

STUDY-CENTERED APPROACH TO THE LEARNING OF TURKISH MUSIC FOURTHS AND FIFTHS

Emrah ÇÜMENDİR¹

Abstract

Turkish music has a maqam structure. For this reason, Turkish music, which has a maqam structure, contains many maqams. The way of learning maqams is of two types: theoretical (theoretical) and practical (application), and the scientific aspects are learned through theoretical studies, and this learning is reinforced with practical studies. In theory, the scales form the framework of the maqams. Scales, on the other hand, consist of formulaic fourths and fifths, consisting of different melodic intervals and named after the starting pitch. Due to their influence on maqam formations, fourths and fifths form the basis of Turkish music maqams. Fourth and fifths, which have gained distinction in Turkish music due to their vital importance, became the focus of attention of this research and were ultimately taken as a model for analysis. This study, which aims to learn and reinforce the flavors related to both theoretical and practical approaches, is important in terms of correctly understanding and explaining the quadruplets and pentads. Although they were discussed and examined in different theoretical studies under the title of edvar centuries ago, these flavors, which are the foundations of Turkish music theory, are used by today's Turkish music members as they are transferred in the Arel theoretical system. Therefore, the theoretical limitation of this study was determined by the Arel theoretical system, and the study method was continued with etudes written on fourths and fifths. This study, which was conducted for the practical and theoretical learning of Turkish music fourths and fifths; It is envisaged that it will contribute to Turkish music lovers and the field in terms of correct understanding and explanation of the relevant flavors, as well as setting a precedent for other etude-centered research on fourths and fifths.

Key Words: Turkish Music, Fourth and Fifth, Etude, Etude Centered Education.

TÜRK MÜZİĞİ DÖRTLÜ VE BEŞLİLERİNİN ÖĞRENİMİNE ETÜT MERKEZLİ YAKLAŞIM

Özet

Türk müziği, makamsal bir yapıya sahiptir. Bu sebeple makamsal bir yapıda olan Türk müziği, içerisinde çok sayıda makamı bulundurmaktadır. Makamların öğrenim şekli, nazarî (teorik) ve amelî (uygulama) olmak üzere iki türlü olup, nazarî çalışmalarla ilmî (bilimsel) yönleri öğrenilmekte, amelî çalışmalarla ise bu öğrenim pekiştirilmektedir. Teoride makamların çatısını diziler oluşturur. Diziler ise kalıplaşmış, farklı melodik aralıklardan meydana gelen ve başlangıç perdesinin adıyla anılan dörtlü ve beşlilerden ibarettir. Makam oluşumlarındaki etkileri sebebiyle dörtlü ve beşliler, Türk müziği makamlarının temellerini teşkil eder. Taşıdığı hayatî önemden dolayı Türk müziğinde ayrıcalık kazanan dörtlü ve beşliler, vesileyle bu araştırmanın ilgi odağı olmuş, nihayetinde inceleme modeli olarak ele alınmıştır. Gerek nazarî gerekse amelî incelemelerle, ilgili çeşnilerin öğrenimini ve pekiştirilmesini amaç edinen bu çalışma, dörtlü ve beşlilerin doğru anlaşılması ve izah edilebilmesi adına önem arz etmektedir. Yüzyıllar öncesinden edvar başlığı altındaki farklı nazarî çalışmalarda ele alınıp incelse de, Türk müziği nazariyatının temellerindeki bu çeşniler, günümüz Türk müziği mensuplarınca, Arel nazariyat sisteminde aktarıldığı şekliyle kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın kuramsal sınırlılığı, Arel nazariyat sistemince belirlenmiş olup çalışma yöntemi, dörtlü ve beşlilere dair yazılan etütlerle sürdürülmüştür. Türk müziği dörtlü ve beşlilerinin amelî ve nazarî öğrenimine yönelik yapılan bu çalışmanın; ilgili çeşnilerin doğru anlaşılması ve izah edilebilmesi hususunda Türk müziği ilgililerine ve alanına katkı sağlayabileceği, yanı sıra dörtlü ve beşlilere dair yapılabilecek etüt merkezli başka araştırmalara emsal teşkil edebileceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Dörtlü ve Beşliler, Etüt, Etüt Merkezli Eğitim.,

¹ Öğr. Gör. Dr., Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, e-mail: ecumendir@firat.edu.tr DOI: 10.22252/ijca.1657688

1. Giriş

Yeryüzünde pek çok ilim bulunmakta, kendine özgü yapısıyla Türk müzikîsi de bunlar arasında yerini almaktadır. Bir ilim dalının bilinmesi, açıklığa kavuşması, o alanda yapılacak bilimsel çalışmalar ve çalışmalardan elde edilecek bulgularla mümkündür. Bu bilgilerden hareketle her ilmin ispata ihtiyacı olduğu söylenebilir. Etkin bir amelî yönü olan Türk müzikîsinin bilimsel yönü de nazarı çalışmalarıyla ortaya koyulur. Türk müzikîsinin nazariyatı hakkında bilgi veren çalışmalar yüzyıllar öncesinden, edvar başlığı altında başlatılmış, ancak bu çalışmaların bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmişken bir kısmı da maalesef zaman içerisinde kaybolmaya yüz tutmuştur. Konu ile ilgili ilk derin çalışmalar, 19. yüzyılda yapılmıştır. Bu dönemde Türk müzikîsi nazariyatına dair başlatılan çalışmaların öncü isimleri, Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Atâullah Dede Efendi (öl. 1258/1842), Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmet Celâleddin Dede Efendi (öl. 1908) ve Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (öl. 1911)'dir (Arel, 1993: 12). Bu kişiler, yapmış oldukları çalışmaları yazılı hâle getirememiş ancak bütün bilgi ve birikimlerini öğrencileri olan Yekta, Ezgi ve Arel'e aktarmışlardır (Arel, 1993: 12). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Rauf Yekta (öl. 1935), Dr. Suphi Ezgi (öl. 1962) ve Hüseyin Sadeddin Arel (öl. 1955), Türk müzikîsinin bir bilim dalı olması gerekçesi ile seslerin ve makamların neden-sonuç ilişkilerini araştırarak Türk müziğinin ileride kaynak görevi görece nazarı yönünü ortaya koymuşlardır. Yekta Bey, ses sistemi üzerine yaptığı çalışmada müzikî nazariyatına dair çeşitli konular hakkında bilgiler aktarmıştır. Ancak Fransızca olması ve bir bölümünün de Osmanlıca yayınlanması sebebi ile çalışmanın anlaşılabilirliği güçleşmiş, böylelikle Yekta Bey'e ait eser yaygınlaşmamıştır (Arel, 1993: 13). Yekta Bey'in üzerinde durduğu bu sistemi Murat Salih Uzdilek (öl. 1967), Arel'in teşvikiyle Türk müzikîsi seslerini fizik bakımından laboratuvar incelemesine almış ve 1944 yılında Türk müzikîsi sistemini açıklayan eserini yazmıştır (Kaçar, 2012: 13). Bu sistemde ağırlık Arel'de olduğu için adı başa konmuş, Arel, Ezgi ve Uzdilek'in ortak çalışmalarından dolayı da sistem, kendilerinin adları ile anılmıştır (Kaçar, 2012: 13). Oluşturulmuş olan bu sistem, günümüz Türk müziği zümreleri tarafından ortak bir sistem olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Günümüzde yaygın olarak kullanılan bu sistemin ana hatlarını, bir sekizlinin 25 parçaya bölünmesiyle elde edilen 24 perdeli dizi², aralıklar, dizi teşkilinde kullanılan dörtlü ve beşliler ile dizi ve makam özellikleri teşkil etmektedir. Belirtilen özelliklerin yöntem ve açıklamalarının yapılarak detaylı bir şekilde aktarıldığı Arel sisteminde dörtlü ve beşliler dörtlü ve beşliler oldukça önemlidir zira bunlar, makamların meydana getirilmesinde ve sekizlinin 24 parçaya ayrılmasında başlıca etken olarak görünmektedirler.

1.1. Dörtlü ve Beşliler

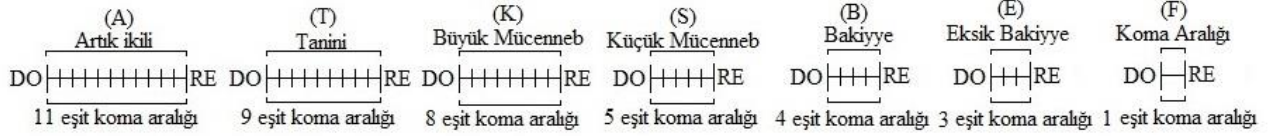
Türk müziğinde pek çok makam bulunmakta, Arel sisteminde bu makamların ilmî yönlerini diziler temsil etmektedir. Diziler, makamların çatısını oluşturmaktadır. Bu hususta, makamların teorik incelemelerinin dizi unsuruyla yapılmakta olduğu söylenebilir. Makam dizilerinin en büyük parçalarını ise dörtlü ve beşliler meydana getirir (Arel, 1952: 4). Diziler, bu çeşnilerin³ birleşmesi sayesinde meydana gelmektedir. Arel sisteminde diziyi oluşturan çeşniler, iki ses arasındaki açıklığı ifade eden aralıklar yoluyla yapı kazanır. Dizi üzerinde iki ses arasındaki aralık ifade edilirken o iki sesin birinden ötekine kadar notaları sıra ile söylenir ve kaçınıcı notaya varılırsa aralığı onun rakamı ile gösterilir (Arel, 1993: 3). Örneğin çargâh olan do sesi ile neva olan re sesi yan yana olan iki nota oldukları için ikili aralığı, çargâh ile hüseyinî yan yana olan üç nota oldukları için üçlü aralığı, çargâh ile acem yan yana olan dört nota oldukları için dörtlü aralığı, çargâh ile gerdâniye yan yana olan beş nota oldukları için beşli aralığı şeklinde ifade edilir. Aralıklar, bazı yöntem ve hesaplamalar neticesinde belirlenmekte,⁴ elde edilen veriler, isim, rumuz ve değerlerle gösterilmektedir. Dörtlü ve beşlilerin teşkilinde kullanılan aralıklar, bakiyye, küçük mücenneb, büyük mücenneb, tanini ve artık ikili olmak üzere beş türdür. Bu aralıklardan 2 sesin 4 eşit parçaya bölünmesiyle (B) rumuzlu bakiyye, 5 eşit parçaya bölünmesiyle (S) rumuzlu küçük mücenneb, 8 eşit parçaya bölünmesiyle (K) rumuzlu büyük mücenneb, 9 eşit parçaya bölünmesiyle (T) rumuzlu tanini, 11, 12, 13 yahut 14 eşit parçaya bölünmesiyle de (A) rumuzlu artık ikili aralığı meydana gelmektedir. Örneğin; normal şartlarda do ve re sesleri arasındaki mesafe 9 eşit koma aralığında olup tanini adını almaktadır. Şekil 1'de belirtildiği üzere bu iki ses arasındaki mesafe 11 koma aralığında artık, 8 koma aralığında büyük mücenneb, 5 koma aralığında küçük mücenneb, 4 koma aralığında ise bakiyye adını

² Arel, 24 perdeli dizinin daha önce, Fatih Sultan Mehmed (öl. 1481) zamanında düzen-i muhalif adı altında kullanıldığını aktarmaktadır (1953: 69). Bu bilgi, 15. yüzyılda kullanılan bu düzenin 19. yüzyılda düzenlenerek tekrar gündeme getirildiğini ve güncel şeklinin Türk müziğine kazandırıldığı göstermektedir.

³ Çeşni, makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerdir (Karadeniz, ty., s. 64.).

⁴ Aralıkların ölçülmesi hakkındaki ayrıntılı bilgi için bkz.: Arel, 1993: s. 4.

almaktadır. Beş aralığın dışında aralıkların en küçük parçasını temsil eden (F) rumuzlu koma aralığı ile 2 sesin 3 eşit parçaya bölünmesiyle meydana gelen (E) rumuzlu eksik bakiyye aralıkları da vardır ki bunlar, dörtlü ve beşli oluşumunda kullanılmayıp öteki aralıkların meydana gelmesini sağlamaktadır (Arel, 1993: 9).



Şekil 1: Dörtlü ve beşlilerin teşkilinde kullanılan aralıklar ile aralıkların isim ve rumuzlarının şekil üzerinde gösterilişi

Aralıkları genişletmek yahut daraltmak için notaların sol tarafına notayı pestleştirmeye yarayan bazı değiştirici işaretler yazılır. Notayı tizleştirmeye yarayan işaretler diyez, pestleştirmeye yarayan işaretler ise bemol adını alır. 5 diyez ve 5 bemol olmak üzere 10 farklı türdeki değiştirici işaret, tabii hâldeki notaları kendi değerlerince hareket ettirirler. Bu sayede aralık, değiştirici işaretlerinin değerince genişler yahut daralır. Değiştirici işaretlerin değerleri ise aralıkların sahip oldukları değer nispetindedir. Örneğin; çargâhın önüne 1 koma değeri nispetinde koma diyezi yazılması durumunda çargâh, neva perdesine 1 koma aralığı kadar yaklaşmakta ve aralık daralmaktadır. Sonuç olarak; iki ses arasındaki tanini aralık, büyük mücennebe dönüşmektedir. Diyez ve bemollerin dışında bir de bekâr işareti vardır ki o da, diyez ya da bemol alan herhangi bir notayı tekrar doğal sesine getirmek için kullanılır. Değiştirici işaretleri yazılış, değer ve isimleri şekil 2’de yazılı olduğu gibidir:

Değiştirici İşaretler		
Değerleri		Şekilleri
Diyezler	Notayı koma değeri nispetinde tizleştirmek için koma diyezi	#
	Notayı bakiyye değeri nispetinde tizleştirmek için bakiyye diyezi	#
	Notayı küçük mücenneb değeri nispetinde tizleştirmek için küçük mücenneb diyezi	#
	Notayı büyük mücenneb değeri nispetinde tizleştirmek için büyük mücenneb diyezi	#
	Notayı tanini değeri nispetinde tizleştirmek için tanini diyezi	x
Bemoller	Notayı koma değeri nispetinde pestleştirmek için koma bemolü	♭
	Notayı bakiyye değeri nispetinde pestleştirmek için bakiyye bemolü	♭
	Notayı küçük mücenneb değeri nispetinde pestleştirmek için küçük mücenneb bemolü	♭
	Notayı büyük mücenneb değeri nispetinde pestleştirmek için büyük mücenneb bemolü	♭
	Notayı tanini değeri nispetinde pestleştirmek için tanini bemolü	♭
Bekâr	Diyez ya da bemol alan bir notayı eski hâline döndürmek için	q

Şekil 2: Arel sisteminde kullanılan değiştirici işaretler (Arel, 1993: 10)

Aralıkların meydana getirdiği dörtlü ve beşliler, mevkileri yani karar verdikleri ses ve aralıkların oluşumu bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Şöyle ki; karar sesi çargâh olan çargâh 4'lüsü çargâh, neva, hüseyinî, acem sesleri ile bu seslere ait tanini, tanini, bakiyye aralıklarından; karar sesi düğâh olan bûselik 4'lüsü düğâh, bûselik, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait tanini, bakiyye, tanini aralıklarından; karar sesi düğâh olan kürdî 4'lüsü düğâh, kürdî, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait bakiyye, tanini, tanini aralıklarından; karar sesi rast olan rast 4'lüsü rast, düğâh, segâh, çargâh sesleri ile bu seslere ait tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb aralıklarından; karar sesi düğâh olan uşşak 4'lüsü düğâh, segâh, çargâh, neva sesleri ile bu seslere ait büyük mücenneb, küçük mücenneb, tanini aralıklarından; karar sesi düğâh olan hicaz 4'lüsü⁵ düğâh, dik kürdî, nim hicaz, neva sesleri ile bu seslere ait küçük mücenneb, artık ikili, küçük mücenneb aralıklarından meydana

⁵ Artık ikilinin aralık değerlerine göre bu çeşninin remizleri B+A+S, S+A+B olarak değişkenlik gösterebilmektedir.

gelmektedir (Arel, 1993: 17-23). Beşliler ise dörtlülerin sonuna bir tanini eklenerek elde edilmektedir. Dörtlü ve beşliler, bunlara ait karar sesleri ve aralık değerleri tablo 1 üzerinde şu şekilde gösterilebilir:

Karar sesi	Dörtlü	Dörtlünün aralıkları	Beşli	Beşlinin aralıkları
Çargâh	Çargâh 4'lüsü	T + T + B	Çargâh 5'lisi	T + T + B + T
Dügâh	Bûselik 4'lüsü	T + B + T	Bûselik 5'lisi	T + B + T + T
Dügâh	Kürdî 4'lüsü	B + T + T	Kürdî 5'lisi	B + T + T + T
Rast	Rast 4'lüsü	T + K + S	Rast 5'lisi	T + K + S + T
Dügâh	Uşşak 4'lüsü	K + S + T	Hüseynî 5'lisi	K + S + T + T
Dügâh	Hicaz 4'lüsü	S + A + S	Hicaz 5'lisi	S + A + S + T

Tablo 1: Türk müziğindeki dörtlü ve beşliler ile aralıkları

Arel, dörtlü ve beşli aralıkların, içinde bulundukları yapısal bağlama göre hem nitelikleri hem de dizilimleri açısından belirli duygular ifade ettiğini belirtir (1952: 4). Arel; “*çargâh ve hicaz dörtlüleri birbirinden aralıklarının mahiyeti itibariyle tamamen farklıdır. Çünkü çargâh dörtlüsünde bulunan aralıkların hiç biri hicaz dörtlüsünde yoktur. Buna mukabil hicaz dörtlüsünde bulunan aralıkların hiç biri de çargâh dörtlüsünde mevcut değildir. Şu hâlde çargâh dörtlüsünün taşıdığı duygu hicaz dörtlüsündekinden büsbütün farklı olmak lâzım gelir ve bu fark da her iki dörtlünün aralıklardaki mahiyet ayrılığından neşet eder.*” (1952: 4) diyerek aralıkların yapısı ve dizilişindeki farklılıkların, duygusal ifadelerdeki değişimi tetikleyeceğini vurgulamaktadır. Öte yandan her çeşni duygusunun belirli bir özelliğe sahip olduğuna temas eden Arel, çargâh dörtlüsünün sadelik, basitlik, şenlik, bayağılık, cesaret, yiğitlik, azimkârlık, azim vb. duyguları; bûselik dörtlüsünün keder, hüzn, korku, utanma, yorgunluk, sevgi, şefkat vb. duyguları; kürdî dörtlüsünün sükûn, hasret, gurbet acısı, özleyiş vb. duyguları; rast dörtlüsünün ciddiyet, kibarlık, gurur, ağırbaşlılık, nezaket, hürmet vb. duyguları; uşşak dörtlüsünün manevî temizlik, aşk, âşıkâne heyecan, tevazu, şefkat vb. duyguları; hicaz dörtlüsünün üzüntü, serzeniş, şikâyet, dindarlık, sükûn, tevekkül vb. duyguları temsil ettiğini, sübjektif bir değerlendirmeye dile getirmektedir (Arel, 1952: 5). Makamlardaki birleşim ve eserlerdeki ezgilerle şekillenmeleri sonucu, bu çeşnilerin beklenmedik duygusal etkiler yaratması mümkündür.

1.2. Araştırmadaki Problem Cümlesi, Amaç ve Önem

Teori ve uygulama özelliklerine sahip olmasından ötürü nazariyat ve ameliyat, Türk müziğinin ayrılmaz iki parçası durumundadır. Nazarî çalışmaların olmasının aksine Türk müziği nazariyatının temellerinde bulunan dörtlü ve beşlilere yönelik amelî merkezli çalışmaların bulunmayışı, bir problem cümlesi olarak algılanmış ve bu cümle, araştırmanın zeminini hazırlamıştır. Türk müziğinin doğru bir şekilde anlaşılması ve yorumlanması adına önemli bir yere sahip olan bu araştırmanın amacı; çalışmada model olarak ele alınan dörtlü ve beşli çeşnilerin nazarî yapılarına uygun, sade ve kolay ezgi yapılarında etütler belirleyerek, bu etütler üzerinden söz konusu çeşnilerin amelî anlamda anlaşılabilirliğini artırmak, öğrenilmesini kolaylaştırmak ve pekiştirilmesine katkı sağlamaktır.

1.3. Araştırmadaki Yöntem ve Sınırlılık

Araştırmanın yöntemi, “çalışma merkezinde yer alan kavramların (dörtlü ve beşliler) teorik bilgilerine ulaşmak ve bu bilgilere paralel ezgiler üretmek” şeklindedir. Bu yöntem ışığında; çalışmadaki giriş başlığı altında mevzu çeşnilere dair teorik bilgiler aktarılmış, konuya sade ve anlaşılır bir üslûpla yaklaşma gayesiyle bu çeşnilere dair kısa ve basit ezgilerden oluşan etütler tarafımızca yazılmış, etütler hakkında değerlendirme yapabilmek için yine tarafımızca oluşturulan şekillerden istifade edilmiş ve şekil altlarında bulgulara yer verilmiştir. Meydana gelen bu tasnif ise araştırmanın yöntem sıralamasını oluşturmuştur. Günümüz Türk müziği mensuplarının müşterek ve yaygın bir sistem olarak kullanılmasından ötürü araştırma, Arel nazariyat sistemi çerçevesince sınırlandırılmıştır. Arel sisteminde oluşum ve duygu bakımından farklı dörtlü ve beşli türlerine rastlansa da bu çalışma; çargâh, bûselik, kürdî, rast, uşşak, hüseyinî ve hicaz çeşnisi şeklindeki örneklem grubu üzerinden yürütülmüştür.

2. Bulgular

Araştırmanın bu kısmında çargâh, bûselik, kürdî, rast, uşşak, hüseyinî ve hicaz çeşnilerine dair etütler ve bu etütlerden elde edilen bulgular yer almaktadır.

Çargâh Beşlisi

T T B T

Çargâh Neva Hüseyinî Acem Gerdâniye

Çargâh Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

E. Çümendir
Son

Şekil 3: Çargâh beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin çargâh olduğu çargâh beşlisinde, seslerin çargâh, neva, hüseyinî, acem ve gerdaniye perdelerinden; bu perdelerden çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T), hüseyinî ile acem arasının bakiyye (B), acem ile gerdâniye arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 3'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Bu porte üzerinde herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır zira aralıklarının oluşumundan ötürü çargâh beşlisinde sesler, doğal hâldedir. Şekil 3'te ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte çargâh beşlisine ait sesler yapılandırılmış, bu ezgi yapılanması ise sofyan usûlünde kalıplaştırılmıştır. Çargâh çeşnisinde sesler doğal hâlde olduğu için şekil 3'te natürel seslerle seyreden etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan çargâhta son bulmaktadır.

Bûselik Beşlisi

T B T T

Dügâh Bûselik Çargâh Neva Hüseyinî

Bûselik Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

Son E. Çümendir

Şekil 4: Bûselik beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin dügâh olduğu bûselik beşlisinde, seslerin dügâh, bûselik, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden dügâh ile bûselik arasının tanîni (T), bûselik ile çargâh arasının bakiyye (B), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 4'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Bu porte üzerinde herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır zira aralıklarının oluşumundan ötürü bûselik beşlisinde sesler, tabii hâldedir. Şekil 4'te ilgili

çeşniye dair hazırlanan etütte bûselik beşlisine ait sesler yapılandırılmış, bu ezgi yapılanması ise sofyan usûlünde kalıplaştırılmıştır. bûselik çeşnisinde sesler tabii hâlde olduğu için şekil 4'te natürel seslerle seyreden etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Kürdî Beşlisi

B T T T

Dügâh Kürdî Çargâh Neva Hüseyinî

Kürdî Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 100

Son

E. Çümendir

Şekil 5: Kürdî beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin düğâh olduğu kürdî beşlisinde, seslerin düğâh, kürdî, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden düğâh ile kürdî arasının bakiyye (B), kürdî ile çargâh arasının tanîni (T), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 5'te yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Kürdî beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, küçük mücenneb değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 5'te ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte kürdî beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere kürdî perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Rast Beşlisi

T K S T

Rast Dügâh Segâh Çargâh Neva

Rast Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

1. 2. %

E. Çümendir
Son

Şekil 6: Rast beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin rast olduğu rast beşlisinde, seslerin rast, düğâh, segâh, çargâh ve neva perdelerinden; bu perdelerden rast ile düğâh arasının tanîni (T), düğâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 6'da yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Rast beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 6'da ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte rast beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan rastta son bulmaktadır.

Uşşak Dörtlüsü

K S T

Dügâh Segâh Çargâh Neva

Uşşak Dörtlüsü Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 60

Son E. Çümendir

Şekil 7: Uşşak dörtlüsü ve dörtlünün etüt örneği

Karar sesinin dügâh olduğu uşşak dörtlüsünde, seslerin dügâh, segâh, çargâh ve neva perdelerinden; bu perdelerden dügâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 7’de yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Uşşak dörtlüsünün aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 7’de ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte uşşak dörtlüsüne ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşnininin bitiş sesi olan dügâhta son bulmaktadır.

Hüseyinî Beşlisi

K S T T

Dügâh Segâh Çargâh Neva Hüseyinî

Hüseyinî Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 90

E. Çümendir

Son

Şekil 8: Hüseyinî beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin düğâh olduğu hüseyinî beşlisinde, seslerin düğâh, segâh, çargâh, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden düğâh ile segâh arasının büyük mücenneb (K), segâh ile çargâh arasının küçük mücenneb (S), çargâh ile neva arasının tanîni (T), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, şekil 8'de yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Hüseyinî beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, koma değeri nispetinde pest yazılmıştır. Şekil 8'de ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte hüseyinî beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyân usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere segâh perdesinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan düğâhta son bulmaktadır.

Hicaz Beşlisi

S A₂ S T

Dügâh Dik kürdî Nim hicaz Neva Hüseyinî

Hicaz Beşlisi Etüdü Emrah Çümendir

♩ = 80

Şekil 9: Hicaz beşlisi ve beşlinin etüt örneği

Karar sesinin dügâh olduğu hicaz beşlisinde, seslerin dügâh, dik kürdî, nim hicaz, neva ve hüseyinî perdelerinden; bu perdelerden dügâh ile dik kürdî arasının küçük mücenneb (S), dik kürdî ile nim hicaz arasının artık ikili (A₂), nim hicaz ile neva arasının küçük mücenneb (S), neva ile hüseyinî arasının tanîni (T) değerindeki aralıklardan meydana gelişi, Şekil 9'da yer alan başlangıç portesinde gösterilmektedir. Hicaz beşlisinin aralık oluşumundan ötürü başlangıç portesinde bûselik perdesi, bakiyye koma değeri nispetinde pest; çargâh perdesi ise bakiyye değeri nispetinde tiz yazılmıştır. Şekil 9'da ilgili çeşniye dair hazırlanan etütte hicaz beşlisine ait sesler yapılandırılmış, ezgi yapılanması nim sofyan usûlünde kalıplaştırılmış, natürel seslere dik kürdî ve nim hicaz perdelerinin eşlik ettiği etüt, ilgili çeşninin bitiş sesi olan dügâhta son bulmaktadır.

SONUÇ

“Türk Müziği Dörtlü ve Beşlilerinin Öğrenimine Etüt Merkezli Yaklaşım” başlıklı araştırmadan elde edilen kazanımlar doğrultusunda;

- Türk mûsikîsinin nazarı ve amelî olmak üzere iki farklı özelliğe sahip olduğu,
- Dörtlü ve beşli adlı çeşnilerin Türk mûsikîsi nazariyatında oldukça önem taşıdığı, bu duruma gerekçenin ise Türk mûsikîsinin makamsal bir yapıda olması ve makamların temelini dörtlü ve beşlilerin teşkil etmesi,
- Türk mûsikîsi ilminin sadece ilim ve sözle değil aynı zamanda iş ve uygulamayla sürdürülebildiği, bu sebeple de Türk mûsikîsindeki nazarı çalışmaların uygulamaya dayalı amelî çalışmalarla desteklenebileceği,
- Bu anlamda dörtlü ve beşlilerin öğrenimi gerçekleştirilirken bu öğrenimde teorik bilgilerin amelî çalışmalar olan etütlerle pekiştirilebileceği,

- Meydana getirilecek etütlerde ezgi yapılanmasının dörtlü ve beşlilerin nazari kuralları çerçevesinde yapılandırılması gerektiği, bu durumda çeşnilerdeki perde ve ses aralıklarının önem kazandığı,
- Etüt yaklaşımı çalışmaları yapılmalarıyla dörtlü ve beşlilerin aktarım, anlaşılabilirlik, öğrenim ve pekiştirmelerinin mümkün olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Netice itibariyle; bu araştırmada dörtlü ve beşlileri etüt etmeye yönelik, usûlleri 2 ve 4 zamanlıdan, ezgileri ise sade ve basit yapılardan meydana gelen 7 farklı etüde yer verilmiştir. Ancak bu çeşnilere dair farklı usûller ve değişik ezgi yapılanmalarından oluşturulabilecek yeni etütlerin alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AREL, Hüseyin Sâdeddin, *Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz. Onur AKDOĞU), 2. Baskı, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.
- AREL, Hüseyin Sadettin, "Makamlardaki Duygu Unsuru", *Musiki Mecmuası*, Cilt 49, İstanbul 1952, s. 4-10.
- AREL, Hüseyin Sadettin, "Fatih Devrinde Türk Musikisi", *Musiki Mecmuası*, Cilt 63, İstanbul 1953, s. 68-75.
- KARADENİZ, Mahmut Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara ty.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.