

TÜRK MÜSİKİSİNDE ĀHENKLER

Yrd. Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU
Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

ÖZET

Türk müsikisinde āhenk konusunun bazı musikişinaslarca yeterince kavranılmadığı düşünölmektedir. Musiki camiasında olanlar her zaman řu söylemlere tanık olurlar; "nereden çalacağız? ", "bir ses Rast'tan dört ses Uşşak'a geçiş yapı-lacak" veya "dört ses pest kaldı, bir ya da bir buçuk ses yapalım"... İcranın içinde yıllardır bulunan sazendelerin dışında bu tür ifadelere muhatap olan yeni saz-en-deler, ister istemez sazlarında yeni nisbetleri düşünmek durumunda kalırlar.

Bunun yanında Türk müsikisinde kullanılan bazı sazlar arasındaki oktav farklı-lıkları, āhenklerin saz ve seslere göre batı notasındaki asıl yerlerinin tespiti de yine yeterince kavratılmayan konular arasındadır. Bu makalede mümkün ol-dukça anlaşılır bir dille āhenk konusu ele alınmış, āhenk çeşitleri ve Türk müziği sazlarındaki durumu açıklanarak batı notasında asıl yerlerinde gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk Müsikisi, Sazende, Ahenk.

ABSTRACT

The Ahenks in Turkish Music

Subject Ahenk in Turkish music always has been a confusing issue. The musi-cians always witness these statements; "which tons are we going to play", "a voi-ce Rast to four voice Uşşak transition will be" or " four voices yet, one or one and a one-half voice"... Except for the master players who were in this area for many years, the new players who are addressed to this kind of statements are confu-sed and inevitably begin to account new ratios in their instruments.

In addition, the octave differences between some instruments used in Turkish music and the determination of the actual place of ahenks in Western notes ac-cording to the instruments and the human voice are among the issues which can not be comprehended sufficently. In this article, the issue of harmony has been discussed clearly. The types of harmony and its position in the instruments of Turkish music have been explained and shown in the original locations of the Western notes as well.

Key Words: Turkish Music, Player, Ahenk.

Giriř:

Türk müsikisinde bir makāmin asıl yerinden başka bir perdeye aktarılması-na "göçürme" veya "şedd" (transpoze) denir. Belirli perdelere yapılan şedd/göçürme işlemine de "āhenk" veya "düzen" adı verilir. Yani makamın asıl yerinden pest veya tiz seslere doğru göçüröldüğü her bir perde üzerinde yeni-den oluşturulan aralıklar veya perde sıralaması "āhenk" leri oluşturur. Aslında bir bakıma şedd ve āhenk aynı manaya gelir. Yerinden āhengin yani bolāhenk'in dışındaki āhenklerin hepsi şedd'lerdir.

Musikide *āhenk* kelimesi üç anlamda kullanılır.

1. Bir makam dizisinin kendi yerinde ya da herhangi bir perde üzerinde oluşturduğu düzendir.
2. Bir sazın telleri arasındaki uyumdur.
3. Aynı anda verilen birden fazla sesin birbirleriyle uyumdur. (Harmony)

Āhenk kelimesinin sözlük anlamı; *uyum*, *uyuşma*'dır. Yukarıdaki üç tanım da uyumu anlatmaktadır. Birinci tanımda anlatılmak istenen şudur; bir makâmın hangi perde üzerinde icra edileceği önceden belirlenir ve icra edilecek perde üzerinde makâmın çatısını oluşturan dizideki aralıklar aynen muhafaza edilir. İkinci tanımda ise anlatılmak istenen, sazların icraya geçmeden önce teller arasındaki uyumun sağlanmasıyla ilgilidir. Günümüzde bir sazın tellerini icra için uygun hale getirmeye "*akortlama*" "*āhenkleme*" veya "*düzenleme*" terimleri kullanılmaktadır. Mezkûr kelimeler, bazen farklı perdeye göçürülmüş makâmın icra kolaylığı açısından boş tellerin başka bir sese çekilmesi veya gevşetilmesine "*düzen*, *düzenleme*, *āhenkleme*, *akortlama*" denildiği gibi sazın genel olarak icrada kullanıldığı tel seslerinin birbirleriyle uyum haline getirilmesi manasına da gelmektedir. "*Düzen*" kelimesinin *yerleştirme*, *tertib*, *uyum* gibi sözlük anlamları vardır. *Akort*'un da (*accord*) isim anlamı; *uyum*'dur.

Üçüncü tanım diğer iki tanımdan biraz farklıdır. Rauf Yekta Bey, batı müziğindeki "harmony" (armoni) nin karşılığı olarak "*āhenk*" kelimesini kullanmıştır. Batı müziğinin de "*ilm-i āhenk*" olarak adlandırmaktadır.¹

Biz bu makalede Türk mûsikîsi *āhenk*lerinden bahsedeceğimiz için *āhenk* ve *düzen* kelimelerini birinci ve ikinci tanımdaki halleriyle kullanacağız.

Āhenklerin Karar Perdelerinin Belirlenmesi ve Āhenk Çeşitleri

Türk mûsikîsindeki *şeddlerin/göçürmelerin* çeşitlerine ve düzenlerin isimlerine geçmeden evvel *şedd/göçürme* ile belirlenen perdeleri ve bu perdelerin neye göre belirlendiğinin açıklığa kavuşturulması icap eder.

Şedd kelimesinin sözlük anlamı; sıkı bağlama, bağlanma veya tasvir'dir.² Musikide, mezkûr kelimenin bu anlamıyla bir önemi var mı bilmiyoruz ama XIII. asır musikişinası Safiyuddin, *şedd* ismini "12 meşhur devir"e vermiştir.³ Fakat günümüzde anlamı değişmiştir. Safiyuddin'e göre bir dizi; *birinci devir* olarak kabul edilirse, farklı perdelere göçürüldüğü zaman meydana gelen diziler ilk dizinin tabakaları olurlar.⁴ Buna göre Safiyuddin'de karşılaştığımız "tabaka" kelimesi bugünün "*şedd*" kelimesinin karşılığı durumuna gelir. Mesela Hicāz

¹ Rauf Yekta Bey, *Türk Musikisi Nazariyatı*, Mahmut Bey Matbaası, 1924, İstanbul, s.24

² Ferit Devellioğlu, "*Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*", Aydın Kitabevi Yayınları, 11.baskı, 1993, Ankara, s.983

³ 12 meşhur devir yani 12 makam, XV. asır nazariyatında belirlenmiş beğenilen makamlardır. Safiyuddin'de yedi adet dörtlü ve on iki adet beşli vardır. Bunların birbirleriyle birleşmesi devirleri (dizileri) meydana getirir. Ortaya çıkan seksen dört dizinin en meşhur on iki tanesine makam veya devir ismi verilir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, 1999, İstanbul, s.73

⁴ Yakup Fikret Kutluğ, *Türk Mûsikîsinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s.125

makâmı asıl yeri olan düğâh perdesi dışında yegâh perdesinde icra edilse buna; Hicâz makâmının “yegâh tabakası” denilebilir. Bugün bunun yerine; “yegâh perdesi üzerinde Hicâz” veya benzeri ifadeler kullanıyoruz.

17-18. asrın büyük müsikîşinâsı Kantemiroğlu “şedd” tanımını şu şekilde tarif etmiştir:

“Şedd makâm oldur ki bizzat makâm olanın dördüncü perdesinde olur ve karargâhı olmayan perdede karar ider, yani düğâh'ı aşîrân, segâh'ı, ırâk, çargâh'ı rast edüb bir makâmın üzerinde tasnif olan nesneyi dördüncü olan perdenin makamında çalınur.”⁵

Bu tariftten de anlaşıldığı gibi Kantemiroğlu'na göre şedd makam; bir makâmın asıl mevkiinden dört ses pestten icra edilmesidir.

Kantemiroğlu, kitabında eski edvardaki “şed” tarifini de vererek bunun dört yolunun olduğunu yazmıştır. Şedd'in dört yolu şunlardır; Şeddü'l-Yehûdân(İhvân?)⁶, Şeddü'l-Muhtelif, Şeddü'l-zi'l-hams, Şeddü'l-asl.

Şeddü'l-Yehûdân; o zamanki saz düzenidir. Düğâh perdesini merkez alır ve nağme hareketine buradan başlanır.

Şeddü'l-Muhtelif; bir tam ses pestten icra etmektir. Bûselik-düğâh, mâhûr-hüseynî ve rehâvî (geveşt)-aşîrân olur. Bugün “Sipürde” dediğimiz âhenktir.

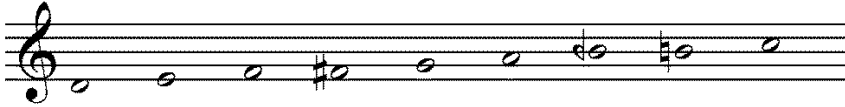
Şeddü zi'l-hams; bir tam beşli pestten icra etmektir. Hüseyinî-düğâh, muhayyer-nevâ ve düğâh-aşîrân perdesinden icra edilir. Bugün “Mansur” dediğimiz âhenktir.

Şeddü'l-asl'ın ise tarifini vermemiştir. Kantemiroğlu'nun verdiği ilk tarif olabilir.

Şedd konusunda buraya kadar yaptığımız açıklamalarda anlaşılmalıdır ki; hangi perdeye “şedd” yapıldıysa orada sıralanan aralıklar, icra edilecek makâma göre düzenlenirler.

Türk müsikîşinde her makâmın karar perdesi vardır. Kullanılan karar perdeleri toplamda “dokuz” adettir. Bunlar aşağıda portede de görüldüğü gibi pestten tize olmak üzere; yegâh, hüseyinî-aşîrân, acem-aşîrân, ırâk, rast, düğâh, segâh, bûselik ve çargâh'dır.⁷

Porte 1



Makâmı belli bir eser notaya alınırken, karar perdesi mezkûr dokuz perde-

⁵ Yalçın Tura, *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmî'l-Müsikî 'alâ vechi'l-Hurûfat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.43

⁶ Sayfa 14'de yehûdân geçerken, sayfa 157'de İhvân geçiyor.

⁷ Tarihte kullanılmış başka karar perdeleri de vardır; Örn: uzal/hicâz, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye... gibi. Fakat günümüzde artık kullanılmadığı için burada gösterilmemiştir.

den hangisi ise o perde üzerinde yazılır. Başka bir perde üzerinde yazılmaz. Çünkü makamların asıl düzeni, bu perdelerden biri üzerine kuruludur. Makâmın asıl karar yerindeki düzene “**yerinden düzen**”, “**bolâhenk düzen**” veya “**bolâhenk âhenk**” adı verilir. Bolâhenk düzeninin, Türk müziğindeki belli aralıklarla farklı perdelerle taşınması da, “**ana**” ve “**mâbeyn**” düzenlerini oluşturur.

Türk müziğinde 3 çeşit “Düzen/Âhenk” vardır. Bunlar;

- Ana Âhenk (Ana Düzen)
- Mâbeyn (Ara Düzen veya Ara Âhenk)
- Nısfıye (Sekizli/Oktav Düzen veya Sekizli/Oktav Âhenk)⁸

Yukarıda üçe ayırdığımız âhenklerin hangi perdelerin üzerinde düzen aldığı bilmemiz için, doğu müzikisinin en önemli şubesi olan Türk müzikisindeki doğal dizinin yani eski tabirle “esâsî süllem”in bilinmesi gereklidir;

Türklerin en eski müzikî nazariyatçısı Fârâbî'nin yazdığı “*Kitâbü'l-Mûsikîü'l Kebîr*” isimli önemli eserinde; doğu müzikisinin esas kabul edilen doğal perdeleri Arapça olarak verilmiş ve bu perdeler, Yunan bilgelerinin kitaplarında geçen doğal perdeler ile karşılaştırılmıştır. Bu doğal perdelerin bugünkü karşılıkları şunlardır;

1. Yegâh	6. Segâh	11. Gerdâniye
2. Hüseyinî-Aşîrân	7. Çargâh	12. Muhayyer
3. İrâk	8. Nevâ	13. Tiz Segâh
4. Rast	9. Hüseyinî	14. Tiz Çargâh
5. Dügâh	10. Evc	15. Tiz Nevâ ⁹

Porte 2¹⁰



Ye. H.A. Ir. Ra. Dü. Se. Ç. Ne. Hü. Evc. Ger. Muh. T.Se. T.Çar. T.Ne

Gelenekli sistemde bu perdelerin dışındaki perdeler arızalı perdelerdir. Bir müzikîde “doğal dizi” demek, içinde arızalı perde bulundurmayan dizi demektir. Fakat günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatında batı müziğinin “Do Majör” gamındaki perdeler “doğal” kabul edildiği için; Türk müzikisindeki bazı doğal perdeler “arızalı” konuma, bazı arızalı perdeler de “doğal” konuma dönmüştür. Yani, ırâk, segâh, evc ve tiz segâh perdeleri arızalı perdeler, acem-aşîrân, büselik, acem ve tiz büselik perdeleri de doğal perdeler haline gelmiştir.¹¹

⁸ Bir oktav tiz'dir.

⁹ Rauf Yekta Bey, a.g.e., s.55, 56

¹⁰ Porte üzerinde gösterilen ruzumuzlar; “T”: Tanîni, “K”: Mücenneb-i Kebîr (Büyük Mücenneb), “S”: Mücenneb-i Sagîr (Küçük Mücenneb).

¹¹ Gelenekten gelen doğal perdeler korunmuş olsaydı. Batı müziğindeki doğal perdeler Türk müziği → →

Eski doğal perdeler, Fārābî zamanında elbette bu isimlerle kullanılmamıştır. İlk isimler Safiyuddin ve Merāgî'den sonra verilmeye başlanmıştır. Öncelikle ilk beş perdeye isim verilmiştir. Bunlar aşağıdaki portede nisbetleriyle gösterilen; *yegâh*, *dügâh*, *segâh*, *çargâh* ve *pençgâh* perdeleridir.¹²

Porte 3

9/8 10/9 16/15 9/8 10/9 16/15 9/8

yegâh dügâh segâh çargâh pençgâh

Sistemci okulda bütün makamlar *yegâh* perdesi üzerinde gösterilmiştir. Daha sonra Hızır bin Abdullah döneminde mezkûr perde bir dörtlü tize taşınarak yeni düzene geçilmiştir.¹³ Aşağıda “Porte 4” te gösterilen bu yeni düzende parantez içerisinde yazılan isimler aynı zamanda perdelerin ikinci isimleri olarak da kullanılmışlardır;

Porte 4

yegâh dügâh segâh çargâh pençgâh şeşgâh heftgâh heştgâh

(rast) (nevâ) (hüseynî) (segâh-ı sâni) (gerdâniye)

Daha sonra *yegâh* perdesi tekrar eski yerine alınmış fakat *dügâh* perdesi yeni yerinde kalmıştır. Araya da *hüseynî-aşîrân* ve *ırâk* doğal perdeleri getirilmiştir. Son düzen *Porte 2*'de gösterildiği gibi olmuştur.

Gelenekten gelen ana diziyi oluşturan ilk sekizlideki aralıklar; T + K + S + T + K + S + T aralıklarıdır. Aynı aralıklar ikinci sekizlide de kullanılmaya devam etmektedir. Āhenkler, doğal diziyi oluşturan aralık sıralamasına göre oluşurlar;

Ana Āhenkler/Düzenler: T + K + S + T + K + S + T aralıklarının yan yana gelmesiyle oluşan yedi perdenin üzerinde düzenlenirler. Birinci ana āhenk, “*bolāhenk*”tir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi; makâmın asıl karar yerindeki düzendir. Buna “*yerinden düzen*” de denilmektedir. Bolāhenk düzeni, Türk müsikisinde hem yerinden düzendir hem de kullanılan en pest düzendir. Fakat

→ →

ğinde arızalı perdeler olacaktı ve portede şu şekilde gösterilecekti;

A. Aşîrân Bûselik

¹² Rauf Yekta Bey, a.g.e., s.58

¹³ Rauf Yekta Bey, bunun sebebinin icradaki sıkıntıdan dolayı olduğunu açıklamıştır; Örnek olarak Uşşâk makamını vermiştir. Uşşâk makamı o zamanlar bugünkü hüseynî-aşîrân perdesinde icra edilmektedir. Uşşâk makamında, seyir içerisinde makâma renk vermesi sebebiyle bir tam dörtlü peste kadar genişleme yapılır. Bu genişleme, en pest teli *yegâh* perdesi olan Kemeñçe veya benzeri sazların icracılarını sıkıntıya sokmuştur. Rauf Yekta Bey, a.g.e., s.59

günümüzde bu düzenin bir sekizli yukarısındaki “*bolâhenk-nisfiye*” düzeni “*yerinden düzen*” kabul edilmiş, diğer ana düzenler bolâhenk’ten tiz iken pest duruma düşmüştür.

Bolâhenk dışında ana düzenler; “*dāvūd*”, “*şâh*”, “*mansūr*”, “*kız*”, “*yıldız*” ve “*sipürde*” dir.

“*Dāvūd*”¹⁴ düzeni aslında “*Bolâhenk*” düzenine göre bir “*T*” aralığı tiz, *Bolâhenk-Nisfiye* düzenine göre de *T + K + S + T + K + S* aralıklarının toplamı kadar pesttir.

Ana düzenleri daha iyi anlamak için *Bolâhenk* ve *Bolâhenk-Nisfiye* düzeni ile kıyaslayarak tablo üzerinde gösterelim;

Tablo 1

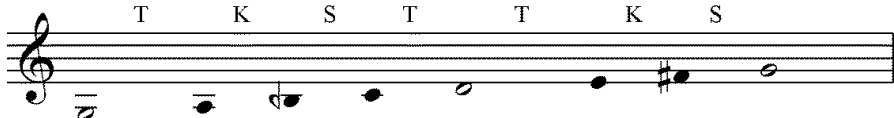
	Bolâhenk'e göre	Bolâhenk-Nisfiye'ye göre
Bolâhenk	Yerinden	Bir sekizli tiz
Dāvūd	<i>T</i> aralığı kadar tiz	<i>T + K + S + T + K + S</i> aralıkları toplamı kadar pest
Şâh	<i>T + S</i> aralıkları toplamı kadar tiz	<i>T + K + S + T + K</i> aralıkları toplamı kadar pest
Mansūr	<i>T + S + K</i> aralığı kadar tiz	<i>T + K + S + T</i> aralıkları toplamı kadar pest
Kız	<i>T + S + K + T</i> aralıkları toplamı kadar tiz	<i>T + K + S</i> aralıkları toplamı kadar pest
Yıldız	<i>T + S + K + T + S</i> aralıkları toplamı kadar tiz	<i>T + K</i> aralıkları toplamı kadar pest
Sipürde	<i>T + S + K + T + S + K</i> aralıkları toplamı kadar tiz	<i>T</i> aralığı kadar pest
Bolâhenk-Nisfiye	Bir sekizli tiz	Yerinden

İ
S
T
E
M
22/2013

Bunun daha iyi anlaşılması için *Rast* makâmının farklı ana âhenklerdeki durumu aşağıda porte üzerinde gösterilmiştir. Bilindiği gibi *Rast* makâmının karar perdesi *rast* perdesidir. Buna göre;

Rast perdesinde karar veren Rast makâmının Ana Düzenlerde Görünümü

Bolâhenk Düzen



¹⁴ “*Dāvūd*” ismi ne yazık ki günümüzde yanlış telaffuz edilmektedir. “*a*” ve “*u*” harfleri uzun okunmalıdır. İsim İsrail oğullarının peygamberi olan *Dāvūd* (A.S)’dan gelmektedir. Sesindeki güzellik ve bas karakterinden dolayı bu âhenge veya *Ney*’e ismi verilmiştir. Güzel ve bas karakterli seslere Türk müziğinde bu yüzden “*Dāvūdi*” ses denilir.

Dāvūd Düzen

T K S T T K S

Şāh Düzen

T K S T T K S

Mansūr Düzen

T K S T T K S

Kız Düzen

T K S T T K S

Yıldız Düzen

T K S T T K S

Sipürde Düzen

T K S T T K S

Bolāhenk-Nısfıye Düzen

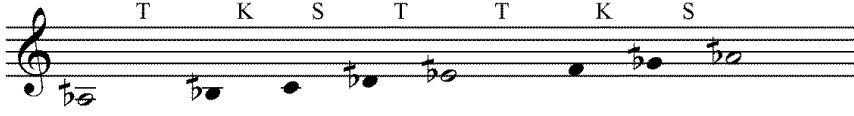
T K S T T K S

İ
S
T
E
M
22/2013

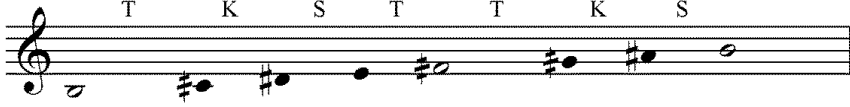
Mābeynler (Ara Āhenkler): T ve K aralıklarının bulunduđu yerlerde oluşurlar. Toplam 5 adettir. Bunlar; *Bolāhenk-Nıs.-Sipürde Mābeyni*, *Sipürde-Yıldız Mābeyni (Müstahsen)*, *Kız-Mansur Mābeyni*, *Mansūr-Şāh Mābeyni*, *Dāvūd-Bolāhenk Mābeyni*.

Yine rast perdesinde karar veren Rast makamının Mābeyn düzenleri aşğıda portede gösterilmiştir;

Dāvūd-Bolāhenk Mābeyni: **Dāvud** āhengi ile **Bolāhenk** āhenginin arasında kalır.



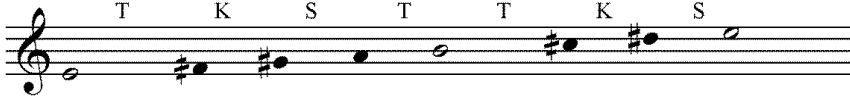
Mansūr-Şāh Mābeyni: **Mansūr** ve **Şāh** âhenklerinin arasında oluşur.



Kız-Mansūr Mābeyni: **Kız** ve **Mansūr** âhenklerinin arasında kalır;

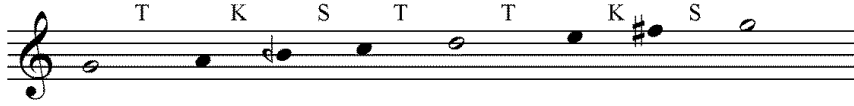


Sipürde-Yıldız Mābeyni: diğ er adı *Müstahsen* olan âhenk de **Sipürde** ve **Yıldız** âhenklerinin arasında oluşur.



Nisfiyeler (Sekizli Âhenkler): Ana ve Mābeyn âhenklerin oktavlarıdır. Musi-kide kullanılan nisfiye; Bolâhenk-Nisfiye'dir.

Rast makâmının Bolâhenk-Nisfiye düzendeki yeri aşağıdaki gibidir;



Düzenlerin Batı Notasındaki Yerleri

Türk mûsikisinde batı notası kabul edildikten sonra Türk mûsikîşinasları bu yazımı Türk mûsikisine mâl etmiş ve kendi içinde ayrı bir düzen kurmuştur;

Bilindiği gibi batı notası birbirine paralel beş çizgiden veya hattan oluşur. Her bir çizgi ve bunlar arasındaki aralıklar nota dediğimiz işaretlerin yerleridir. Batı müziğinde yedi adet notaya isim verilmiştir. Bunlar: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si'dir. Bu notaların bir de rumuzları vardır; Do = C, Re = D, Mi = E, Fa = F, Sol = G, Lâ = A, Si = B. Batı müziğinde mezkûr notaların oktavları ayrı isimlerle anılmamış, piyano esas alınarak hangi oktavda oldukları nota isimlerinin veya rumuzların sağ tarafına konulan sayılarla belirtilmiştir; C1 (birinci oktav do), C2, C3, re4, mi3 gibi.

Batı müziği notası kullanılan yerlerde, yukarıda adları sayılan notalar ortak dildir. Yani bir Avrupalı için portedeki alttan ikinci aralıktaki notanın adı "lâ" ise bir Türk için de "lâ" dır. Eserin solfeji birlikte yapıldığı zaman aynı isimler kullanılır. Fakat Türk ve batı müziği nota kullanımı arasında temelde iki fark vardır;

- Bir adla anılan notanın iki müzikte farklı seste (frekansta) olması ve bu sebeple icra edilen eserlerin yazılırken portede -batı müziğine göre-

asıl yerlerinin dışında yazılması

- b. Eserler farklı düzende icra edilse bile icra edilecek makamın hep asıl karar yerinden yazılması

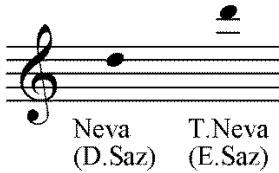
Batı müziğinde 1939'dan sonra 440 titreşime sahip nota "lâ" notası olarak kabul edilmiştir.¹⁵ Portede alttan ikinci aralıkta gösterilir ve piyanoya göre dördüncü oktavdaki "la"dır. (Lâ4, A4)

Porte 5



Batı müziği icra edilen her yerde 440 frekanslı "lâ" notası aynı konumdadır, değişmez. Türk müsıkisinde ise bu frekansın karşılığı olarak "re" notası kabul edilmiştir. Re notasının karşılığı da; Kānun, Kemençe, Keman gibi sazlara ve kadın seslerine göre "nevā" perdesi, Tanbur, Ud, Viyolonsel gibi sazlara ve erkek seslerine göre de "tiz nevā" perdesidir. Tanbūr, Ud ve Viyolonsel gibi Türk müsıkisinde kullanılan sazlar erkek seslerin frekansları ile aynıdır. Yine Türk müsıkisinde kullanılan; Kānun, Kemençe, Keman gibi sazlar da kadın sesleri ile aynı frekanstadırlar. Bu yüzden makalede erkeklerle aynı frekansta olan sazlara "Erkek Saz", kadınlarla aynı frekanstaki sazlara da "Dişi Saz" demenin uygun olduğu düşünülmektedir. Erkek sazlarda A4 perdesinin "tiz nevā" perdesine denk gelme sebebi, bu sazlarda dişi sazlardan bir sekizli pestte olmasındandır. Ana saz gurubu olarak hangisini seçersek 440 titreşime sahip "re" perdesi bizim için o olacaktır.

Porte 6



Türk müziği icracısı, sazını akortlarken "lâ" notasını "re" kabul eder ama notadan eser icra ettiğinde veya solfej yaptığında "lâ" notası yine "lâ"dır. Fakat Türk müsıkisinde "lâ" dediğimiz nota da aslında batıda "mi" dir. Kānūn sazına göre düşünülürse; "nevā" perdesi batıda "lâ4", "dūgâh" perdesi de "mi4"e denk gelir. Yani "lâ" denildiğinde aslında batı müsıkisindeki "mi" sesi, "re" denildiğinde yine batı müsıkisindeki "lâ" sesi duyulur.

Diğer bir fark olarak eserler farklı düzende icra edilse bile icra edilen makamın her zaman asıl yerinden yazıldığı belirtilmiştir;

¹⁵Diapozon frekansı 1859'da 435 olarak kabul edilmiştir. Daha sonra 1939'da yapılan değişiklikle 440 titreşim yapan diyapozon, uluslararası normal diyapozon olarak kabul edilmiştir. Bkz. <http://www.nkfu.com/diyapozon-nedir-ozellikleri-nelerdir/>

Öncelikle bilinmelidir ki Türk mûsikisinde gelenekten gelen bir alışkanlıkla; her makâmın bir karar perdesi vardır; Rast makamının karar perdesinin *rast* olması, Uşşâk'ın *dügâh* olması, Bestenigâr'ın *ırâk*, Segâh'ın karar perdesinin *segâh* olması... vs. gibi. Eserler notaya alınırken yazıldığı makâmın karar perdesi katiyetle değiştirilmez. İcrada da durum aynıdır. Farklı âhenkler kullanılsa da veya sazın asıl perdeleri portede gösterildiği gibi olmasa da karar perdesi hep makâmın asıl yeridir. Örneğin;


Bir Kânûni, Rast makâmını yerinden yani rast perdesinden icra ederken, bir başka ifadeyle "Bolâhenk" düzeninde icra ederken, notada ne görüyorsa onu icra eder. Fakat "Sipürde" düzeninde icra etmek istediğinde her ne kadar makam rast perdesi üzerinde yazılsa da o bir "tanîni" aralızş pestte olan; acem-ažîrân perdesi üzerinden icra edecektir. Onun "rast" perdesi artık "acem-ažîrân"-'dır. Bunun için nota değiştirmez. Kendisine karar yeri sorulduğunda ya "acem-ažîrân" ya da "bir ses rast" diye cevap verir. Diğer düzenler için de durum aynıdır. Ses icracısı ise farklı düzenlerden okusa bile o an için okuduğu yerin karar perdelerini düşünmez. Onun için, makamın asıl karar yeri önemlidir.

Batı mûsikisinde ise bu durum farklıdır. Çünkü icracı notada ne görüyorsa onu icra eder. Bazen okumada güçlük olmasın diye eserler bir oktav pestten veya tizden yazılır. Eser hangi nota üzerinden karar veriyorsa tonun adı, o notanın ismi ile başlar. Mi majör, lâ minör gibi...

Batı notası kullanılıp da böyle bir durumla karşı karşıya kalmak Türk müzisyenleri tarafından hiçbir zaman sorun olarak görülmemiş; diyapazondan çıkan sese "re" denilerek çözüm getirilmiştir. Sazın akordu yapılırken de "yegâh" perdesi diyapazon sesine göre bir ya da iki sekizli pest düşünülerek yapılmıştır. Batılı bir müzisyenle Türk müzisyeni yan yana bir eser icra ettiklerinde de ya Türk müzisyeni, batı müzisyenine ayak uydurmak için makamın karar perdesini bir dördütlü tiz veya bir beşli pest düşünmüş ya da batılı müzisyeni, karar perdesini Türk müzisyenine ayak uydurmak için dört ses pest veya beş ses tiz düşünmüştür.

Önceden de belirtildiği gibi; Türk müziğinde sazlar ve sesler iki sınıfa ayrılmıştır. Sazlar; "**erkek**" ve "**dişi**" olarak, sesler de "**erkek**" ve "**kadın**" olarak ayrılır. Bu iki sınıfın arasında bir oktavlık fark vardır. Dişi sazlar ve Kadın sesler, Erkek saz ve seslere göre bir sekizli daha tizdir. Aşağıda iki sınıfın -batı müziğindeki karşılıklarıyla- "*kaba yegâh*"dan "*tiz gerdâniye*"ye kadar portede görünüşleri verilmiştir;

Porte 7



Batı Müziği	A1	D2	A2	D3	A3	D4	A4	D5	A5	D6
Erkek Saz/Ses	K.Yegah	K.Rast	Yegâh	Rast	Nevâ	Gerdaniye	T.Neva	T.Gerdaniye	(yok)	(yok)
Dişi Saz/Ses	(yok)	(yok)	K.Yegâh	K.Rast	Yegâh	Rast	Neva	Gerdaniye	T.Neva	T.Gerdaniye

Erkek sazlardan olan Tanbur'un en pest perdesi -yukarıda portede gösterilen- "kaba yegâh" perdesidir.¹⁶ Ud sazı da "kaba hüseyñî-âşîrân" perdesine kadar pestleşir. Viyolonsel sazı da "kaba acem-âşîrân"a kadar iner. Bu perdeler dışı sazlarda yoktur. Dışı sazlar, erkek sazların "yegâh" perdesini "kaba yegâh", "nevâ" perdesini de "yegâh" perdesi kabul eder.

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için aynı durum aşağıda Tablo 2 üzerinde gösterilmiştir;

Tablo 2

<i>Tanbūr, Ud, Viyolonsel, Erkek Sesleri</i>		<i>Kānun, Kemeñçe, Keman, Bolāhenk Ney ve Kadın Sesleri</i>		<i>Bolāhenk-Nısfıye Ney</i>	
<i>Türk Müziği</i>	<i>Batı Müziği</i>	<i>Türk Müziği</i>	<i>Batı Müziği</i>	<i>Türk Müziği</i>	<i>Batı Müziği</i>
Kaba Yegâh	A1	YOK		YOK	
Kaba Rast	D2				
Yegâh	A2	Kaba Yegâh	A2		
Rast	D3	Kaba Rast	D3		
Nevâ	A3	Yegâh	A3		
Gerdâniye	D4	Rast	D4	Kaba Rast	D4
Tiz Nevâ	A4	Nevâ	A4	Yegâh	A4
Tiz Gerdâniye	D5	Gerdâniye	D5	Rast	D5
YOK		Tiz Nevâ	A5	Nevâ	A5
		Tiz Gerdâniye	D6	Gerdâniye	D6
		YOK		Tiz Nevâ	A6

Yukarıdaki tabloyu inceledikten sonra ifade etmek gerekir ki; perdelerin batı notasındaki ve Türk sazları arasındaki görünümü her ne kadar yukarıdaki gibi olsa da Türk müziğinde eserler yazılırken veya bir eser icra edilirken perdenin porte üzerindeki gerçek yerleri düşünülmez. Eserler, daha önce açıkladığımız doğal dizinin gösterildiği iki sekizli ses sahası içinde yazılır ve bu saha içinde düşünülür;

¹⁶ Bu perde Tanbur sazında "āhenk teli" adıyla bilinir. Bu perde üzerinde ezgi icra edilmez. Ezgiye pest ses olarak renk katmada kullanılır.

Eserlerin Yazıldığı İki Oktavlık Alan

Erkek sazlar ve sesler bolâhenk düzene göre bu iki sekizli saha içerisinde icrada buldukları düşünülürken batı notasında aslında yeri aşağıdaki gibidir;

Erkek Sazlara ve Erkek Seslerine Göre

Türk Müziği

Batı Müziği

A2 B2 C#3 D3 E3 F#3 G3 A3 B3 C4 D4 E4 F#4 G4 A4

Dişi Sazlara ve Kadın Seslerine Göre

Türk Müziği

Batı Müziği

A3 B3 C#4 D4 E4 F#4 G4 A4 B4 C5 D5 E5 F#5 G5 A5

Daha önce bahsi geçen Türk müziğindeki karar perdeleri, batı ve Türk müziği erkek ve dişi sazlara göre ve “bolâhenk” düzenine göre portede şu şekilde görünmektedir;

İ
S
T
E
M
22/2013

Türk Müziğinde Görünüm

Erkek Sazlar ve Sesler

A2 B2 C3 C#3 D3 E3 F#3 F#3 G3

Dişi Sazlar ve Kadın Sesleri

A3 B3 C4 C#4 D4 E4 F#4 F#4 G4

Son örnek olarak, Rast makamında bestelenmiş bir Saz Semâî'nin ilk dört ölçüsü yazılarak, dişi, erkek sazlarda ve piyanoda asıl yerleri aşağıda verilmiştir;

Yazılan Hali

Erkek Saz/Ses

Dişİ Saz/Ses

Batı Müziğinde Erkek Saz/Ses

Batı Müziğinde Dişİ Saz/Ses

Sonuç

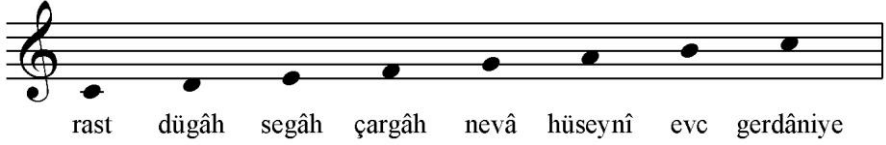
Batılı bir sazende sadece gördüğü notayı icra etmekte iken bir Türk müsikisi sazendesi, önce eserin hangi āhenkte icra edileceğini öğrenir ve sazda düzenini ona göre düşünür. Yerinden yani düğâh'dan yazılmış bir Hicâz makamının karar perdesi bir Tanbūrî için; önce “düğâh” sonra “rast” daha sonra “ırāk”, “acem-aşîrân”, “hüseynî-aşîrân”, “yegâh”, “kaba çargâh” veya “kaba segâh”dır. Fakat karşısında duran nota asla değiştirilmez. Bu durum Ney sazi dışında her Türk müsikisi için böyledir. Her ne kadar ney sazında da göçürme yapılsa da¹⁷ genel olarak bir neyzen için herhangi bir āhenkten icra etmek, icra edilecek āhenge ait Ney'in çantadan çıkarılıp üflenmesinden başka bir şey değildir. Çünkü Ney çeşitlerinde sazın düzeni asla değişmez.

Bazı kimseler için sazlarda yapılan göçürülmeler bir sorun ve zorluk olarak görülmektedir. Aslında eserlerin her āhenkte notasının yazılması ile bu durum değiştirilebilir. Ama bu nüshalar, tabii olarak aşırı nota kalabalıklığına yol açacak ve sazendeler icra edeceği makâmın her āhenginin notasını yanlarında buldurmak zorunda kalacaklardır. Gerçekte bir Türk müsikisi sazendesi, nota değiştirmeden bir eseri farklı āhenklerde icra etmekten şikâyetçi değildir. Bunun yapılabilmesi için belli bir mesai harcar. Çünkü sazda göçürmenin yapılamaması Türk müsikisi camiasında eksiklik olarak görülür. Bu da sazende için bir ölçüdür. Sonuç olarak Türk müsikisi içinde farklı āhenklerde icra edebilme konusu büyük bir mesele olarak görülmemelidir.

Türk müsikisinde asıl büyük meselelerden biri, batı notası kullanılmaya başlandığında ilk adımların yanlış atılmasıdır. Bu konuyla ilgili gerçekler, bizi is-

¹⁷Bolāhenk-Nisfiye ney tınısındaki tizlik nedeniyle kullanılmaz. Bu sebeple Neyzen, bolāhenk āhengi Kız ney'inde (dört ses pest olan ney) ıca eder. Aynı şekilde Sipürde ney'i kullanmak istemeyen bir Neyzen de Mansür ney'i ile icra eder.

ter istemez düşünmeye sevk edip, farklı çözümler hakkında varsayımlar üretmemize neden olmaktadır. Makalede örneklerde de görüldüğü gibi; notayı batılılarla aynı telaffuzda okuyup da farklı sesler basmak insanın mantığına biraz ters düşmektedir. Rauf Yekta Bey, “Türk MüsİKİsi Nazariyatı” isimli kitabında bu meseleye bir çözüm önerisi getirmiştir.¹⁸ Önerdiği yolla, portedeki lâ perdesi ile Türk müsİKİsindeki lâ perdesinin sesleri, bir oktav farkla da olsa sesdeş olabilecektir. Bunun gerçekleşebilmesi için “kaba çargâh” olarak adlandırılan çizgi altındaki “do” perdesini artık “rast” perdesi olarak kabul edilmesi gereklidir. Diğerleri de buna göre sıralanırlar. Rauf Yekta Bey’in perde sıralamasının portede görünümü aşağıdaki gibidir;



Rauf Yekta Bey’in düşüncesinin uygulanabilmesi çok zor görünse de her şeyden önce Türk müsİKİsi nazariyatının sağlam temeller üzerine kurulması için yapılan iyi niyetli çalışmadır. Bu ve buna benzer fikirlerin her zaman değerlendirilmesi gerekmektedir. Değişikliklerin uygulanması, her ne kadar yerleşmiş bir bilginin yerine başka bir bilginin gelmesine sebebiyet verse de; kalıplardan sıyrarak Türk müsİKİsi için en iyisini düşünmek, müsİKİşinasların öncelikli görevlerinden olmalıdır.

Kaynaklar:

- » Yekta, Rauf, “*Türk Musikisi Nazariyatı*”, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1924
- » Devellioğlu, Ferit “*Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*”, Aydın Kitabevi Yayınları, 11.baskı, Ankara, 1993
- » Mehmet Nuri Uygun, “*Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi ve Kitabü’l-Edvarı*”, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999
- » Kutluğ, Yakup Fikret, “*Türk Musikisinde Makamlar*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
- » Tura, Yalçın, “*Kantemiroğlu Kitâbu ‘İlmi’l-MüsİKİ ‘alâ vechi’l-Hurûfat*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- » <http://www.nkfu.com/diyapazon-nedir-ozellikleri-nelerdir/>

¹⁸. Rauf Yekta Bey, a.g.e., s.53