, Sazdan Bilgiler, Ş.Yastıman Saz Evi Yayınları, İstanbul

Şemsi Yastıman, Türkten Türküler, Ş.Yastıman Saz Evi Yayınları, İstanbul

Cemil Demirsipahi, Türk Halk Oyunları, Türkiye İş Bankası Kültürü Yayınları: 148, Ankara, 1975

Kadir Acar, Türk Halk Müziği Bağlama Metodu, İstanbul

Cafer Açın, Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yapmış Olduğu Etkiler. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara, 1983

İrfan Kurt, Bağlamalarda Ana Düzenler ve Pozisyonları. Y.Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988

(2) Türk Sanat Müziği notaları gibi, Türk Halk Müziği notaları da, gerçek sesi değil, itibârî pedelleri göstermektedir.

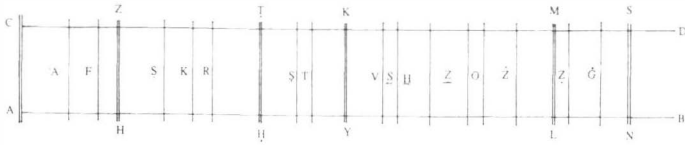
- (3) Bu nisbetler tarafımızdan hesaplanmıştır. Makalenin çerçevesini fazla genialetmemek için, perdelerin kendi aralarındaki nisbetlerin hesaplanmasından sarf-ı nazar edilmiştir.
- (4) Pek çok perde arasında, sadece tam dörtlü değil, aynı zamanda, tam beşli ilişkisi de bulunmaktadır.
- (5) Nevâ ile Acem, Yegâh ile Acem Aşırânı gibi.
- (6) Bu gibi küçük farklar giderilmek istendiğinde, perde bağları hafifçe çapraz duruma getirilebilmektedir. Ayrıca, yedinci perdeden (tam dörtlüden) aşağı doğru iki tanini almak suretiyle dördüncü ve birinci perdeleri bağlamak da mümkündür.
- (7) veya şeddleri.
- (8) Bkz. Y.Tura, " Türk Mûsikisinde Kullanılan Ba'zı Nisbetler ve Mücenneb Bölgesi" Makalesi
- (9) Rast makamı, bugün, eski Uşşâk dizisi gibi icra' edilmektedir.
- (10) Bu dörtlü ve beşliyi, açık teli on iki eşit parçaya bölmek suretiyle de elde etmek mümkündür. O takdirde, Ptolemaios'un "eşit diatonik" i ortaya çıkar.
- (11) Bak. Mehmet Özbek, Türk Halk Müziğinde Ayak, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 85, Ankara, 1987
- (12) Bunlara "Büzürg" beşlisi de ilâve edilebilir. Ba'zı cinsleri tam aralık değerleriyle icra' edebilmek için, ba'zı perdelerde küçük oynatmalar gerekebilir.
- (13) Eski nazariyatçılar tarafından "çeyrek" (1/4) ses (bir tam sesin dörtte biri) nisbetindeki aralıklara verilen genel ad. Biribirinden pek az farklı muhtelif nisbetlerle ifâde edilebilir.
- (14) Özellikle Güney Doğu Anadolu'da.
- (15) 13/12, eskiden beri, "ecclysis" adıyla bilinmektedir.
- (16) Bak. Farâbi, Kitâbu Mûsikî'l-Kebîr, kısım III, b.1
- (17) Demi-ton majeur. Tabii nisbeti 16/15 dir.
- (18) Ton mineur. tabii nisbeti 10/9 dur.
- (19) Bak. Y.Tura, Horasan Tanburunun Perdeleri, Türkoloji Kongresi Bildiri metni. İstanbul.
- (20) Bak. Y.Tura. Türk Mûsikisi Ses Sistemi.
- (21) Bak. Y.Tura, Türk Halk Mûsikisindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 85, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, 1987

HORASAN TANBURU'NUN PERDELERİ VE TÜRK MÛSİKÎSİ SES SİSTEMİ

Fârâbi, Kitâbü'l-Mûsikî'l-Kebîr'in, mûsikî aletlerine ayırdığı II. kısmının (kitabının) 2. bahsinde, Horasan Tanburu'nu anlatırken:

Bu sazın üzerinde **iki tel** ve sapında **çok sayıda perde bağı** bulunduğunu, bu perde bağlarının bir kısmının hep aynı yere bağlandığını, **değişmediğini**, bir kısmının ise, memleketten memlekete, icra'cıdan icra'cıya değişiklik gösterdiğini, kiminin az, kiminin çok kullanıldığını söylüyor.

Sâbit perde bağlarının umumiyetle **beş aded** olduğunu ve bunların, açık telin 1/9 una, 1/4 üne, 1/3 üne, 1/2 sine ve yarıyla eşik arasındaki mesâfenin 1/9 una bağlandığını bildiren yazar, daha sonra, değişebilen, oynak perde bağlarının da nerelere ve nasıl bağlanacaklarını anlatıyor. Bu bağların, umumiyetle **on üç aded** olduğunu, bu sayının ba'zan biraz arttığını, böylece, sazın sapında on sekiz, yirmi kadar perde bağı bulunabildiğini ifâde ettikten sonra, tellerin, muhtelif şekillerde düzenlenebileceğini de belirtiyor.



Oynak perdelerin nerelere ve nasıl bağlandığını Fârâbi şöyle anlatıyor:

"C-D telini, H noktasına bağladığımız perdeden çıkan sese çekeriz.

A-B telinde, Z noktasından çıkan sesi elde edebileceğimiz yeri araştırır ve oraya R perdesini bağlarız. R ile H-T perdesinin arası bir bakıyye'dir.

C-D telinde, H noktasından çıkan sesi elde edebileceğimiz yeri araştırır ve oraya D perdesini bağlarız. D ile H -Z nin arası da bir bakıyye'dir. A-B telinde D perdesinden çıkan sesi C-D telinde bulabileceğimiz yeri ararız ve oraya 'A perdesini bağlarız. Açık tellerden çıkan seslerle bu perdeden çıkanlar arasında da bir bakıyye farkı vardır.

A-B telinde R perdesinden çıkan sesin aynını C-D telinde elde edebileceğimiz noktayı arar ve oraya T perdesini bağlarız. Bu perde ile Y-K arasında da bir bakıyye vardır.

A-B telinde, K noktasından elde edilen sesin aynının çıkabildiği yere H perdesini bağlarız.

Gene aynı telde, C-D telinde T perdesinden çıkan sesin aynını arar ve oraya Z perdesini bağlarız. C -D da H perdesinden çıkan sesi A-B telinde bulabileceğimiz noktaya da Ş perdesini bağlarız. Bu perde ile L-M arasında da bir bakıyye vardır.

C-D telinde Ş perdesinden çıkan sesin aynını A-B telinde arar ve bulduğumuz noktaya G perdesini bağlarız; o da N-S den bir bakıyye pestir.

L noktasından çıkan sesin aynını C-D telinde elde ettiğimiz yere Z perdesini bağlarız.

A-B telinde Z perdesinden çıkan sesin aynını C-D telinde elde edebileceğimiz noktaya da fazladan bir perde bağlarız. V harfiyle göstereceğimiz bu ilâve perde Y-K'den bir bakıyye tizdir.

Bu perdeyle A-B telinden elde edeceğimiz sesin aynını C-D 'dan çıkarabildiğimiz noktaya da Ş perdesini bağlarız.

Gene A-B telinde bu sefer Ş perdesinden elde ettiğimiz sesin aynını C-D telinde arar ve bulduğumuz noktaya K perdesini bağlarız. K ve D perdeleri arasında bir bakıyye mesafe olacaktır. K ile R arasında ise bir tanini'den iki bakıyye çıktığında kalan nisbet vardır. Ş ile T ve V ile Z arasında da aynı nisbet bulunmaktadır.

A-B telinde K perdesinin verdiği sesin aynını C-D telinde bulabildiğimiz noktaya F perdesini bağlarız. Bununla 'A arası bir bakıyyedir. H-Z perdesiyle arasındaki mesâfe ise tanini'den iki bakıyye çıktığında kalan nisbet kadardır.

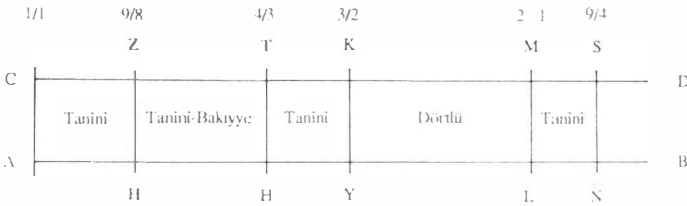
C-D telinde Z perdesinden elde edilen sesin aynını A -B telinde bulacağımız noktaya ise bir ilâve perde bağlarız. Daha önce saydığımız

perdelere aykırı düşen bu perdeye sıfır perdesi adını veririz.

Sıfır perdesinden C-D telinde elde edeceğimiz sesin aynını A-B telinde arar ve bulduğumuz noktaya Dh perdesini bağlarız. Onunla L-M arasında, bir tanîni'den iki bakıyye çıktığında kalan nisbet vardır. Ç ile aralarındaki mesâfe ise bir bakıyye'dir.

V ve sıfır perdeleri diğer perdelerin birkaçının yerini tesbît edebilmek için bağlanır. İcra'da pek kullanılmazlar. Onun, onları çözmek mümkündür. Yerlerinde de kalabilirler ve ud'daki mücenneb perdelerinin gördüğü işi görebilirler."

Sabit Perdeler



Fârâbî, daha sonra şunları söylüyor:

"Bu perdeler arasında, pek çok yerde bakıyye, ba'zı yerlerde de tanîni'den iki bakıyye çıktığında kalan nisbet mevcuttur. Bu nisbet uyumlu olmadığı için, onun yerine, yarım sese yaklaşan, daha büyük bir nisbet kullanılabilir."

Bundan sonra, Fârâbî, aletin tellerinin muhtelif şekillerde düzenlenebileceğini anlatıyor ve her bir düzende kaç değişik ses elde edilebileceğini sayıyor. Horasan Tanburu'nda, başlıca şu düzenler olabiliyor:

- 1- İki tel de aynı sese çekilebiliyor. Buna "Ehlî" düzen deniyor.
- 2- Alt tel, yani C-D, teli, üst telden, yani A-B telinden bir bakıyye dik olabiliyor.
- 3- Alt tel, üst telden bir mücenneb (veya iki bakıyye) dik olabiliyor. Bu düzene: "Dâgî" adı veriliyor.
- 4- Alt tel, üst telden bir tam ses, bir tanîni dik olabiliyor. En çok kullanılan düzen bu düzen.
- 5- Alt tel, üst telden bir tanîni ve bir bakıyye kadar dik olabiliyor. Buna: "Buhârâ Düzeni" deniyor.

6- Alt tel, üst telden bir tam dörtlü dik olabiliyor. Buna da: "Ud Düzeni" deniyor.

7- Alt tel, üst telden bir tam beşli,

8- Bir yedili,

9- Bir sekizli dik olabiliyor. Bunlardan başka düzenler de mümkün.

Fârâbî'nin bilhassa belirttiği başka bir husus da, aletteki oynak perdelerin, icra' edilmek istenen değişik cinslere göre, yerlerinin oynatabileceği. Meselâ, bir tam sesi, tanînî'yi, aşağı yukarı mûsâvî üç parçaya bölmek mümkün. Bu takdirde, açık tel ile A perdesi arasında 27/26, A ile F arasında 26/25, F ile H arasında da 25/24 nisbeti bulunuyor.

Fârâbî'nin, ba'zı perdeleri biraz oynatmak suretiyle, Horasan Tanburu ile çalınabilecek cinsler arasında, dikkati çeken birkaç dörtlüyü aşağıya yazıyorum:

6/5, 20/19, 19/18

6/5, 13/14, 28/27

9/8, 10/9, 16/15

7/6, 12/11, 22/21

7/6, 16/15, 15/14

10/9, 11/10, 12/11

Horasan Tanburu'nun perdelerinin incelenmesi, bizi, özellikle şu hususlar üzerinde düşünmeye sevk ediyor:

1- Bu perdeler nasıl bir ses sistemine göre bağlanmaktadır ve bu sistem, Safiü'd-dîn tarafından tesbît edilen sistemle ilgili midir?

2- Bu perdeleri, bugün, bağlamalarımızın sapında gördüğümüz perdelerle mukayese edebilir miyiz?

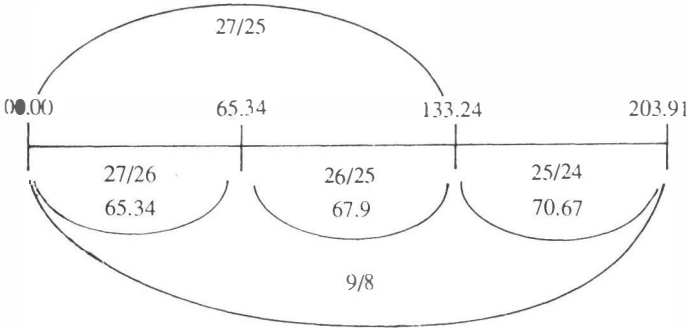
3- Bu perdeler, Türk mûsikîsi ses sistemini anlamamıza yardımcı olabilir mi?

Bu soruları cevaplandırmaya giriştiğimizde, dikkatinizi çeken ilk nokta, bir tam ses, bir tanînî içinde üç aralık bulunması, oluyor. Fârâbî'nin anlatıldığı ilk hâlê göre, bu aralıklar: bakıyye, bakıyye, koma, daha sonra da: bakıyye, koma, bakıyye, şeklinde sıralanıyorlar.

Perdelerin, birbirinden birer tanînî mesâfesinde aranması ve sesler arasında, belli bir miktarda dörtlü veya beşli ilişkisi aranmış olması bu neticeyi doğuruyor. Fârâbî'nin, muhtelif cinslerin icra'ına imkân

sağlamak maksadıyla, ba'zı perdelerin yerlerinden bir miktar oynatılabildiğini açıkça belirtmesi de önümüzde yeni ufuklar açıyor. Böylece, Safiü'd-din Abdülmü'mîn tarafından ortaya konan sistemin bir benzeri karşısında olduğumuzu anlıyoruz. Bu büyük nazariyatçının, MS. on üçüncü asırda meydana getirdiği sanılan sistemin, ondan üç buçuk yüzyıl önce, Fârâbî tarafından anlatılmış olması, bu tertîbin, bir sistem hâlinde ifâde edilmişinden çok önceleri, icra'cılar arasında yaşadığının önemli bir delilini teşkil ediyor.

Tanînî'nin 3 eşit parçaya bölünmesi



Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında da tam bir mutâbakat görüyoruz.

Bir tanînî aralığının, gayri müsâvî üç parçaya, bir sekizlinin on yedi aralığa bölündüğü ses sisteminin, Türk Mûsikîsinde, sanıldığı gibi, yedi sekiz asırdan beri değil, en az bin küsur yıldan beri kullanılmış olduğunu, Fârâbî, Horasan Tanburu'nun perdeleriyle bize anlatıyor. Aletin, muhtelif düzenler ve gerektiğinde, perdelerindeki küçük oynatmalarla, çok daha zengin bir ses dünyasına açılabilme imkân verdiğini de bu arada öğrenmiş oluyoruz.

Türkoloji Kongresi

TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATINA GİRİŞ TÜRK MÛSİKÎSİ SES SİSTEMİ

A) Türk Mûsikîsi Ses Sistemi

Bugün, Türk Mûsikîsinde, bir sekizli'nin 24 gayri mûsâvî aralığa bölünmüş olduğunu iddia eden görüş yaygındır. Asrımızın başlarında **Rauf Yektâ** (1) tarafından ortaya atılan, sonra da **Dr.Subhi Ezgi** (2) ve **Hüseyin Sa'deddin Arel** (3) tarafından benimsenip müdafaa edilen bu görüşe, daha sonra, karşı çıkan ve sekizli'yi bölen aralık sayısını 30'a, 41'e hattâ 53'e çıkaran araştırmacı ve nazariyatçılar da görülmüştür. Bu muhtelif bölünmelerin nerelerden kaynaklandıklarını, hangi esaslara dayandıklarını tetkike girişmeden önce, aşağı yukarı bin yıldan beri, mûsikîmizin temelini teşkil eden esasları açıklamakta fayda görüyoruz. Tatbikatı çok eskilere giden, nazariyatı ise, ilk del'â **Safiü'd-dîn Abdülmü'min** (4) tarafından izah edilmiş olan ses sistemimiz, yalnız Türk âleminde değil, bütün şark âleminde geçerlilik kazanmış ve bu geçerliliği muhafaza etmiş bir sistemdir.

Pek çok nazariyatçımızın eserlerinde ya aynen ya da ehemmiyetsiz farklarla, fakat, esasları bozulmadan tekrarlanan, şerh denilen bu sistem, ne yazık ki, XIX. asrın ortalarından başlayarak, gitgide unutulmuş; sonraki nazariyatçılar tarafından da pek iyi anlaşılmamıştır. Türk Mûsikîsini, kendi esasları üzerine değil, Batı Mûsikîsi esaslarına oturtmaya kalkan son devir nazariyatçılarının, mûsikîmize iyilikten çok, kötülük ettikleri, her gün biraz daha fazla gün ışığına çıkmaktadır.

Bu zevâtın, kambur üstüne kambur şeklinde biriken yanlışlarını izâle edebilmek için, herşeyden önce, mûsikîmizin hakikî hüviyetini iyice bilmek gerektiğinden, çalışmalarımızı, yıllardır bu noktada teksif etmeye gayret gösterdik ve hâlen de göstermeye devam ediyoruz. mûsikîmizin hakikî temeli üzerine oturduğunu ve inkişâfını o temele dayanarak gerçekleştirdiğini görebilmek bizim için en büyük mükâfât olacaktır.

I-Perdeler

1- Türk Mûsikîsinde, bir sekizli, on yedi aralığa bölünmüştür. Bir sekizli'de, böylece, ilk sesin sekizlisi ile birlikte, on sekiz perde bulunur.

2- Bu perdelerin bir kısmı **tam** (asl) bir kısmı da **yarım** (nîm veya ârizî) sayılmıştır.

3- İnsan sesinin ve aletlerin hududu da göz önüne alınarak, önce, bir sekizli esas tutulmuş, sonraları, bu ana sekizlinin altına ve üstüne taşımak suretiyle, iki sekizli arasındaki saha ve böylece meydana gelen sistem, tam ve mükemmel sistem addedilmiştir (5).

4- Önce, parmaklara, basılış noktalarına göre adlandırılan bu perdeler, daha sonra, ana sekizli içinde yer alırken, basamak sayılarına göre adlandırılmış ve ana perde sayılmışlardır:

1- Yegâh (1. yer, 1. basamak),

2- Dügâh (2. yer, 2. basamak),

3- Segâh,

4- Çârgâh,

5- Pencgâh,

6- Şeşgâh,

7- Heftgâh,

8- Heştgâh (6).

5- İlâvelerde, sistemin genişlemesi, bazı perdelerin adlarının veya yerlerinin değişmesine sebep olmuş, böylece, mükemmel sistemin ana perdeleri şu şekilde sıralanmıştır (7).

1- Yegâh,

2- Hüseyinî Aşirânı,

3- Irak,

4- Rast,

5- Dügâh,

6- Segâh,

7- Çârgâh,

8- Nevâ,

- 9- Hüseyî,
- 10- Evc,
- 11- Gerdâniye,
- 12- Muhayyer,
- 13- Tiz Segâh,
- 14- Tiz Çârgâh,
- 15- Tiz Nevâ.

YEGÂH HÜSEYNÎ AŞÎRÂNÎ IRAK RAST

RAST PEST BAYATÎ PEST HİSÂR DÜĞÂH AÇEM AŞÎRÂNÎ SEGÂH REHÂVÎ ÇÂRGÂH NEVÂ

NEVÂ ŞÛRÎ ZENGÛLE HÜSEYNÎ KÛRDÎ BÛSELİK SÂBÂ UZZÂL

GERDÂNÎYE GERDÂNÎYE BAYATÎ HİSÂR MUHAYYER AÇEM TİZ SEGÂH MÂHÛR TİZ ÇÂRGÂH TİZ NEVÂ

(.....) Şehnâz Sünbûle Tiz Bûselik Tiz Sabâ Tiz Uzzâl

İleride görüleceği gibi, ana perdeler Rast cinsinin ve Rast makamının perdeleridir.

6- Ârızî perdelerin de ilâvesiyle, mükemmel sistemin bütün perdeleri şu şekilde dizilmiş ve adlandırılmıştır:

- 1- Yegâh,
- 2- Pest Bayatî,
- 3- Pest Hisâr,
- 4- Hüseyî Aşîrânî,
- 5- Acem Aşîrânî,
- 6- Irak,
- 7- Rehâvî (8),
- 8- Rast,
- 9- Şûrî (9),

- 10- Zengûle,
- 11- **Dügâh,**
- 12- Kürdî,
- 13- **Segâh,**
- 14- Bûselik,
- 15- **Çârgâh,**
- 16- Sabâ (10),
- 17- Uzzâl (11),
- 18- **Nevâ,**
- 19- Bayatî,
- 20- Hisâr,
- 21- **Hüseynî,**
- 22- Acem,
- 23- **Evc,**
- 24- Mâhûr,
- 25- **Gerdâniye,**
- 26-(12)
- 27- Şehnâz,
- 28- **Muhayyer,**
- 29- Sünbüle,
- 30- **Tîz Segâh,**
- 31- Tîz Bûselik,
- 32- **Tîz Çârgâh,**
- 33- Tîz Sabâ,
- 34- Tîz Uzzâl,
- 35- **Tîz Nevâ.**



7- Bu perdeler, **Cümmel** (Ebced) sistemine göre, şu harflerle gösterilip yazılmıştır:

1. ا 2. ب 3. ج 4. د 5. هـ 6. و 7. ز 8. ح 9. ط
10. ی 11. ل 12. م 13. ن 14. ید 15. به 16. یو 17. یز 18. سح
19. بط 20. ک 21. کا 22. کر 23. کح 24. کد 25. که 26. کو 27. کر
28. کح 29. کط 30. ر 31. لا 32. لب 33. لخ 34. لد 35. له

II-Cinsler

8- Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye **cins** adı verilir (13). Dörtlünün muhtelif şekillerde bölünmesi, muhtelif cins'lerin meydana gelmesine sebep olur.

9- Türk Mûsikisinde ezgi teşkilinde kullanılan başlıca cins'ler ve bunların ihtiva ettiği aralıklar şunlardır (14):

- | | |
|------------|------------|
| 1- Uşşâk | T T B (15) |
| 2- Nevâ | T B T |
| 3- Bûselik | B T T |

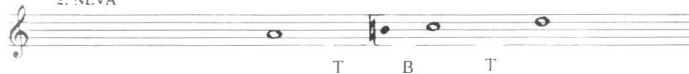
- | | |
|---------------|-----------|
| 4- Rast | T C C |
| 5- Nevruz | C C T |
| 6- Irak | C T C |
| 7- Isfahan | C C C B |
| 8- Buzurg | C T C C B |
| 9- Zir-efkend | C C B |
| 10- Rehavi | C C C |

CINS LER

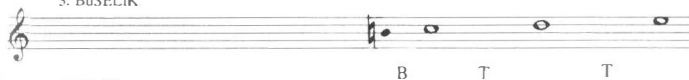
1. UŞŞÂK



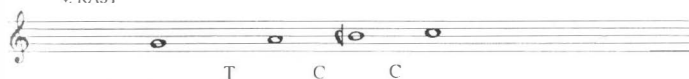
2. NEVÂ



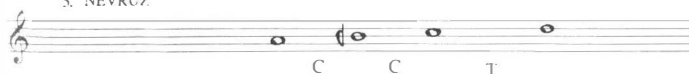
3. BÖSELİK



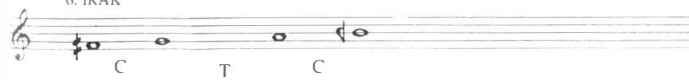
4. RAST



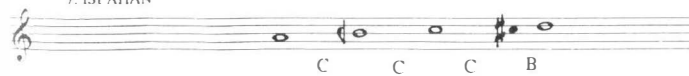
5. NEVRÜZ



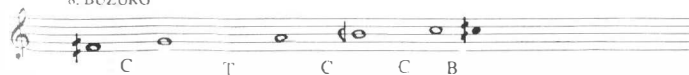
6. IRÂK



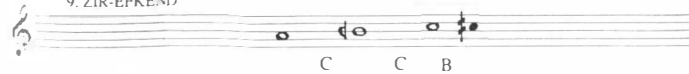
7. ISFAHÂN



8. BÜZÜRG



9. ZİR-EFKEND



10. REHÂVÎ



10- Bu cinslerin yapısına giren küçük aralıklar, görüldüğü gibi, üç adettir. Bunlara: **Tanînî**, **Mücenneb** ve **Bakıyye** adları verilmiştir. (Kısaltmalarda, **T** tanînî, **C** mücenneb, **B** bakıyye ma'nâsına kullanılmıştır.)

11- Görüldüğü gibi, bazı cins'ler, istisnâî olarak, üç'ten fazla aralıktan meydana gelmekte, bazıları ise, bir tam dörtlü'yü doldurmamakta veya aşmaktadır. Böyle cins'lere: **cins-i müfred** (ecnâs-ı müfrede) adı verilmiştir.

III- Makamlar

12- Cins'ler yanyana gelerek devir'leri (Edvâr'ı) meydana getirir. Aşağı yukarı 700 küsur yıldan beri 12 devir esas alınmış ve bunlara, daha sonra makam adı verilmiştir. Bu 12 makam şunlardır (16):

- 1- Uşşâk,
- 2- Nevâ,
- 3- Bûselik,
- 4- Rast,
- 5- Hüseyinî,
- 6- Irak,
- 7- İsfahân,
- 8- Büzürg,
- 9- Zîr-efkend,
- 10- Rehâvî,
- 11- Zengûle,
- 12- Hicâzî (17).

IV- Âvâze'ler

13- Bu 12 makama ilâveten, daha dar bir saha içinde yer alan ezgi nümûneleri, âvâze adıyla kullanılmıştır. Bunlar önce 6 iken, sonradan, sayıları 7'ye çıkmıştır. Bu âvâzeler şunlardır:

- 1- Gevâşt,
- 2- Nevrûz,
- 3- Selmek,
- 4- Gerdâniye,
- 5- Mâye,

6- Şehnâz

7- Hisâr(18).

V- Şu'be'ler

14- Ezgi seyirleri, başlangıç veya karar perdeleri göz önüne alınarak, 4 ana perde, 4 şu'be halinde düzenlenmiştir. Bu dört şu'be şunlardır:

1- Yegâh (19),

2- Dügâh,

3- Segâh,

4- Çârgâh.

VI- Terkib'ler

15- Muhtelif cinsler, âvâzeler, değişik şekillerde bir araya getirilmek suretiyle, birtakım terkîb'ler (bugünkü ta'birle: bileşik makamlar) meydana getirilmiştir. Bunların sayısı önce 24 iken, sonra 48'e çıkarılmış, daha sonra da, "terkîbâta nihayet yoktur" denilerek, sayısız terkîb yapılabileceği ifade edilmiştir (20).

16- Bu ses sistemi, kâinatın temel unsurları ile münâsebetle geçirilmiştir. 18 perde, 18 bin âleme; 12 makam, 12 bürce; 7 âvâze, 7 seyyâreye; 4 şu'be, 4 unsura ve 24 terkîb de 24 saate karşılık gösterilmiştir (21).

B) Sistemin Fizik Yapısı

VII- Tarihi Bilgi

Türk Müsiki Ses Sisteminde, bir sekizli içinde on yedi aralık ve ilk sesin sekizlisiyle birlikte on sekiz perde bulunduğunu görmüştük.

Bu sistemin ne zamandan beri kullanıldığı kesinlikle bilinmemektedir. Sistem, elimizdeki belgelere göre, yazılı olarak, ilk defa Safiü'd-dîn Abdülmü'min (Hicrî: 629-693; Milâdî: 1230-1294) tarafından ifâde edilmiştir; fakat ondan çok önce kullanıldığı (22) ve çok geniş bir sahaya yayıldığı muhakkaktır. Safiü'd-dîn, "Kitâbü'l-Edvâr" ında, (23) sistemin seslerini ve bu seslerin elde edilmesini, aralarındaki nisbetleri bildirmiş, ondan sonra gelen nazariyatçılar da bu nisbetleri aynen kitaplarına almışlardır.

VIII- Seslerin elde edilmesi

(Şekil'e bakınız)

1- Sesi büyötmeye yarayan bir sandukanın veya bir sazın üzerine bir tel gerilir ve telin iki ucu tesbit edilir. ^۱ ve ^۲ (A ve M) harfleriyle gösterilen bu iki uc arasındaki telin titreştirilmesinden elde edilen, yani açık telden çıkan ses, sistemin ilk sesidir. Buna, Y E G Â H (24) perdesi adını verebiliriz. Nisbet olarak ifâdesi ise 1/1'dir.

2- Açık tel iki müsâvî parçaya bölünür ve bu bölünme ^۳ (YH) harfleriyle işaret edilir.

^۴ (YH) noktasından çıkan ses, açık telden çıkan sesin bir sekizli tizidir ve ona nisbeti 2/1 kesriyle ifâde edilir. Bu ses N E V Â perdesidir.

3- Açık tel üçe bölünür ve pestden tiz tarafa doğru ilk parçanın ucu ^۵ (YA) harfleriyle işaretlenir. O noktadan çıkan ses, açık telden çıkanın bir tam beşli tizidir ve aralarındaki nisbet 3/2'dir. Bu ses D Ü G Â H perdesidir.

4- Açık tel dörde bölünür ve ilk parçanın ucu ^۶ (H) harfiyle işaretlenir. O noktadan çıkan ses, açık tele göre bir tam dörtlü tizdir ve nisbeti 4/3'dür. Bu perde R A S T perdesidir.

5- Telin ^۷ ile ^۸ (H ile M) arasında kalan kısmı da dörde bölünür ve ilk parçanın ucu ^۹ (YH) harfleriyle, işaretlenir. Bu noktadan çıkan ses

خ (H) dan çıkanın bir tam dörtlü tîzidir. ه (YH) noktasının açık tele nisbeti 16/9'dur. Bu noktadan Ç A R G Â H perdesinin sedâsı elde edilir.

6- Açık tel dokuza bölünür ve ilk parçasının ucu د (D) harfiyle işaretlenir. Bu noktadan çıkan ses açık tele göre bir taninî tîzdir ve ona nisbeti 9/8 kesriyle ifade edilir. Bu perde H Ü S E Y N Î A Ş Î - R Â N perdesidir.

7- Ondan sonra, د ile م (D ile M) arasında kalan kısım da dokuza bölünür ve ilk parçasının ucu ز (Z) harfiyle işaretlenir. O noktadan çıkan ses, د 'dan (D) çıkan sese göre bir taninî, açık telden çıkana göre iki taninî tîzdir. Bu noktanın açık tele nisbeti 81/64'dür. Bu, G E V Â Ş T perdesidir.

8- خ ile م (H ile M) arasını sekize böleriz ve bir parçasının uzunluğu kadar pest tarafa doğru ekleriz. Bu parçanın ucuna ه (H) harfini koyarız. Buradan çıkan ses خ 'dan (H) çıkandan bir taninî daha pestdir. Açık tele göre nisbeti 32/27, olan bu perdenin adı A C E M A - Ş Î R Â N'dır.

9- Telin ه ile م (H ile M) arasında kalan kısmını da sekize böleriz ve bir parçasının uzunluğu kadar pest tarafa, ا ile ه (A ile H) arasına ineriz. Bunun ucunu ب (B) harfiyle gösteririz. ب 'den (B) çıkan ses ه 'den (H) çıkandan bir taninî daha pestdir. Açık tele göre ise bir bakıyye daha tîzdir. Açık tel ile ب (B) arasındaki nisbet 256/243'dür. Bu, P E S T B A Y A T Î perdesidir.

10- ب ile م (B-M) arasını önce üçe böler, ilk parçasının ucuna (YB) harflerini koyarız.

11- Sonra aynı mesafeyi dörde böleriz ve ilk kısmın ucunu ط (T) harfiyle işaretleriz. Böylece ب 'den (B) çıkandan bir tam beşli ve bir tam dörtlü daha tîz iki yeni ses elde ederiz. Bunlar, K Ü R D Î ve Ş Ü R Î perdeleridir. Nisbetleri de, açık tele göre, 128/81 ve 1024/729'dur.

12- ط ile م (T ile M) arasını dörde böler ve ilk parçanın bittiği yere يو (YV) harflerini koyarız. Bu noktadan çıkan ses ط 'dan (T) çıkan sese göre bir tam dörtlü daha tîzdir. Açık tele göre nisbeti 4096/2187 olan bu perde S A B Â perdesidir.

13- يو ile م (YV ile M) arasını iki müsâvî kısma böler ve bunların bir parçasının uzunluğu kadar pest tarafa ekleriz. Bu parçanın ucu-

nu و (V) harfiyle işaretleriz. Bu noktadan çıkan ses ي 'den (YV) çıkana göre bir tam beşli pestdir. Açık tele nisbeti 8192/6561 olan bu perde I R A K'dır.

14- و ile م (V ile M) arasını sekize böler ve bir parçası kadar uzunluğu pest tarafa, و 'dan ا 'e (V-A) doğru ekleriz. Bunun ucuna (C) harfini koyarız. Bu noktadan çıkan ses و 'dan (V) çıkana göre bir taninî daha pestdir ve açık tele göre nisbeti 65536/59049'dur. Bu P E S T H İ S A R perdesidir.

15- Telin ج ile م (C ile M) arasındaki kısmını dörde böler ve ilk parçanın ucunu ي (Y) harfiyle gösteririz. Buradan çıkan ses ج 'e (C) göre bir tam dörtlü tîzdir. Bu sesin açık telden çıkana nisbeti 26144/177147'dir. Bu Z E N G Ū L E perdesidir.

16- Telin و ile م (V ile M) arasında kalan kısmını dörde böleriz ve ilk parçanın ucunu یح (YC) harfleriyle işaretleriz. Buradan çıkan ses و 'dan (V) çıkana göre bir tam dörtlü tîzdir. Açık tele nisbeti 32768/19683 kesriyle ifade edilen bu perde S E G Â H'dır.

17- Telin ز ile م (Z ile M) arasında kalan kısmını üçe böler ve ilk parçanın ucunu يز (YZ) harfleriyle işaretleriz. Bu noktadan çıkan ses ز 'den (Z) çıkan sese göre bir tam beşli daha tîzdir. Açık tele nisbeti 243/128 olan bu perde U Z Z Â L'dır.

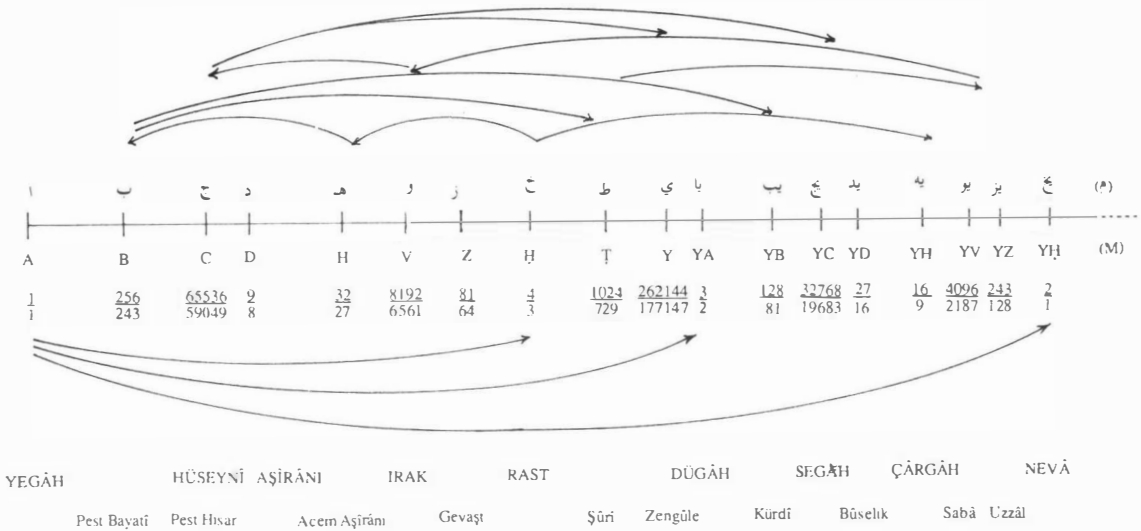
18- Son olarak, ز ile م (Z ile M) arasındaki kısmı dörde bölen ve ilk parçanın ucunu يد (YD) harfleriyle işaretleriz. Bu noktadan çıkan ses ise, ز 'den (Z) çıkana göre bir tam dörtlü daha tîzdir. Açık tele nisbeti 27/16 kesriyle gösterilen bu perde B Ū S E L İ K perdesidir.

Bütün bu perdelerin bir sekizli tîzleri, sistemin ikinci sekizlisindeki sesleri meydana getirir.

IX-Bir Sekizli içinde Yeralan Sesler arasındaki Nisbetler
Bir sekizli içinde yer alan seslerin gerek ilk sese (Açık Tele) nisbetleri, gerek kendi aralarındaki nisbetler, Safiü'd-dîn tarafından, M u b â r e k C e d v e l (25) adı verilen bir cedvelde, toplu olarak gösterilmiştir. Fakat, bu nisbetlerin ifade ettiği değerler arasındaki ba'zı çelişkiler, sistemin, daha sonraki nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmasına ve günümüze kadar devam edegelen birtakım hataların ortaya çıkmasına sebep olmakla kalmamış, sistemin hakikî ma'nâsının

anlaştırmasını da geciktirmiştir. Bu hususlar, çalışmamızın bundan sonraki kısmında açıklanacaktır.

Seslerin Elde Edilişi



Mubarek Cedvel

| | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W | X | Y | Z | AA | AB | AC | AD | AE | AF | AG | AH | AI | AJ | AK | AL | AM | AN | AO | AP | AQ | AR | AS | AT | AU | AV | AW | AX | AY | AZ | BA | BB | BC | BD | BE | BF | BG | BH | BI | BJ | BK | BL | BM | BN | BO | BP | BQ | BR | BS | BT | BU | BV | BW | BX | BY | BZ | CA | CB | CC | CD | CE | CF | CG | CH | CI | CJ | CK | CL | CM | CN | CO | CP | CQ | CR | CS | CT | CU | CV | CW | CX | CY | CZ | DA | DB | DC | DD | DE | DF | DG | DH | DI | DJ | DK | DL | DM | DN | DO | DP | DQ | DR | DS | DT | DU | DV | DW | DX | DY | DZ | EA | EB | EC | ED | EE | EF | EG | EH | EI | EJ | EK | EL | EM | EN | EO | EP | EQ | ER | ES | ET | EU | EV | EW | EX | EY | EZ | FA | FB | FC | FD | FE | FF | FG | FH | FI | FJ | FK | FL | FM | FN | FO | FP | FQ | FR | FS | FT | FU | FV | FW | FX | FY | FZ | GA | GB | GC | GD | GE | GF | GG | GH | GI | GJ | GK | GL | GM | GN | GO | GP | GQ | GR | GS | GT | GU | GV | GW | GX | GY | GZ | HA | HB | HC | HD | HE | HF | HG | HH | HI | HJ | HK | HL | HM | HN | HO | HP | HQ | HR | HS | HT | HU | HV | HW | HX | HY | HZ | IA | IB | IC | ID | IE | IF | IG | IH | II | IJ | IK | IL | IM | IN | IO | IP | IQ | IR | IS | IT | IU | IV | IW | IX | IY | IZ | JA | JB | JC | JD | JE | JF | JG | JH | JI | IJ | JK | KL | LM | LN | LO | LP | LQ | LR | LS | LT | LU | LV | LW | LX | LY | LZ | KA | KB | KC | KD | KE | KF | KG | KH | KI | KJ | KL | KM | KN | KO | KP | KQ | KR | KS | KT | KU | KV | KW | KX | KY | KZ | LA | LB | LC | LD | LE | LF | LG | LH | LI | LJ | LK | LM | LN | LO | LP | LQ | LR | LS | LT | LU | LV | LW | LX | LY | LZ | MA | MB | MC | MD | ME | MF | MG | MH | MI | MJ | MK | ML | MM | MN | MO | MP | MQ | MR | MS | MT | MU | MV | MW | MX | MY | MZ | NA | NB | NC | ND | NE | NF | NG | NH | NI | NJ | NK | NL | NM | NN | NO | NP | NQ | NR | NS | NT | NU | NV | NW | NX | NY | NZ | OA | OB | OC | OD | OE | OF | OG | OH | OI | OJ | OK | OL | OM | ON | OO | OP | OQ | OR | OS | OT | OU | OV | OW | OX | OY | OZ | PA | PB | PC | PD | PE | PF | PG | PH | PI | PJ | PK | PL | PM | PN | PO | PP | PQ | PR | PS | PT | PU | PV | PW | PX | PY | PZ | QA | QB | QC | QD | QE | QF | QG | QH | QI | QJ | QK | QL | QM | QN | QO | QP | QQ | QR | QS | QT | QU | QV | QW | QX | QY | QZ | RA | RB | RC | RD | RE | RF | RG | RH | RI | RJ | RK | RL | RM | RN | RO | RP | RQ | RR | RS | RT | RU | RV | RW | RX | RY | RZ | SA | SB | SC | SD | SE | SF | SG | SH | SI | SJ | SK | SL | SM | SN | SO | SP | SQ | SR | SS | ST | SU | SV | SW | SX | SY | SZ | TA | TB | TC | TD | TE | TF | TG | TH | TI | TJ | TK | TL | TM | TN | TO | TP | TQ | TR | TS | TT | TU | TV | TW | TX | TY | TZ | UA | UB | UC | UD | UE | UF | UG | UH | UI | UJ | UK | UL | UM | UN | UO | UP | UQ | UR | US | UT | UU | UV | UW | UX | UY | UZ | VA | VB | VC | VD | VE | VF | VG | VH | VI | VJ | VK | VL | VM | VN | VO | VP | VQ | VR | VS | VT | VU | VV | VW | VX | VY | VZ | WA | WB | WC | WD | WE | WF | WG | WH | WI | WJ | WK | WL | WM | WN | WO | WP | WQ | WR | WS | WT | WU | WV | WW | WX | WY | WZ | XA | XB | XC | XD | XE | XF | XG | XH | XI | XJ | XK | XL | XM | XN | XO | XP | XQ | XR | XS | XT | XU | XV | XW | XX | XY | XZ | YA | YB | YC | YD | YE | YF | YG | YH | YI | YJ | YK | YL | YM | YN | YO | YP | YQ | YR | YS | YT | YU | YV | YW | YZ | ZA | ZB | ZC | ZD | ZE | ZF | ZG | ZH | ZI | ZJ | ZK | ZL | ZM | ZN | ZO | ZP | ZQ | ZR | ZS | ZT | ZU | ZV | ZW | ZX | ZY | ZZ |
|--|----|----|
|--|----|----|

C) SİSTEMİN GÖRÜNÜŞÜ VE GERÇEK YAPISI

X- Sistemin Görünüşü

Mübârek Cedvel'deki sesleri ve aralarındaki nisbetleri dikkatle incelediğimizde şunlarla karşılaşyoruz:

A-B arasında, 256/243 nisbetiyle gösterilen bir **bakıyye**,

B-C arasında, 256/243 nisbetiyle gösterilen bir **bakıyye**,

C-D arasında, 531441/524288 nisbetiyle gösterilen bir **Fisagor koma'sı**,

A-C arasında, 65536/59049 nisbetiyle gösterilen bir **mücenneb** (?),

B-D arasında, 2187/2048 nisbetiyle gösterilen, başka bir **mücenneb** (?) aralığı var.

D den Z ye kadar yer alan perdeler arasında da aynı nisbetleri görüyoruz. Bu sıralanış, H-YA , YA -YD ve YD -YZ perdeleri arasında da aynen tekrarlanıyor.

B-D arasında gördüğümüz 2187/2048 nisbetini, C-H , H -Z, V-H

T -YA , Y-YB, YB-YD, YC-YH, YH-YZve YV-YH arasında da bulabiliyoruz.

A-C arasında karşılaştığımız 65536/59049 nisbeti ise, oradan başka, D-V, Z-T, H-Z, YA-YC, YD-YV perdeleri arasında da karşımıza çıkıyor.

A-D perdeleri arasında 9/8 nisbetini görüyoruz. Bilindiği gibi, bu nisbet, mûsikîmizde **tanînî** (Batıda ise *ton majeur*) (büyük ton), diye adlandırılmakta ve ezgi yapısında çok önemli rol oynamaktadır. Bakıyye aralığı, Batı Müziğinde, limma veya *demî-ton mineur* (küçük yarım ses) adını almaktadır.

Z ve Y perdeleri dışında, cedveldeki her perde ile, kendisinden sonra gelen üçüncü perde arasında, 9/8 nisbetinde bir tanînî aralığı bulunmaktadır.

Z ve Y perdeleri arasında işe, daha önce hiç karşılaşmadığımız bir nisbet görüyoruz: 16777216/14348907.

Birbirini takibeden üçden daha fazla perde arasındaki muhtelif nisbetleri incelemeyi şimdilik bir tarafa bırakıyoruz.

Bu inceleme, bize, bir perdeyle, kendisinden hemen sonra gelen perde

arasında, biri 256/243, öteki 531441/524288 nisbetinde olmak üzere, iki çeşit aralık bulunduğunu; iki perde öteye gidildiğinde de biri 65536/59049 öbürü 2187/2048 nisbetlerinde iki çeşit aralıkla karşılaşılabilindiğini gösteriyor. Herhangi bir perdeden kalkıp üç perde öteye gidildiğinde ise, genellikle 9/8 nisbetinde bir **tanîni** ile karşılaşıldığını, sadece bir tek yerde (Z - Y perdeleri arasında) daha büyük (üç bakıyye'nin yanyana gelmesinden oluşan bir aralık bulunduğunu görüyoruz.

Böylece bir çelişki ile karşı karşıya kalmış oluyoruz; Zira, yazarımız, diğer nazariyatçılar gibi, yanyana iki perde arasında bir **bakıyye**, bir perdeyle, kendisinden sonra gelen ikinci perde arasında, bir **mücenneb** ve üçüncü perdeyle ilk perde arasında ise bir **tanîni** aralığı bulunduğunu söylüyor (26). Ezgi teşkiline yarayan (bitişik derece sayılan) aralıkların üç çeşit, (küçük, orta ve büyük) olduğunu biliyoruz.

Buna mukabil, cedvelde, her aralık çeşidi için iki farklı nisbet gösterilmiş olması, Safiü'd-dîn'i şerheden ba'zı nazariyatçıların, bu arada Abdül-kadir Marâgî'nin dikkatini çekmiştir. Bunlar, C harfiyle gösterilen mücenneb'in 2187/2048'le gösterilen küçüğüne **mütemmin** (tamlayan), 65536/59049'la gösterilen büyüğüne **temimme** (tamamlayıcı) adlarını teklif etmişlerdir (27). Mücenneb'in, böylece, küçük ve büyük, diye ikiye ayrılması, sistemde, ileride gitgide büyüyecek ilk çatlağın doğmasına sebeb olmuştur.

XI- Sistemin gerçek yapısı

İncelediğimiz bu yapı, sistemin gerçek yapısı değil, görünüşteki yapısıdır. Zira:

1- Tâ Fârâbî'den beri, 65536/59049 nisbeti (**büyük**) **mücenneb** değil **küçük tanîni** sayılmakta ve **tanîni**'den ayırd edilmemektedir. 2187/2048 nisbeti ise, Safiü'd-dîn tarafından bile, 256/243 nisbetindeki **bakıyye** ile bir tutulmakta, **küçük mücenneb** değil, **bakıyye** sayılmaktadır(28).

2- Daha önce de söylediğimiz gibi, Safiü'd-dîn, **büyük ve küçük mücenneb** ayrımı yapmayıp, sadece **mücenneb**, C aralığını ele alarak, gününde, onun için, 14/13 veya 13/12 nisbetlerinin kul-

lanıldığını açıkça belirtmektedir. (29)

3- Fakat, asıl önemli husus, Safiü'd-din'in ve ondan sonraki nazariyatçıların **Şedd veya Tabakat** cedvellerinde ortaya çıkan durumdur. (30) zira, bu cedvellerde, ilk perdeden sonra, dörtlü aralığıyla gidilmek (üst üste dörtlüler alınmak) suretiyle, **on altı** basamak ilerleyince, **on yedinci** basamakta, ilk sesin sekizlisine varabilme imkânı hasıl olmaktadır. Matematik nisbetler incelendiğinde, ise, bunun aslâ mümkün olamayacağı açıkça görülür. Bir sestten kalkarak, üst üste dörtlülerle gidildiğinde (aşağı doğru tam beşlilerle) varılan on yedinci dörtlü, ilk sesin yakınına getirildiğinde, (bunun nisbeti $2^{27}/3^{17}$ dir) ondan tam 66,77 cents (yaklaşık üç koma) dik bir ses elde edilir. İlk sestten aşağı doğru tam dörtlüler (yukarı doğru tam beşliler) alırsak, böylece elde edeceğimiz on yedinci perde ile ($3^{17}/2^{26}$) ilk sesin üst sekizlisi arasındaki fark da gene 66,77 cents'dir. Demek oluyor ki, A'dan kalkarak, on altıncı basamakta YA ' ya ve on yedinci basamakta YH 'ya ya da A' ya erişmek imkânı yoktur. Tabakat cedvellerinde ise, A' dan sonra gelen on altıncı perde YA' dır. Mubarek cedvel'de A--YA arası $3/2$ nisbetiyle ifâde edilen bir tam beşli olarak gösterilmiştir. Matematik olarak hesablandığında ise $2^{26}/3^{16}$, $3/2$ den 66,77 cents daha dik bir perde olarak karşımıza çıkmaktadır. Bkz. Safiü'd-din cedveli Cedvelde, Y den sonra YZ' e bakıldığında, onunla YH arasında 65536/59049 nisbeti gerekirken, bunun yerine 2187/2048'le karşılaşmaktadır. Üst üste dörtlü gidişinin o noktada kesildiği farzedilmektedir. YH' den aşağı doğru tam dörtlülerle inişte de aynı durum ortaya çıkmaktadır. Bu takdirde Y - H arasının 2187/2048 olması gerekirken, oradaki nisbetin 65536/59049 olduğu görülmektedir. Gerçi, ba'zan, YH - YZ arasında 65536/59049 nisbeti bulunabileceği söylenmektedir(31); ama bu takdirde de, öteki perdeler arasındaki nisbetler bozulmakta, her hâl ü kârda, on yedinci basamakta YH' ya veya A' ya erişmek mümkün olamamaktadır. Zaten, çok iyi bilindiği gibi, üst üste beşlilerle (veya dörtlülerle) hareket edilen ilk sese tekrar ulaşmak imkânsızdır. Kapalı bir sistem elde etmek için ya $2/1$ aralığı, istenilen miktarda eşit olarak bölünmeli, ya da belli basamaklarda, bölünme biriminde (küçültme veya büyütme gibi) tâdilât yapılmalıdır.

iki yol düşünülebilir:

1- fark, eşit olarak paylaştırılır, yani, her dörtlü, 66,77 cents'in 1/17 si kadar (3,927647 cents) küçültülür; ya da,

2- belli noktalarda, daha büyük sıçramalarla, fark eritilir. Birinci yol, ilk bakışta, akla daha yatkın gibi gelse de, kulağın farketmeyeceği kadar küçük bir aralığın, birikme sonucu, tatsız nisbetler doğurması tehlikesini ortadan kaldırmaz. İkinci yol, daha pratik bir çözüm gibi görünmektedir. Ne olursa olsun, sonuç ayndır: sistem kapaulmış, yahut, kapanmış sayılmıştır.

Safiiü'd-dîn'in sistemi, açık bir sistem değil, belli kaydırmalarla açıklığı ortadan kaldırılmış, kapalı bir sistemdir.

Bu kapanmanın nasıl sağlandığı, mücenneb aralığının pratikteki değeri gözönüne alınarak anlaşılabilir.

XIV- Sistemin kapanışı

Türk Mûsikîsi'nde, çok eski zamanlardan beri, yedi ve sekiz sesli dizi- lişler kullanıldığı ve bir kısım perdelerin ana perde, tam perde, bir kısmının ise yarım perde sayıldığı bilinmektedir.

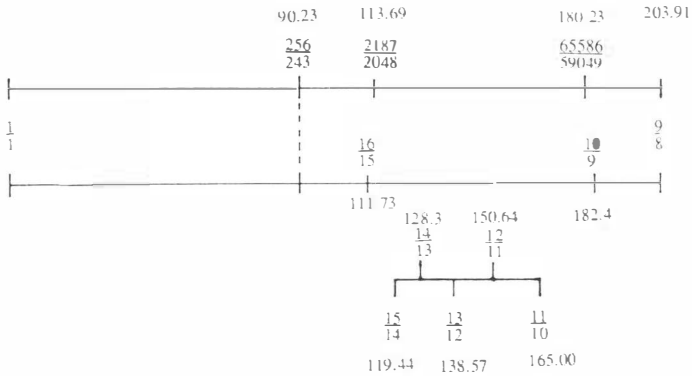
Safiiü'd-dîn'in bize sunduğu sistemde böyle bir ayırıma açıkça işaret yoktur. Ancak, aralıkların incelenmesi, bize, sistemin oluşumu hakkında bir fikir verebilir.

Tâ Fisagor'dan beri bilindiği gibi, on üçüncü beşli (veya dörtlü) ile ilk ses arasında **Fisagor koma'sı** (34) denen, çok küçük bir aralık ortaya çıkmaktadır. Sistemin, kapanmaya en yakın noktası orasıdır. Nitekim, Batı Mûsikîsi, uzun araştırmalardan sonra, sistemi o basamakta kapatmıştır.

Doğu'da, özellikle Türk dünyasında, beşliler çenberi on yedinci basamağa kadar devam ettirilmiş, daha doğrusu, ilk on iki basamağın arasına beş yeni basamak daha ilâve edilmiştir. Bunun amacı, Doğu ezgilerinde büyük önem taşıyan mücenneb aralığının icra'ı için gereken perdelerin sisteme yerleştirilebilmesidir.

Herhangi bir sestten aşağı ya da yukarı doğru on iki beşli gidilerek elde edilen sesleri yanyana getirip aralarındaki aralıkları incelediğimizde karşımıza çıkan nisbetler: 9/8 (tanîni) , 256/243 (bakıyye), 2187/2048 (kromatik büyük yarım ses) den ibârettir.(Üçlü ve daha büyük

aralıkları dikkate almıyoruz.) Bir de, Re diyez'le Fa bekar, Do bemol ile La arasında görülen ve iki bakıyye'nin biraraya gelmesinden oluşan 65536/59049 nisbetindeki eksik üçlü var. Bu nisbetler, bir tam sesin biri büyük biri küçük, iki yarım ses aralığına bölünmesine imkân veriyor. Yukarı doğru gidişle elde edilen diyez'li seslerle, aşağı doğru gidilerek elde edilen bemol'lü sesleri yanyana getirdiğimizde ise, bir tam ses, gerçi: bakıyye, koma, bakıyye, şeklinde üçe bölünmüş gibi görünüyor ama, diyez'li sesle bemol'lü ses arasındaki fark çok küçük, mûsikî pratik'i içinde ihmâl edilebilir bir nisbet (531441/524288 yani 23,46 cents) olduğu için, birinden ötekine *enharmonie* (35) anlayışıyla, kolayca geçilebileceğinden, bu iki ses bir bölge teşkil ediyor ve sekizli, on iki yarım sese bölünmüş farz edilebiliyor. Buna mukabil, *eclysis* ve *spondiasme* adıyla anılan, 14/13, 13/12, 12/11 nisbetleri bir türlü elde edilemiyor.



Batı'da, çokseslilik arayışları, ilk altı armonik içinde de yer almayan bu âsi aralıkları, yavaş yavaş terkederken (36), Doğu'da, bazı nazariyatçılar, büyük yarım ses (apotome) ve küçük tam ses nisbetlerini (2187/2048 ve 65536/59049) mücenneb nisbeti saymayı, hattâ, küçük ve büyük, diye ikiye ayırmayı deniyorlar(37). Bunların, aslında, bakıyye ve tanîni'den hemen hemen farksız olduğunu unutup ya da görmezden gelip, bu aralıklarla teşkil edilen cinsleri, bakıyye ve tanîni

ادوارنوکی

| | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|--------------------|
| ا | د | ه | ح | ب | ا | هـ | خ | اول الطبقات |
| ح | ب | ا | هـ | خ | ط | ک | که | ثانی الطبقات |
| هـ | خ | ط | ک | که | کو | کط | لب | ثالث الطبقات |
| هـ | ح | ط | ب | هـ | و | ط | ک | رابع الطبقات |
| ب | هـ | و | ط | ک | که | کھ | کط | خامس الطبقات |
| ب | و | ط | ب | ط | و | خ | ط | سادس الطبقات |
| ط | ب | خ | و | ط | ک | که | کھ | سابع الطبقات |
| و | ط | ک | که | کو | کھ | ل | ل | ثامن الطبقات |
| و | ط | ج | و | و | ر | ک | کھ | تاسع الطبقات |
| و | ط | ر | ک | که | کھ | ل | ل | عاش الطبقات |
| و | ط | ر | خ | د | ر | ک | کھ | الحادیث الطبقات |
| ط | ب | د | ر | ک | کا | کد | کو | الثانی عشر الطبقات |
| ط | ک | کا | کد | کھ | لا | لا | لد | الثالث عشر الطبقات |
| ط | ک | ما | د | ر | خ | کا | کد | الرابع عشر الطبقات |
| ط | ر | خ | کا | کد | کھ | کھ | لا | الخامس عشر الطبقات |
| ط | ر | ح | ما | د | هـ | خ | کا | السادس عشر الطبقات |
| ط | د | هـ | خ | کا | ک | که | کھ | السابع عشر الطبقات |

Modul *nevî* cu modulațiile scrise de Safi al-Dîn (n. 1294)
 în tratatul *Kitâb al-adwâr*, cu notația sa alfabetică.

XII- Batı'da yapılanlar

Beşli aralığının, sekizliden sonra, en uyumlu aralık oluşu, dizi, ezgi hattâ armoni bakımından çok büyük önem taşıması yüzünden, hemen her mûsikî sisteminde, hiç değilse belli birkaç ses arasında, tam beşli nisbeti bulundurulmasına çalışılmış, hattâ, sistemin bütün sesleri arasında aynı nisbetin yer alması için gayret gösterilerek, gereken bir takım düzeltmeler, ayarlamalar da yapılmıştır. İlk sese en fazla yaklaşılan ilk noktanın 13. beşli oluşu, Batı dünyasında, **beşliler çenberinin** o noktada kapatılması için yapılan çalışmaları hızlandırmış ve orada karşılaşılan 23,46 cents'lik fazlalığın, on ikiye bölünüp her beşliden eşit miktarda indirilmesi suretiyle, sekizlinin on iki eşit aralıktan ibâret sayılabileceği *tempérament* gerçekleşebilmiştir. Aslında, bilindiği gibi, Batı nota yazısı, bir sekizli içinde otuz beş farklı ses yazabilmeye ve icra'edebilmeye elverişlidir; ancak, bu otuz beş ses arasındaki fark iki koma'yı aşmadığı için, bunların **on iki bölgede** toplanması, mûsikî pratik'i bakımından bir zorluk getirmemiş, tersine, büyük kolaylık sağlamıştır. Günümüzde ise, Batı dünyası, insan kulağının işitebileceği frekans bandı içinde kalan her sesi kullanma temâyülündedir.

XIII- Safiü'd-dîn Sistemindeki Çatlak

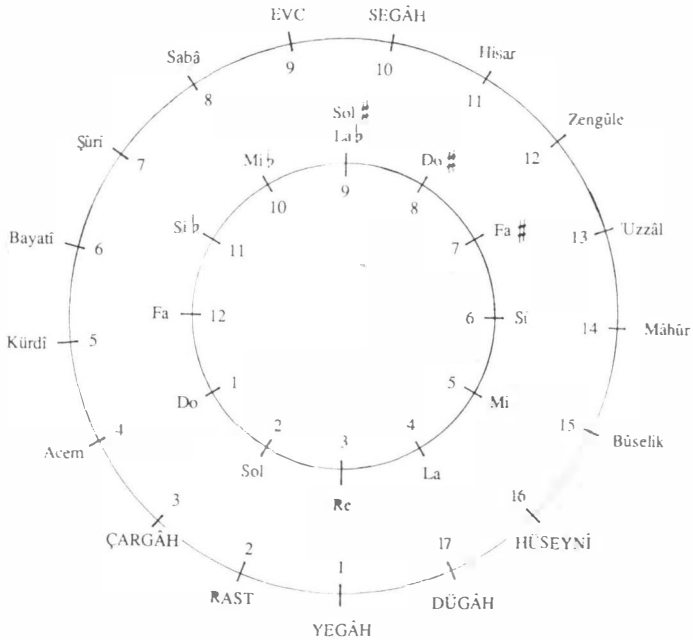
Matematik hesablama, kapanması mümkün olmayan ve hangi yönde gidilirse gidilsin, hareket noktasından sonra gelen on yedinci basamakta, 66,77 cents'lik kocaman bir aralık ortaya çıkaran, **açık** bir sistemle karşı karşıya bulunulduğunu göstermektedir. Nitekim, ileride, yeni adımlarla, sisteme yeni sesler katılması, bu açıklığı ortadan kaldırmaya kâfi gelmemiştir (32).

Buna mukabil, şedd veya tabakat cedvellerinin incelenmesi, bu sistemin, **kapalı** bir sistem olarak düşünüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır(33). 66,77 cents'lik bir fark, (yaklaşık üç koma) nasıl gözardı edilmekte, nasıl yok sayılmaktadır? İnsan kulağının, hele bir mûsikîşinâs kulağının bu farkı işitmemesi mümkün değildir.

Bu sorunun bir tek cevabı vardır: bu fark, herhangi bir şekilde giderilmekte, yani sistemde bir **düzenleme** yapılmakta, sistem, bazılarının hiç hoşlanmayacağı bir ta'birle, *tempéré* edilmektedir. Bunun için de

aralıklarıyla teşkil edilenlerden ayrı tutmaya başlıyorlar. Gene de, bütün bu işlemlerin, kâğıt üzerinde, hesabda kaldığını, uygulamada, ayırım gözetilmeksizin, mücennebin 14/13 veya 13/12 nisbetinde alınması gerektiğini, herkesin bunu böyle yaptığını, açıkça yazmayı unutmuyorlar (38). Böylece, on iki beşliyi on yediye çıkarmak ve on iki bölgenin arasına beş perde daha yerleştirerek, bir tam ses içinde bakıyye, mücenneb ve tanînî aralıklarını kullanabilme, bir tanînî'yi, aslında gayri müsâvî olan fakat müsâvî imiş gibi de düşünülebilen üç aralığa bölebilmeye imkânına kavuşmuş oluyorlar. Bu düşünce, sadece, mücenneb aralıklarını sistemin içine yerleştirebilmekle kalmıyor, kullanılan her cinsi, icra' edilen her ezgiyi, her perde üzerine taşıyabilme, ilk şeklin sekizlisiyle, on sekiz yerde yazabilme, çalabilme, şedd yapabilme imkânını da sağlıyor (39). Hesabça **açık** bir sistem, uygulamada, pratik'de **kapalı** bir sisteme dönüştürülmüş oluyor. Batı'nın on ikiden sonra kapadığı çenber, Doğu'da on sekizde kapanıyor (40).

Doğu ve Batı Çenberleri



XV- Bugünkü durum

Gene de, bu hârika buluşla, herşey halledilmiş değildir; çünkü, hesab, kitab başkadır. icra', tatbikat başka... Bu yüzden, sistemde ilk çatlak, hesâba körü körüne bağlı kalanların, mücenneb bölgesini, küçük ve büyük, diye ikiye ayırmasıyla başlamıştır (41). Sonraları, bir yandan, eski nazari bilgilerin unutulması, bir yandan, Batı Mûsikîsi'nin, aletleri ve nota yazısıyla Türk Mûsikîsi içine girmesi, perdesiz sazlara perde, perdelere yeni perde ilâvesi, birtakım kimseleri, başka yollar aramaya, sisteme yeni sesler ilâve ve bu sesleri, eski usülle, dörtlü, beşli aralıklarıyla hesaplamaya sevk etmiştir. Böylece, önce, Rauf Yektâ ile Dr. Subhi Ezgi, sonra da Arel, Ezgi, Uzdilek kolu ile Töre-Karadeniz kolu arasındaki çekişmeler ortaya çıkmış, bu arada, gitgide önem kazanan Halk Mûsikîsi, başka esaslarla, ayrı bir mûsikî gibi sunulmaya başlamıştır. Türk Mûsikîsi nazariyatı, bugün, farklı görüşlerin çatıştığı bir yol ayrımında, çekişmelerin en keskinleştiği noktada bulunmaktadır.

Ses sistemi, sekizlinin bölünüşü ve ihtivâ ettiği perde sayısı bakımından üzerinde durulması gereken başlıca görüşleri şu şekilde mukayese edebiliriz:

1. Geleneksel sistem.

Sekizliyi, gayrimüsâvîon yedi aralığa bölmektedir. Hesabça açık tatbikatta kapalı bir sistemdir. En az bin yıldan beri uygulanmakta ve izah edilmektedir. Günümüzde de, özellikle Halk Müziği içinde, bütün canlılığıyla yaşamaktadır (42).

2. Arel-Ezgi sistemi.

Yüzyılımızın başında ilk kez Rauf Yektâ tarafından ortaya atılmış, (43) daha sonra, bazı düzeltmelerle, Dr. Subhi Ezgi ve H.S. Arel tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bir sekizlinin, gayrimüsâvîyirmi dört aralığa bölündüğü açık bir sistemdir (44). Türk Sanat Mûsikîsi'nde, Arel ve öğrencileri tarafından ısrarla savunulmasına rağmen, geleneğe bağlı sanatkarlar tarafından tasvîb görmeyen bu sistem, savunucularının iddialarına rağmen, aslında, Türk Mûsikîsi'nin değil, Batı Mûsikîsinin ses sisteminin, daraltılmış hâinden ibârettir(45). Hâl

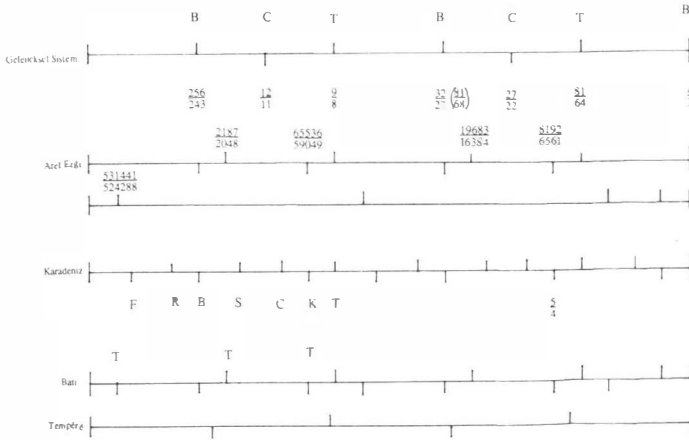
böyleyken, akıl almaz bir gayretkeşlikle, eğitim ve icra' kurumlarına sokulmuş, yayılmıştır. Son zamanlarda, Orta Öğretim'e de sokulmaya ve TSE tarafından standardlaştırılmaya çalışılmaktadır (46).

3- Karadeniz sistemi

Yüzyılımızın ortalarında, Abdülkadir Töre'nin (47) çalışmalarından yola çıkan Ekrem Karadeniz (48) tarafından ortaya atılmıştır. Sekizliyi, birbirinden az farklı kırk bir küçük aralığa bölen ve ufak bir tādilâtla kapanabilen bir sistemdir. Dayandığı ba'zı haklı noktalara rağmen, ihtivâ ettiği güçlükler yüzünden henüz yaygınlık kazanamamıştır.

XVI- Sistemlerin karşılaştırılması ve eleştirisi

Bu üç farklı sistemi birbiriyle ve Batı sistemiyle mukayese, bizi, aşağıdaki hükümlere sevketmektedir:



1- Eski sistem, gerek oluşumu, gerek getirdiği pratik çözümler bakımından en kullanışlı, mûsikîmize en uygun sistemdir. Bin yılı aşkın uygulama bunun en açık delilidir.

Yalnız, aralıkların hesaplanış şekli ve sistemin gerçek ma'nâsının bizden önce, yeterince açıklığa kavuşturulmamış olması yüzünden yanlış

yorumlanmış, ince ayrıntıların açık seçik ifâdesine pek elverişli olmadığı için de, kendisine yakıştırılan matematik nisbetlere körü körüne bağlananlar tarafından farklı yönlere doğru çekilip açılabilmiştir.

2- Arel-Ezgi sistemi, diye adlandırılan sistem, daha önce de birçok kez belirttiğimiz gibi, on yedili sistemin, aslında yanlış ifâde edilmiş matematik formülleşişinin biraz daha genişletilmesi suretiyle meydana gelmiştir. Bu bakımdan, aynı genişlemeyi, iki yönde devam ettiren ve farklı ikişer işaretlerle, elde ettiği yeni sesleri yazabilen Batı sisteminden, yapı bakımından hiçbir farkı olmadığı halde, ma'nâsız bir kesintiden ötürü, daha dar tutulduğu için, eksiktir de (49). Her ne kadar, mücenneb bölgesinin, küçük ve büyük, diye ikiye ayrılması (tâkib edilen hatalı matematik formüle harfiyyen uyulması sonucu) daha detaylı bir bölünmeye imkân vermiş gibi görünüyorsa da, gerek, kullanılan nisbetlerin yanlışlığı, sözünü ettiğimiz hatalı kesinti, bu şeklin, uygulamada, istenen sonucu vermesine engel olmaktadır; zira S (yani küçük mücenneb) harfiyyen 2187/2048 nisbetinde alındığı takdirde, bakıyye'den farksız, K (yani büyük mücenneb) harfiyyen 65536/59049 nisbetinde alındığı takdirde tanînî'den farksız kalmaktadır (50). Mücenneb bölgesinin ikiye bölünmesi, *transposition* yüzünden, ters yönde de aynı şekilde bir bölünme gerektirdiğinden, bakıyye'den önce başka bir aralığa daha ihtiyaç hâsıl olmakta, fakat, Arel-Ezgi sisteminde, bu ihtiyaç, sadece Acem perdesine ilâve edilebilen bir koma diyeziyle geçiştirilmekte, geri kalan altı adet, arızasız perde, elde bir koma diyezi işareti bulunduğu halde, ondan yararlanamamaktadır. Üstelik, birbirinden bir Fisagor koması farklı yirmi dört perde, uygulamada, on iki bölgeden ibâret kaldığı için, mûsıkîmizin vazgeçilmez aralığı olan mücenneb, ya bakıyye'ye ya tanînî'ye dönüşmekte, sözde yirmi dört perdeli sistem, gerçekte on iki perdeliye inmektedir. Bu uygulama devam ettiği takdirde, çok yakında, mûsıkîmiz, mücenneb aralığından mahrum kalacak ve Batı mûsıkîsi'nden farksız olacaktır. Küçük ve büyük ayrımını yapmaya devam ederek, fakat bunları, mûsıkîmizde öteden beri kullanılan gerçek nisbetlere yaklaştırarak tanînî'yi bölmeye çalıştığımız takdirde, bakıyye'den önce bir ırhâ (51) aralığı da gerekeceğinden, tanînî beş küçük aralığa bölünecek, bir se-

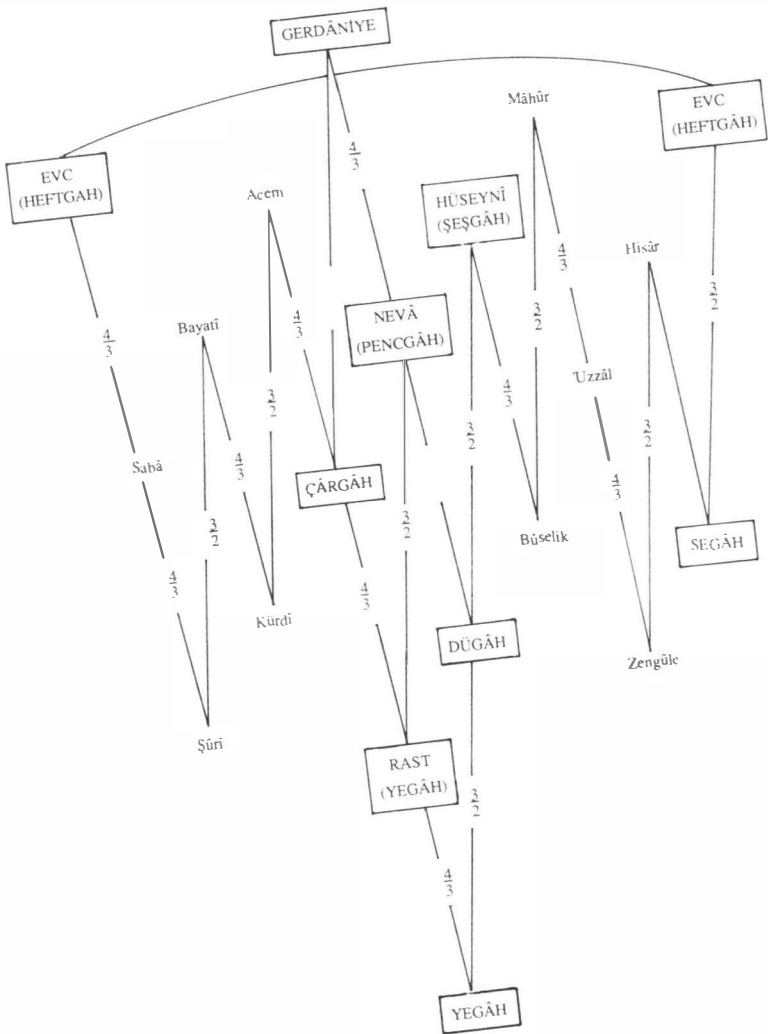
kizli içinde de yirmi dokuz aralık meydana gelecektir. Açık bir sistemde, bu aralıklar gayri müsâvîdir; sistemi kapamak için ya aralıkları müsâvî kılmak ya da gayri müsâvî bırakıp, ba'zı durumlarda müsâvî gibi kabullenmek gerekecektir. Ayrıca, irhâ ile bakıyye, mücenneb-i sagîr ile mücenneb-i kebîr arasındaki farkın, pratik'de, bu ayrıma değip değmeyeceği de tartışma konusudur. Üstelik, bu şekildeki bir bölünmeden ötürü, pek çok cinsin ve makamın tahlilinde, gelenekten cpeyi uzaklara düşme tehlikesi de gözardı edilmemelidir.

3- Ekrem Karadeniz tarafından ortaya atılan sistem, aşağı yukarı, aynı tarihlerde, Amerika Birleşik Devletleri'nde Harry Partch (52) adında bir bestekâr tarafından teklif edilen ve kullanılan, sekizlinin, birbirinden az farklı, kırk üç gayri müsâvî aralığa bölündüğü sistemle pek büyük benzerlik göstermektedir (53). Tanînî'nin bölünüşü, her iki sistemde de, pek çok yerde aynı, sadece iki noktada ayrılır. Karadeniz, bütün tenkîdlerine rağmen, Fisagor'culuktan büsbütün kurtulumamakta, sistemindeki sesleri iki noktada yaptığı kaydırmalar dışında, üst üste beşlilerden elde etmektedir (54). Karadeniz, aslında böylece, elli üç beşli gidilerek elde edilebilecek seslerin on ikisini atlamakta, sistem dışı bırakmakta ve elli üçüncü beşlide kapanacak sistemi kırk birinci basamakta kapatmış olmaktadır. Tanînî'nin yedi, sekizlinin kırk bir aralık ihtivâ etmesi, bölünme modeli ve aralık sayısı bakımından doğru ise de, nisbet bakımından perdelerinin pek çoğunun hatalı, kabul edilmesi çok güç sesler oluşu, Karadeniz sisteminin en büyük mahzurlarından birini teşkil etmektedir. Partch'ın sistemi ise, bu yönden, tartışma kabul etmeyen, tabîî, uyumlu, güzel nisbetlere dayandığı için, Karadeniz'inkinden kat kat üstündür (55).

Gerek Karadeniz'in, gerek Partch'ın sistemlerinin bir özelliği, mücenneb aralığının doğru icra'ına imkân sağlamalarıdır; zira, bölgenin alt ve üst uçlarının ortasında, asıl göbeğini işaret edebilecek nisbetler her iki sistemde de mevcuttur (56). Perde sayısının fazlalığı, pek çok çeşni'nin rahatça icra'ına imkân vermektedir. *Transposition* imkânı da çoğalmaktadır. Buna mukabil, kullanılan işaret sayısının artması, ezginin iniş ve çıkış hareketine göre, kendiliğinden meydana gelebilecek pek küçük pestleşme veya tizleşmelerin ayrı ayrı arızalarla notada gösterilmek zorunda kalınması ve Karadeniz'in, pek çok ma-

kamı veya terkîbi, bu yüzden, farklı dizilerle, farklı perdelerle, alışılmışın çok ötesinde izaha çalışması, sisteminin benimsenmesi ve yayılması bakımından engel teşkil etmektedir. Üzerinde asıl düşünülmesi gereken husus ise, bu kadar küçük farkların, notada, ayrı ayrı işaretlerle belirtilmesine, gerçekten gerek olup olmadığı hususudur. Ayrıca, gerek Partch'ın gerek Karadeniz'in, mücenneb bölgesinin alt ve üst sınırı için teklif ettikleri nisbetler de, Fisagor'un nisbetlerinden pek az farklıdır (57). Bu nisbetlerin de küçüğü bakıyye'den, büyüğü tanîni'den pek ayıdedilememekte, biri bakıyye, öbürü tanîni bölgesi içinde kalmaktadır. Meşhur ta'birle söylersek: "atılan taş, ürkütülen kurbağaya değmemektedir."

4- Batı, daha önce de belirttiğimiz gibi, önce, beşliler çenberini on ikinci adımda kapatmış ve eşit aralıklı *tempérament*'i gerçekleştirmiş, sonra da, işitilebilir her sesi, kullanma temayülünü göstermiş, bu yolda çeşitli denemelere girişmiştir (58). Bu arada, bir tam sesi ve sekizliyi yarım sestten daha küçük aralıklara bölme çalışmaları yeniden gündeme gelmiştir (59). Bunlar arasında, Sekizliyi yirmi dört çeyrek ($1/4$) sese bölme, Doğu ve Batı mûsikîleri arasında yakınlık kurabilecek bir yol gibi görünmüştür. İlk bakışta, Türk Halk Mûsikîsinin bugünkü temâyüllerine de yatkın gelebilecek (60) izlenimi veren bu yolun, pratik bir çözüm olmadığı, çabuk anlaşılmaktadır. Yirmi dört çeyrek ses aralığından oluşan bir dizi, aslında, birbirinden, bir çeyrek ses farklı, on iki yarım sesli iki ayrı diziden ibârettir ve birinden ötekine geçiş imkânı da yoktur. On yedi aralıklı dizi ise, beş yeni tabakaya göçebilme ve sonra, ilk basamağa dönebilme imkânı sağlamaktadır.



F- Sonuç

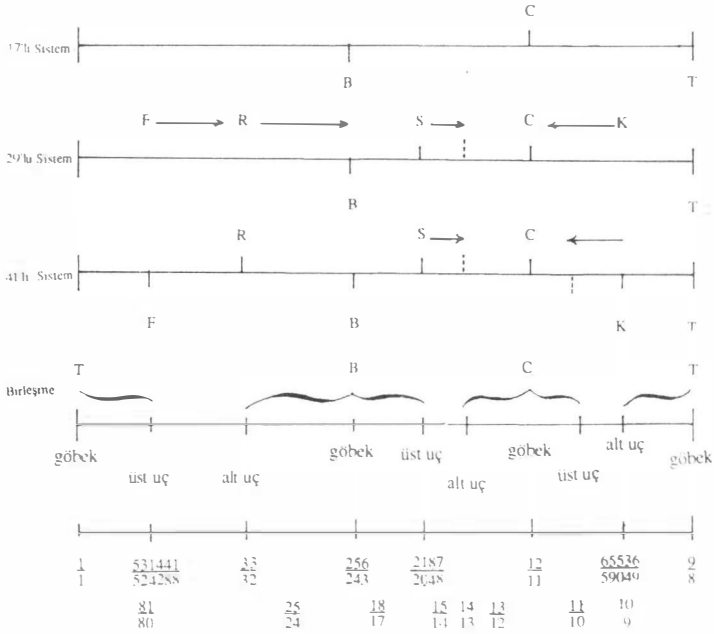
Bütün bu araştırma, inceleme, muhtelif sistemleri, açık kapalı, gizli âşikâr, çeşitli yönleriyle gözden geçirme, birbiriyle mukayese, dönüp dolaşıp, sonunda bizi aynı noktaya: kalktığımız yere getirip bırakmaktadır. Türk Müsîkisi, elimizdeki yazılı belgelere göre, aşağı yukarı bin yıldan beri, sekizliyi on yedi aralığa bölen bir ses sistemi kullanmaktadır. Sistemin iskeleti, yarım sessiz pentatonik (beş sesli) bir dizidir. Yarım seslerin atlandığı iki geniş aralık, orta yerinden ikiye bölünmekte ve herbirinin iki ucuna üç çeyrek ses mesâfede birer ses daha eklenecek yedi ana perde, yedi sesli (heptatonik) ana dizi elde edilmektedir. Tam seslerin arasına ikişer, üç çeyrek ses aralıklarına da birer



perde ilâve suretiyle, on adet "nîm perde" (yarım perde) meydana getirilmekte, böylece, bir sekizli, on yedi gayri müsâvî aralığa bölünmüş ve sekizli içinde, ilk sesin üst sekizlisiyle birlikte on sekiz perde elde edilmiş olmaktadır.

Her perde, aslında, dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için, bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir. Çeşitli mak-

sad ve sebeblerle bu noktaların birbirinden ayrı tutulması, içlerinden ba'zan birinin, ba'zan ötekinin tercih edilmesi, on yedi bölgenin, zamanla yirmi dokuz ya da kırk bir perde hâlinde düşünülmesine yol açmaktadır.



Aslında, yirmi dokuzlu sistem de, kırk birli sistem de, on yedili sistemin farklı birer görünüşünden ibarettir. Bütün bunlar, bir ve aynı sistemdir. Onları farklı gösteren, bakış açısı, görüş ölçeğidir. Bunu bir misâl ile açıklamak istiyorum. Göğün herhangi bir köşesine, gece, çıplak gözle baktığımızda birkaç yıldız görebiliriz. Aynı noktaya bir dürbünle bakarsak, yıldızların çoğaldığını farkederiz. Daha güçlü bir dürbün veya teleskop, bizim birkaç yıldızımızı, birkaç yüze, hattâ bine çıkarabilir. Tıpkı bunun gibi, eski nazariyatçıların bir perde, bir bölge olarak ifâde ettikleri frekans bandında, günümüz icra'cıları birkaç farklı

perde bulabilirler. Bütün eski nazariyatçılar, gerek târiflerinde gerek kullandıkları notalamada, Hüseyinî ve Hicâz dizilerinin ikinci basamağını aynı işaretle, aynı perdeyle gösterdikleri gibi, Rast'ın üçüncü basamağında da gene o perdeyi "Segâh"ı gösterirler (61). Günümüzde hemen bütün icra-cıların, Hüseyinî'nin Segâh'ını Rast'inkinden biraz daha pest basar, Hicâz'da ise, büsbütün pestleşerek onu, yeni tâbirle: "Dik Kürdî" hâline getirirler. Bundan da anlaşılacağı gibi, Rast makamında, Segâh bölgesinin üst ucu, Hüseyinî'de göbeği, Hicâz'da ise alt ucu kullanılmaktadır. Karadeniz'e uyduğumuz takdîrde, bunların herbirini ayrı perde saymamız ve ayrı işaretle yazmamız gerekecektir. Arel'e uysak, Rast'da ve Hüseyinî 'de aynı işareti, aynı perdeyi kullanabiliriz. Ama Arel'in Segâh için verdiği nisbet, Rast'da, bizi pek fazla rahatsız etmeyebilirse de Hüseyinî'de çoğumuzu tedirgin edecektir. Ve tedirgin olanlara, Arel, yanlışlıklarını, bilgisiz icra-cılar, esmer vatan-daşlar yüzünden bu yanlışlığa düştüklerini, Hüseyinî'de de, Rast'daki Segâh'ın aynını duymaya alışmak zorunda olduklarını söyleyecektir. (62) Gene Arel'e göre, Hicâz'da Segâh yoktur, onun yerini Dik Kürdî almıştır ve ayrı bir işaretle yazılmaktadır. Bu şekilde, makamlar arasındaki ilişkilerin, ortak noktaların gözden, kulaktan kaybolması, ya da farkların, ayrılıkların silinip gitmesi, değişik yapıların tek bir kalıp içinde erimesi, özelliklerini yitirmesi Arel'in umurunda değildir. O, "Batı mûsikîsini sevdiği için Türk Mûsikîsini sevmektedir." (62) Bir bölgenin farklı perdelere ayrılması, perdeli saz çalanlar için bir yandan yeni imkânlar getirirken, bir yandan da yeni sınırlamalar ortaya çıkarmaktadır. Aslında, her perde bir sınırlamadır. Perdesiz bir sazda, parmağın, ezginin yönüne göre, biraz aşağı ya da yukarı basılması, her zaman, çok kolayken, perdeli bir sazda, bunun için, farklı perdeler bağlanması kolay olmayabildiği gibi, ba'zan imkânsızlaşabilir de. Yegâh'la Hüseyinî Aşîrânî arasında rahatlıkla yedi, sekiz perde bağlanabilecek bir tanbur sapında, Nevâ ile Hüseyinî arasına aynı perdeleri bağlayabilmek, bağlandığı takdîrde de onları kolayca kullanabilmek pek mümkün değildir. Olsa bile, bunun ne getirdiği, ne götürdüğü tartışma konusudur. Perde bağlamaz da, mevcudlar ileri geri çekilip itilirse, bu sefer de başka bir dert ortaya çıkar: zaman ve imkân. İşte bu yüzden, bir ses sisteminin, mümkün olan en azla, mümkün o-

labilen en çoğu ifâde ve icra' edebilmesi ve herşeyi basit birtakım ilişkilerle, kurallarla temellendirip uygulamaya geçirmesi istenir. Sekizliyi on yedi gayri müsâvî aralığa bölen sistem, bin yılı aşkın bir zamandan beri, bu ihtiyâcı rahatça karşılamıştır. Günümüzün bilgi birikimi ve teknik imkânlarıyla yeni bir değerlendirmeye tâbî tutulduğu ve gerekli ilâve ve tâdilât yapılabildiği takdirde, bir o kadar yıl daha kullanılmaması için hiç bir sebep yoktur. Böylece, geçmişle bugün arasındaki yer yer yıkılmış köprüler, bozulmuş yollar onarılıp yeniden birbirine bağlanabileceği, Türk Halk ve Sanat Mûsikîleri arasında, sunî olarak yaratılmış ayrılıklar ortadan kaldırılabilmesi gibi, bugünü yarına, yarınlara ulaştırabilecek yeni akımlara, yeni arayışlara da, sağlam, sıhhatli ve köklü dayanaklar bulunmuş, yepyeni imkânlar sağlanmış olacaktır. Türk Mûsikîsi nazariyatını, saptırıldığı çıkmazlardan, sevkedilmeye çalışılan yanlış istikametlerden çekip, çıkarıp, kendi tabîi mecrâsına, asıl yatağına oturtmak için elbirliğiyle gayret göstermeliyiz. Hataların, kimin tarafından yapılmış olursa olsun, küçük ya da büyük, hataların tesbît edilip, ortaya çıkarılması ve gizledikleri gerçeklerin, doğruların araştırılıp aydınlığa kavuşturulması, bu yolda atılacak ilk adım olmalıdır (63). "Hak gelince bâtul yıkılır." Bâul, her zaman yıkılmaya mahkumdur."

Kök,Sayı: 18-22, Ağustos-Aralık 1982

NOTLAR

1. Rauf Yektâ (1871-1935) Türk Mûsikisi Nazariyatı, İstanbul 1924
2. Dr. Subhi Z.Ezgi (1869-1962) Nazarî ve Amelî Türk Mûsikisi, I-V, İstanbul, 1935-1953
3. H.Sa'deddin Arel (1880-1955) Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri, Mûsikî Mecmuası, 1- , İstanbul, 1948-
4. Safiü'd-dîn Abdülmü'mîn Urmevî (1224?-1294) Kitâbü'l-Edvar
5. Systema telëion ametaolon (Elcemaatu't-tammeti'l-munfasiletü'l-gayrı'l-mütegayyire)
6. Hızır bin Abdullah, Edvâr, Topkapı Sarayı, Revân Köşkü Yazmaları, 1728
7. Kantemiroğlu, Kitabü İlmi'l Mûsikî, Y.Tura, İstanbul, 1976
8. Gevâşt da denmiştir.
9. Kantemiroğlu "Şedd-i Sabâ" demektedir.
10. Günümüzde, Sabâ makamında bu perde değil, üstündeki perde kullanılmaktadır.
11. Hicâz, adı da verilmiştir.
12. Tanburlarda ve bağlamalarda çok kere bağlanmayan bu perde, özel bir ada da sahip olmamıştır. Nâsır Abdülbâkî Dede'de özel işareti dahi, yoktur.
13. Fârâbî, Kitâbü'l-Mûsikî'l-Kebîr, Kitab I, bahis I. Eski Yunan müelliflerinde: genera.
14. Safiü'd-dîn, aynı eser.
15. T: Tanînî (9/8), B: Bakıyye (256/243), C: Mücenneb (14/13,13/12, 12/11)
16. Safiü'd-dîn, Aynı eser
17. Günümüzde, Hicâz, şeklinde söylenmektedir.
18. Eskiden bilinen altı gezegene ilâveten yedinci gezegen bulununca, âvâze sayısı da, Hisar'la birlikte yediye yükselmiştir.
19. Günümüzde, Rast.
20. Nâsır Abdülbâkî Dede Ef. Tedkîk ü Tahkîk, 4 a - Süleymaniye K. 1242
21. Kantemiroğlu, aynı eser, sekizinci kısım.
22. Bak. Y. Tura, Horasan Tanburu'nun perdeleri.
23. Bak. Not 4.
24. Sakiletü'l-mefruzât (proslambanomenos)
25. Safiü'd-dîn, aynı eser, 2. bahis.
26. Aynı eser, 3. bahis.

27. Abdülkadir, Şerhu'l-Edvâr.
28. Safiü'd-dîn, aynı eser.
29. Safiü'd-dîn, aynı eser.
30. Bak. Safiü'd-dîn, Kitabu'l-Edvâr, veya Abdül'kadir, Şerhü'l-Edvâr.
31. Bak. Aynı eserler.
32. Yektâ, Arel ve Ezgi'nin yaptıkları gibi, dörtlü veya beşlileri birkaç adım daha ileriye götürmek, sistemi kapamaya kâfi gelmemektedir. Bu yolla, ancak 53. adımda, kapanmaya çok yaklaşılmış olunur. Ba'zı Arel'cilerin, sekizliyi 53 eşit parçaya ayırma teşebbüsleri bundandır. Fakat, beşlilerle her on ikili dönüşten sonra, ilkinden bir koma farklı yeni bir çembere başlanması yüzünden, hep aynı şema tekrarlanmakta, bir sürü, gayri tabii nisbetten başka bir şey elde edilememektedir.
33. Bak. Y.Tura, Arel-Ezgi Sistemi Türk Müsıkîsi Sistemi midir?
34. 531441/524288 nisbetinde, 23,46 cents değerinde.
35. Aslında, Eski Yunan nazariyatında, yarım sesin ikiye bölündüğü cinsler için kullanılan deyim, sonradan, birbirinden çok az farklı (bir koma kadar) fakat aynı bölgede bulunan ve birinden ötekine geçilmesinde bir sakınca bulunmayan (Do diyez-Re bemol gibi) sesler için kullanılmıştır. Batı müsıkîsnide, üst üste beşlilerle elde edilen 35 sesin, 12 bölgede toplanabilmesi bu sayededir.
36. 11.,13. armoniklerin aşağı veya yukarı çekilmesi.
37. Bak. Abdül'kadir, Şerhü'l-Edvâr.
38. Bak. Safiü'd-dîn ve Abdül'kadir, aynı eserler.
39. Bak. Aynı yazarların tabakat (şedd) cedvelleri. (Aynı eserlerde)
40. Yukarıdaki nota bak.
41. Bak. Abdül'kadir, aynı eser.
42. Bak. Y.Tura, Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nisbetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi.
43. 1. 2, 3. notlardaki eserlere bakınız.
44. 33. nottaki makaleye bakınız.
45. Yukarıdaki nota bakınız.
46. Bak. Y.Tura, Müzik'de Standardizasyon.
47. Abdülkadir Töre (1873-1946) E.Karadeniz'in hocası ve sisteminin hazırlayıcısıdır.
48. Ekrem Karadeniz, (1904-1981) Türk Müsıkîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 238-37. Ankara, 1982
49. Y.Tura, 33. nottaki makaleye bak.
50. Bak. Fârâbî, aynı eser, Medhal ve III. Kitab, I. bahis. ile Y.Tura,

Arel-Ezgi Sisteminin Gerçek Yüzü ve Çokseslilik Bakımından Değeri.

51. Gevşeme, erime. (diesis enharmonicos) 31/30 ile 49/48 arasında yer alan ve çeyrek (1/4) ses sayılan aralıklara verilen ad.

52. Harry Partch, (1901-1978) Genesis of a Music, University of Wisconsin Press, 1949

53. Yalçın Tura, E. Karadeniz ve H.Partch, Bildiri metni, Türkoloji Kongresi, İstanbul, 1981

54. Bak. E.Karadeniz, adı geçen eser.

55. Partch'daki 12/11, 16/11, 18/11 vs. gibi nisbetler yerine, Karadeniz, son derece karmaşık nisbetleri, ondalıklı sayılar şeklinde vermektedir.

56. Özellikle Partch'da.

57. Partch'ın 15/14 veya 16/15 i, Karadeniz'deki 16/15 veya yarım koma dikleşmiş şekli gibi. 16/15 in Pisagor'un 2187/2048'inden farkı sadece bir schisma, yani 1,953 cent'dir. 15/14 ise 119,44 cents'dir.

58. A.Haba (1/4 sesler), J.Carillo (1/4, 1/6,1/8 hattâ 1/16 sesler) daha sonra, Musique concrète, ve son olarak Elektronique gibi, (Stockhausen vs)

59. Bak. Y.Tura, 42. notdaki makale.

60. Bak. Kantemiroğlu-Y.Tura, 7. notdaki eser, veya N.Abdülbâkî Dede, Tahririyye, Süleymâniye K.1242 b.

61. Arel, Karabey ve Öztuna'da bu hususda yeterli bilgi? mevcuttur.

62. Arel'in ünlü slogan'ı. Bak. Mûsikî Mecmuası,

63. Makam ve perde kavramlarının yeni ve doğru değerlendirilmesi başta gelir.