

TÜRK MAKAM MUSİKİSİNDE STANDART VERSİYON/VERSİYON FARKLILIĞI BAĞLAMINDA NOTASYONUN GEREKLİLİĞİ

Necessity of Notation in Context of Standard Version/Version Difference in Turkish Makam Music

Emin Abdülkadir Çolakoglu¹

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i> <i>Gönderilme:</i> 29 Ocak 2024 <i>Kabul:</i> 28 Haziran 2024 <i>Yayın:</i> 25 Ağustos 2024 <i>Anahtar kelimeler:</i> Notasyon, Meşk, Versiyon, Nüsha	Türk makam musikisinde versiyon meselesi yeteri kadar üzerinde durulmamış bir mevzudur. Meselenin meşk-nota ikileminin açmazlarının anlaşılmasında kilit bir öneme sahip olduğunu düşünmekteyiz. Konuyla ilgili literatürü taradığımızda şahit olduk ki nota konusunda da meşk konusunda da birbirine benzer muhtevaya sahip onlarca yayın mevcuttur. Versiyon-nüsha anahtar kelimeleri ile yapmış olduğumuz taramada karşımıza çıkan kaynaklarda ise klasik Avrupa müziği eserlerindeki versiyon farklarının karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmaları ve bu versiyonların oluşturulmasındaki muhtelif sebepleri gördük. Konuyla ilgili çalışmalarda Türk makam musikisi repertuarındaki versiyon farklılıklarının meşkten kaynaklandığı, doğal bir durum olduğu, yanlışlık değil zenginlik olduğu belirtilmektedir. Çalışmanın amacı, Türk musikisindeki versiyon farklılığı olgusuna dikkat çekmek, konunun literatürde ne şekilde işlendiğini ortaya koymak ve meşk-nota kavramları özelinde günümüzdeki uygulamalar üzerinden bir değerlendirme yapmaktır. Çalışma nitel bir araştırma olup; veriler doküman incelemesi aracıyla toplanmış, içerik analizi gerçekleştirilerek bulgulara ulaşılmıştır. Konuya dair ilgili literatür taranmış, konuyla alakalı kaynakların analiz edilmesi, karşılaştırılması ve yorumlanmasıyla bu araştırma yazısı ortaya çıkarılmıştır. Çalışmada meşk ve nota kavramları tarihsel yönünden fonksiyonel kısmına kadar ana hatlarıyla işlenmiş olup; notasyonun gerekliliği standart versiyon/versiyon farklılığı açısından irdelenip uygulanabilir öneriler sunulmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak nota yazımı sayesinde repertuarımızdaki eserlerin kaybolmaktan kurtulduğu, meşk geleneği ile aktarılan müziğimizde versiyon farkının doğal bir sonuç olduğu, eserlerin notaya alınması sürecinde meşk geleneğinin etkisiyle farklı versiyonların notaya alındığı, nota kullanımının yaygınlaşmasına karşın meşk kaynaklı icra serbestisinin günümüzde de sürdüğü tespit edilmiştir.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i> <i>Received:</i> January 29, 2024 <i>Accepted:</i> June 28, 2024 <i>Published:</i> August 25, 2024 <i>Keywords:</i> Notation, Meshk, Version, Copy	The issue of version in Turkish makam music is a subject that has not been adequately addressed. We think that the issue is of key importance in understanding the dilemmas of the meshk-nota dilemma. When we scanned the literature on the subject, we witnessed that there are dozens of publications with similar content on both notation and meshk. In the sources we came across in our search using the keywords version-copy, we saw studies that comparatively examined the version differences in classical European music works and the various reasons for the creation of these versions. In studies on the subject, it is stated that the differences in versions in the Turkish maqam music repertoire are due to practice, are a natural situation, and are not a mistake but a richness. The aim of the study is to draw attention to the phenomenon of version differences in Turkish music, to reveal how the subject is handled in the literature and to make an evaluation on current practices, especially in the concepts of meshk and note. The study is qualitative research; data were collected by document review and findings were reached by performing content analysis. The relevant literature on the subject was scanned, and this research article was created by analyzing, comparing and interpreting the relevant sources. In the study, the concepts of meshk and notation are outlined from their historical aspects to their functional parts; The necessity of notation has been examined in terms of standard version/version differences and applicable suggestions have been tried to be presented. As conclusion, it has been determined that the works in our repertoire have been saved from being lost thanks to notation, that the difference in versions is a natural result in our music transmitted through the meshk tradition, that different versions are notated under the influence of the meshk tradition during the process of notating the works, and that although the use of notation has become widespread, the freedom of performance originating from meshk continues today.

Kaynak/Cite: Çolakoglu, E. A. (2024). Türk makam musikisinde standart versiyon/versiyon farklılığı bağlamında notasyonun gerekliliği. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 111-129.

 **iThenticate**
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

¹ Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, acolakoglu@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4022-6122

GİRİŞ

Nota, en genel kullanımıyla müzik yazısı demektir. Tarih boyunca birçok müzik yazısı icat edilmiş, kullanılmıştır. Avrupa’da, ilk başlarda kilisede okunan dinî musiki eserlerinin icrasında hangi kelimenin çıkıcı yahut inici bir nağme ile okunacağını hatırlatan belli işaretler (cheironomic notation) şeklinde ortaya çıkmış, zamanla harf notaları, numerik notasyonlar icat edilip kullanılmış ve tedricen gelişen bir süreç sonucunda günümüzde kullanılan; beş çizgi, dört boşluktan müteşekkil porteli notasyona geçilmiştir (Weiss, 2005, s.69). Türklerin İslam’ı kabulünden önce nota kullandıklarına dair buluntulardan birçok kaynaktaki söz edilmektedir. Bu müzik yazılarının icat ve kullanımı Hunlar dönemine kadar geriye gitmekte, en parlak dönemine ise Göktürk ve Uygurlar döneminde ulaşmış bulunmakta olduğu ifade edilmektedir (Ekrem, 2012, s.25). Türk musikisi tarihinde Türklerin İslam’ı kabulünden günümüze kadar gelen süreçte başta “ebced” adı altındaki (Arapça alfabesindeki) harf notaları olmak üzere birçok nota icat edilmiştir. Buna karşın hiçbirini yaygın bir şekilde kabul görüp kullanılmamıştır. Ermeni bir muganni olan Hamparsum Limonciyan’ın adını taşıyan, Ermeni alfabesindeki bazı harflerin stilize edilerek kullanıldığı (Özcan, 2003) Hamparsum notası bu nota yazılarının içinde istisna teşkil etmektedir. Bu nota, pratikliği sebebiyle musiki çevrelerce yaygın bir biçimde kullanılmış, birçok eserin yok olmasına mâni olmuştur. Bu pratiklik ise sözelimi nota yazacak kişinin yalnızca boş bir kâğıt ve bir kalemle başka bir şeye ihtiyaç duymamasından kaynaklanır, kâğıda bir porte çizme gereği yoktur. Avrupa müziğinin porteli notasının müziğimize girişi ve yaygınlaşmasına kadar bu notanın hâkimiyeti devam etmiştir. Bununla birlikte aynı rağbeti görmese de ilgili dönemde yaşayan musiki alimlerinin icat edip eserleri kayıt altına aldığı notalar da mevcuttur. Avrupa müziği notasının müziğimize giriş ve yaygınlaşmasında Muzika-i Hümâyun’un kuruluşu çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bu da 19. yüzyılın başında, Sultan II. Mahmud’un 1826’da Yeniçeri Ocağını lağvedip Mehterhâne-i Hümâyun’u kapatması ve yerine Avrupa kökenli askeri müzik yapacak olan Muzika-i Hümâyun’u kurması ve bu kurumun başına batılı müzik adamlarını getirmesi şeklinde vuku bulmuştur.

Kurumun başına getirilen meşhur Donizetti Paşa, ilk iş olarak o dönem yaygın olan Hamparsum notasını öğrenmiş ve bu nota ile kaydedilmiş olan eserleri Avrupa notasına mikrotonal seslere özel alterasyon işaretleri kullanmadan direkt olarak çevirmiş, bandonun müzisyenlerine de Avrupa notasını öğretip icraları bu notasyon ile yaptırmıştır (Karamahmutođlu, 2014, s.771). Musiki tarihimizde Avrupa notasını ilk kullanan kişi elbette Donizetti değildir. Leh asıllı Ali Ufki Bey, 17. yüzyılın ortalarında sultan IV. Mehmed döneminde Osmanlı sarayında meşklere katılıyor, duyduğu eserleri Avrupa müziği notasıyla, fakat soldan sağa değil, sağdan sola doğru yazıyordu ki o günlerde Arapça alfabesi kullanılarak yazılan Türkçe bu şekilde yazılmaktaydı. Hiç nota kullanılmayan bu meşklere eserlerin kimi yerlerini unutan diğer müzisyenler Ali Ufkî Bey’e başvuruyorlar, nota yardımıyla kendilerine müziği hatırlatması karşısında müteşekkirleniyorlardı (Behar, 1990, s.11). 19. yüzyılın başından itibaren yaygınlaşmaya başlayan Avrupa müziği notası için özellikle Notacı Hacı Emin Efendi’nin birçok eseri yayınladığı nota yayıncılığı adeta bir dönüm noktasıdır. Notaların altında piyano eşlikleri dahi vardır. Donizetti ve Guatelli Paşalardan Avrupa notasını öğrenmiş, genç yaşta hacı olmuş, Muzika-i Humayûn’da sazende ve nota muallimliği görevlerini icra etmiştir. İlk olarak 1873’te Matbaa-i Osmani ile beraber taş baskı matbaasını açmış, muhtelif matbaalarda da nota bastırarak, notaları Servet-i Fünûn, Mâlûmât gibi gazetelerde dahi yayımlanmıştır (Kantarcıoğlu, 2022, s.19). Günümüzde musiki çevrelerce üzerinde

muhtelif tartışılmalara konu olmakla birlikte Avrupa müziği notası, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin Türk makam musikisine uyarladığı mikrotonal sesleri karşıladığı varsayılan diyez ve bemol işaretleriyle birlikte genel kabul görmüştür ve kullanılmaktadır.

Genel kabul gören sistem A.E.U. olmakla birlikte bunun eksik yönlerini tamamlamak amacıyla alternatif birçok sistem önerisi ortaya konmuştur. Yine Avrupa müziği notasını Türk müziğine has mikrotonal seslere uyarlayan; Arel'den önce belli farklarla Rauf Yekta Bey'in kurguladığı sistem, A.E.U. sonrasında ise 20. yüzyılda Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici, Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz, Ali Rıfat Çağatay, Gültekin Oransay (Ayangil, 2008, s. 422-441), 21. yüzyılda ise Yalçın Tura, Cihat Can, Ayhan Zeren, Onur Akdoğu, Ozan Yarman, Nail Yavuzoğlu, Erol Sayan, Serdar Çelik, Eren Özek (Yılmaz, 2020, s. 2350-2352) gibi müzisyenlerin ortaya koymuş olduğu nazari sistemler, müzik yazısı önerileri mevcuttur.

Meşkin Türk makam musikisinin eserleri ve kültürüyle günümüze ulaşmasında en önemli role sahip unsur olduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Meşk, bir üstadın rahle-i tedrisine girmek, terbiyesine girmek demektir. Lügat manasıyla “(Bir işte, özellikle hüsnühat ve musikide) Öğrenmek için yapılan ders, talim, çalışma, alıştırma” anlamlarına gelmektedir (Lugatim.com, meşk). Konumuz özelinde değerlendirecek olursak meşk, musikinin öğretilmesi ve öğrenilmesi; kısaca tâlimi, icrası, kayıt altına alınması (hafızaya), repertuarın bir sonraki nesle aktarılması vb. işlevleriyle başından itibaren yüzyıllar boyunca musikimizin hayatîyetinin bel kemiği olan geleneksel sistemdir. Pek çok katı kuralları olan bu sistemin elbette ki her sistemde olduğu gibi eksiklikleri mevcuttur. Başlıca sorun olarak unutmama probleminden bahsedebiliriz. Bunun dahi bir veçhile sistemin kemâlinden dolayı olduğu kimi müzik araştırmacılarımız tarafından belirtilmektedir. Sözelimi Mehmet Güntekin meşkin, yaşama hakkı bulunmayan eserlerin kendiliğinden unutulup gitmesinde oynadığı role dair görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir: “ ‘Unutularak kaybolan eserler’ meselesi ise aynı sistemin peşinen kabul ettiği ve yine öngördüğü katı ama gerçekçi bir doğal seleksiyon sürecinin bir ifadesi olarak gözükmektedir... İtrî'nin kaybolan 1000'den fazla eserinin hiçbiri, emin olunması ve hiç kimsenin şüphesi bulunmaması lazım gelir ki, bir Nevâ Kâr veya Hisâr Beste'si resânetinde bulunmadığı için bugün meçhuldür” (Güntekin, 1999, s.655).

Yalçın Çetinkaya ise konuyla ilgili benzer fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Güzel eserlerdir uzun ömürlü olanlar. Güzel bir eser –eğer bu bir müzik eseri ise- hafızaya kolay yazılır... onun yaşadığı yer hafızadır. Onu istesiniz de kolay kolay atamazsınız hafızanızdan. Bundan yüzyıllarca önce bestelendiği halde meşk yoluyla kulaktan kulağa aktarılarak, adeta hafızalara nakşedilerek günümüze ulaşmış yüzlerce eser var. **(Evet, bundan daha fazlası da kaybolup gitmiş. Ama öyle inanıyorum ki bu kaybolan eserlerin büyük bir çoğunluğu zaten kaybolmayı hak etmiş eserlerdi. Hafızaya girmeyi başaramadıklarına göre, tutunabilecekleri ve yaşayabilecekleri yerleri de yoktu zaten.)**² Yazılı olmak, kayda geçirmek bir müziğin uzun ömürlü olması için bazen yeterli şart olmayabilir. Yazmak veya kaydetmek, bir eseri bazen dondurarak arşive etmeyi kolaylaştırır. Bu durum, o eserin yaşadığı anlamına gelmeyebilir. Bugün “Türk” müziğine ait kaydedilmeyen birçok eserin kaybolup gitmesinin yanında, Batı müziğinde de kaydedildiği halde yaşamayan, çalınmayan birçok müzik eseri var.” (Çetinkaya, 1999, s.181).

² Kalın harflerle vurgulama bana ait.

Her şeyden önce musikimizin aslının meşk ile başlayıp yüzyılları aştığı gerçeğini kabul etmek durumundayız. Şunu da belirtmek gerekir ki unutulmuş eserler ister unutulmayı hak etmiş olsun ister olmasın, nota kullanılarak kaydedilmediği için sayısız eserin günümüze ulaşamadığı hakikati herkesçe malumdur. Sibel Paşaoğlu, Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım adlı makalesinde notasızlığın bazı dezavantajlarını şu şekilde sıralamıştır:

“Sözlü müzikal aktarım geleneğini özümsemiş hatta bazı noktalarda onunla özdeşleşmiş sayılabilecek kültürlerde, yazısızlığın getirdiği, iletinin zaman içerisinde belli değişikliklere uğrayarak aktarılabilmesi, bir insan ömrü ile sınırlı olabilmesi vb. gibi birtakım olumsuzluklar hemen göze çarpmaktadır” (Paşaoğlu, 2009, s.9).

Versiyon konusu üzerinde çok durulmasa da musikimizin önemli meselelerinden birisidir. Terim olarak “bir eserin yazılış” (notaya alınış) ve “yorumlanış” (icra) “biçimlerinden her biri” şeklinde açıklanabilir (nisanyansozluk.com, versiyon). Musikimizde versiyon kavramı genel olarak, bir eserin çeşitli meşk silsilelerinden gelen musikişinaslar tarafından icra edilişi veya notaya alınması esnasında birbirinden küçük-büyük farklar taşıması neticesinde elde edilen her bir icra veya nota nüshası anlamında kullanılmaktadır.

Müzikte orijinal bir eserin versiyon, varyasyon, adaptasyon vb. isimlerle üzerinde çeşitli değişikliklerin meydana gelmesini ifade eden terimler bulunur. Versiyon, varyasyon, adaptasyon kavramları anlam olarak yakın olsalar da ayrı terimlerdir. Bunları kısaca açıklamak konunun anlaşılması adına faydalı olacaktır. İlgili terimlerin müzik dışındaki anlamları çeşitli sözlüklerden bakılarak araştırılabilir. Biz yalnızca müzikteki terim anlamlarını kısaca açıklamaya çalışacağız.

Bu terimler kısaca, belli bir bestenin çeşitli yöntemlerle değişikliklere uğratılması ve ortaya yeni bir eser konması anlamını taşır.

Versiyon, müzikal bir eserin (bestenin) melodik ve ritmik ana yapı korunarak çeşitli farklılıklarla yeniden ortaya konmasıdır. Bu kasıtlı olarak da gerçekleştirilebilir, müziğimizde olduğu gibi meşkteki intikal silsilesi ile farklı üstatların farklı yorumlarla (icra) eseri öğrencilerine aktarması şeklinde bir değişiklik kasti olmaksızın da gerçekleşebilir. Burada müziğimizdeki icra serbestisinin getirdiği tercihleri göz ardı etmemek gerekir. Bizim konuyu ele alırken kullandığımız versiyon terimi bu ikinci anlamda, meşk sistemiyle intikal ile gerçekleşen versiyon farklarına dair olacaktır. Bununla birlikte daha çok Avrupa müziğinde kullanılan kasıtlı versiyon üretme yöntemlerinden birkaçına kısaca değinmek yerinde olacaktır. (1) Aranjman; orijinal eserin enstrümantasyonu, temposu veya armonisini değiştirmek. (2) Enstrümantasyon, eserin farklı enstrümanların icrası için yeniden yazılması. (3) Orkestrasyon, eserin orkestra için düzenlenmesi.

Tempo veya ritim değişikliği; çeşitli süsleme unsurlarının eklenmesi veya değiştirilmesi; armonik yapının kurulması veya değiştirilmesi; eserin stiline değiştirilmesi (pop eserini caz tarzında icra edilmesi için düzenlenmesi); eseri kısaltmak veya uzatmak vb. birçok şekilde orijinal bir eserin yeni versiyonlarını üretmek mümkündür.

Varyasyon kavramına gelecek olursak, bir eserin ana temasını ve melodisini alıp bunu çeşitli geliştirme ve genişletmeler yoluyla farklı bir eser ortaya koyulması şeklinde tarif edebiliriz. Versiyonda orijinal esere sadık kalarak nispeten daha küçük değişiklikler uygulanırken varyasyonda ayrı bir eser besteleme söz konusudur.

Adaptasyon ise bir eserin orijinal halinden farklı bir biçimde yeniden yorumlanması ve sunulması anlamına gelir. Bu tür eserlerde orijinal eserin ana temasının alınarak örneğin farklı bir müzikal tarza uyarlanması, eğitim amacıyla söz gelimi basitleştirilip bir çocuk şarkısına dönüştürülmesi gibi kullanımlar mevcuttur.

Müzikal eserlerde versiyonlar, birçok sebepten dolayı ortaya çıkabilmektedir. Kimisi kasıtlı olarak, kimisi ise icra esnasında meydana gelmektedir. Avrupa müziğinde versiyonlar söz gelimi ya bestecinin kendi eserini revize ederek, örneğin bestelendikten on sekiz yıl sonra muhtelif değişiklikler yapması sonucu ikinci bir versiyon olarak bestelemesi şeklinde (Aydoğan, 2016, s.66), ya bir bestecinin başka bir bestecinin eserini bir amaç doğrultusunda, örneğin bir çello süitinin viyola icrası için uyarlanması adına yeni bir versiyon halinde yazması ile (Sezener, 2019, s.50), yahut nota katibinin eseri kopya ederken kasıtlı ya da sehven değişiklik yapması vb. sebepler sonucunda meydana gelebilmektedir. Burada dikkat edilirse Avrupa müziğinde nota ile kayıt altına alınmış belli bir *mutlak eser* (opus absolutum) söz konusudur ki bunların kasıtlı olarak yeni varyasyon/versiyonları oluşturulabilmektedir. Türk makam musikisine dönecek olursak nota açısından bir mutlak eserden bahsetmek söz konusu değildir ki versiyon diye bahsettiğimiz vakianın vuku bulması için aslında bir esas-asıl versiyona ihtiyaç vardır. Buna ister versiyon farkı diyelim ister eserin birden fazla nüsha halinde notaları bulunuyor diyelim, repertuvarımızdaki eserlerin birden fazla, birbirinden az ya da çok farklılıklar taşıyan nota nüshalarının varlığı bir vakıa olarak karşımızda durmaktadır. Yine Paşaoğlu'nun sözlü aktarımın sebep olduğunu düşündüğü müzikal eserlerdeki versiyon farklılıklarına ilişkin görüşleri ise şu şekildedir:

“... sistemin sağladığı göreceli yorum özgürlüğü bir süre sonra aynı eserin birkaç ya da daha çok versiyonuyla karşılaşılabildiğini olağan hale getirebilmektedir. Bunun yanı sıra hangisinin, deyim yerindeyse daha gerçek ya da daha doğru olduğunun bilinmesinin olanağı yoktu. Göreli bir icra özgürlüğü bu tür aktarımlarda doğal sayılmaktadır. Bu tür kültürlerde, müzik yapıtlarına, geleneksel yaklaşım itibarıyla, hiçbir zaman **mutlak eser** (opus absolutum) olarak bakılmamıştır.” (Paşaoğlu, 2009: 9).

Cem Behar, “Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler” isimli eserinde notanın kabul görmediği yüzyıllardaki musiki algısına dair -meseleyi daha iyi anlamamızı sağlayabilecek- göz açıcı bir hakikati şöyle ifade etmektedir: “Müziği müzik yapan, eserin bestelenmiş olması, bir müziksel metnin varlığı değil, o müziğin eyleme geçmiş olmasıydı. Müzik eylemdi, tasavvur ya da düşünce değil. Yani müzik gerçekliğini yazıda değil, hep icrada buluyordu” (Behar 1987, s.69).

YÖNTEM

Çalışma nitel araştırma yaklaşımına dayalı betimsel bir araştırma olup; veriler doküman incelemesi aracıyla toplanmış, içerik analizi gerçekleştirilerek bulgulara ulaşılmıştır. Konuya dair ilgili literatür taranmış, konuyla alakalı kaynakların analiz edilmesi, karşılaştırılması ve yorumlanmasıyla bu araştırma yazısı ortaya çıkarılmıştır.

“Nicel araştırmalar içinde kullanılan doküman tekniği, nitel yöntemin de önemli bir veri toplama aracıdır. Bu teknik, çeşitli materyallerin, araştırma konusu için çözümlenmesidir” (Güngör, 2018, s.213). Türk musikisi evreninde müziğin öğretimi-aktarımı, icrası, eserlerin arşive edilmesi gibi hususlarda önemli işlevleri olan meşk, nota ve versiyon kavramları bu çalışmada ele alınan örnekleme teşkil etmektedir. Meşk, konumuz özelinde; Türk musikisinin ilk zamanlarından itibaren kullanılagelen, usta çırak ilişkisi ile musiki mirasının gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan eğitim sistemidir.

Nota ise müzik eserlerinin yazılı şekilde kaydedilmesine yarayan bir araçtır. Müzik terimi olarak versiyon ise bir müzik eserinin küçük veya büyük farklarla (ritmik-melodik) birden fazla benzerinin bulunması anlamına gelir. Çalışmada meşk ve nota kavramları tarihsel yönünden fonksiyonel kısmına kadar olabildiğince ana hatlarıyla ele alınıp “versiyon farklılıkları” bağlamında değerlendirilmiş, notanın müzikal eserlerin yok olmaktan kurtulması adına haiz olduğu önem ortaya konmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

Muhtelif Örnekler ve Fikir Yürütme Denemeleri Üzerinden Türk Makam Musikisinde “Versiyon” Meselesi ve Bu Bağlamda Notasyonun Artı Yönleri

Müzikte standart yahut orijinal versiyon, “başından sonuna kadar müzikal-sözel vs. özellikleriyle bir bestenin bestecinin tasavvur ettiği haliyle kayıt altına alınmış halidir” şeklinde tanımlanabilir. Bu ilk versiyonun dışındaki ikinci, üçüncü vs. versiyonlar için de kayıt altına alınma şekli itibarıyla teknik olarak diğer standart versiyonlar olmaları durumundan söz edilebilir. Söz gelimi bir eserin bestecinin kaleminden çıktığı haliyle standart ilk/asıl versiyonu, bunun üzerinde çeşitli revizelerin yapıldığı, varyasyonların oluşturulduğu -ki bunu besteci dışında bir kişi de yapabilir- ikinci, üçüncü standart versiyonlardan bahsedebiliriz. Avrupa müziğinde, notada eserin icrasına yönelik birçok işaret-yönerge bulunmaktayken Türk makam müziğinde kahir ekseriyetle eserin yalnızca melodik ve ritmik, eser saz eseri değilse sözel kısmı ile adeta iskelet haliyle yalnızca uzun-kısa okunuşuna (ritmik değerler) göre perdelerin pes-tiz notalarını ve güfteyi barındıran bir nota söz konusudur. Dolayısıyla denilebilir ki nota; Avrupa müziğinde besteyi daha kapsayıcı ve icrayı daha kısıtlayıcı bir mahiyet arz ederken Türk makam musikisi eserlerinin genelinde ise eserin hızı, gürlük terimleri, süsleme işaretleri gibi icrayı yönlendirici sembol ve ibarelerin kullanılmamasıyla yalnızca bestenin iskeletinin verilmesiyle yetinir, icranın yorumlanmasına dair bilgi içermez. Avrupa müziğinde neden standart bir versiyondan bahsedebiliyorken Türk musikisinde bundan bahsedemiyoruz? Bunun kısa bir cevabı olmamakla birlikte yazılı-sözlü kültür farkına işaret etmek yerinde olacaktır. Avrupa müziği eserlerindeki farklı versiyonların oluşmasının bazı sebeplerine giriş kısmında değinilmişti. Türk makam musikisinde de eserlerin farklı versiyonlarının oluşmasında pek çok sebep söz konusudur. Avrupa müziği gelişim ve olgunlaşma dönemi diyebileceğimiz çağlarını hep nota ile yaşamıştır. Türk makam musikisinde ise nota müziğin bu gelişim dönemlerinde bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda şahsi gayret hariç hiç kullanılmamış, hatta kimilerince küçümsenmiştir ki yalnızca bu fark bile Avrupa müziğinde eserlerin standart versiyonlarının nasıl bulunduğu, Türk makam musikisinde ise neden bulunmadığının en açık sebeplerinden biridir. Dolayısıyla iç içe doğup büyüyen Avrupa müziği ve notası, nota-icra anlamında birbiriyle uyumlayırken, Türk musikisinde günümüzde kullanılmakta olan Avrupa müziği notası ve icra uyumunun müziğimizin iç dinamikleri ve bu notanın sonradan müziğimize dahil olması gibi sebeplerle Avrupa müziğine kıyasla çok daha düşük olduğunu söyleyebiliriz. Bu elbette ki bir eksiklik değildir, yalnızca bir durum tespittir. Şunu da hatırlatmak yerinde olacaktır ki musiki tarihimiz boyunca icat edilmiş notaların işlevi perdeleri hatırlatmak ve sesin takribi uzunluğunu ifade etmek mesabesindeydi. Avrupa müziği notasyonu da başlangıçta buna benzer bir fonksiyona haiz iken zamanla gelişerek notayı inceleyen müzisyenin daha önceden hiç bilmediği bir müziği icra edebileceği bir hale evrilmiştir.

Türk makam musikisinde Avrupa notasının kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başladığı dönemden itibaren binlerce eser en az iki, kimisi üç, kimisi beş, kimisi yedi veya daha çok sayıda ayrı kişi-heyet tarafından tespit edilmiş ve notaya alınmıştır.

Yalnızca tek nüsha olan eserler ise çoğunlukla az bilinen yahut hiç bilinmeyen eserlerdir. Her biri ayrı bir meşk silsilesinden (nesilden nesile devam eden hoca-talebe seçerisi-soy ağacı, şeklinde düşünülebilir) gelen bu kişilerin yazdığı notalar-nüshalar birbirinden az ya da çok fark barındırmaktadır. Örneğin aynı eserin usulü bir nüshada sofyân:4/4 yazılmışken bir diğerinde düyek:8/8 olarak yazılmış, diğerinde yine düyek yazmasına rağmen 2/4 olarak yazılmış olabilmektedir. Yahut aynı eserin bir nüshasında makam Mahur olarak belirtilmişken bir diğerinde kullanılan müzikal dizinin aralıklar açısından aynı fakat bir tanini (tam ses) aşağısında karar veren bir makam olan Acemaşiran olarak kaydedilmiş olabilmektedir. Yine ritmik ve melodik hatta ufak ya da büyük farklılıklar olabilmekte, söz gelimi aynı eserin bir nüshasında bir ölçüdeki ritmik-melodik seyir uzun seslerden ve daha düz bir melodik yapıdan müteşekkilen bir diğer nüshada aynı ölçü “çiçekli” olarak da tabir edilen hareketli-hızlı ritmik ve melodik bir yapıyı barındırabilmektedir. Sonuç olarak her bir nüsha, az ya da çok farklı; ayrı bir versiyon özelliği taşıyabilmektedir. En önemlisi ise bunlardan belki hiçbirisi (özellikle önceki yüzyıllar için; bestekâr eserini kendisi notaya almadıysa günümüzdeki herhangi bir eser de bu kapsama girebilir) bestekârın bestelediği orijinal nüsha değildir. Dolayısıyla her bir nüsha bestekârın dışındaki kişilerin kendi hocalarından meşk ettikleri şekilde notaya aldığı hatta bu notaya alışıta notaya olan hakimiyeti ve belki hocasının da doğru-yanlış hatırlaması gibi pek çok değişkene bağlı olarak kaydedilmekteydi. Bunlardan herhangi birisini standart-asıl olarak ele almak pek mümkün görünmemekle birlikte tercih edilenin, halk (musiki çevresi) tarafından daha çok benimsenenini, amme zevkine hoş geleni olduğunu söylemek de mümkün. Tüm bunlara ek olarak sözgelimi notaya alınan eser bir saz eseri ise, hangi çalgının icrası dinlenilerek notaya alınmış olduğu da önemli bir değişken olarak düşünülebilir.

Konuya ilişkin –eğer cevaplarını bulmak mümkünse- üzerine düşünülüp cevapları araştırıldığı takdirde aydınlatıcı olabilecek bazı soruları sormak faydalı olabilir. Örneğin, her icracı her eseri kendi üslubuna yahut o anki ruh haline, zevkine göre yorumlama hakkına sahip midir? Burada uyulacak belli kriterler var mıdır? Sözgelimi müptedi bir müzisyen de koca bestekârların eserlerini keyfi değişiklikler-yorumlar yaparak icra etme hakkına sahip midir?

Notanın kullanılmadığı zamanlarda repertuarın kayıp yaşamadan aktarılması düşük bir ihtimal idi ve çeşitli tehditlere muhataptı. Örneğin bestekâr meşhur değilse, besteleri büyük ihtimalle talebelerinin repertuarıyla sınırlı kalacaktır. Yahut beğenilen eserleri yaşamaya devam ederken beğenilmeyen eserleri zamanla terk edilecek ve unutulacaktır. Versiyon meselesi açısından ise eseri üstadından öğrendiği şekliyle talebesi aslına sadık olarak icra etmeyi bir vefa borcu olarak görecektir elbette. Fakat peki talebelerin talebeleri yahut eser beğenilip tutulduktan sonra diğer icracılar tarafından eserin aslına sadık kalınacak mıdır? İcracılık açısından belli üstatların süregelen icra üsluplarını ifade eden ekoller birbirinden az ya da çok farklılıklar ihtiva eder. Falanca üstadın talebesi, filanca üstadın eserini icra ederken kendi üstadından öğrendiği şekilde bu eseri icra edecektir tabii olarak. Burada bir soru daha aklımıza geliyor ki bir eser, bestecisinin üslubunda mı icra edilmelidir? Yahut eser dolaşıma girdikten sonra halka mal olma gibi bir durum mu söz konusudur? Birden fazla üslup varsa bu üsluplar neledir? Kimlerindir? Meşk silsileleri kimleri muhtevindir? Elde ses kaydı olmaması sebebiyle belli başlı üslupların dışında bunları tespit edebilmek artık muhal görünmektedir. Bir icracı bütün icra tavırlarını öğrenip ustalıkla icra edebilir olmalı mıdır? Her bir eser aslına ve asrına uygun mu icra edilmelidir? Yahut belli bir üstadın yolunu kendisine yol ittihaz eden bir icracı tüm eserleri kendi üstadı saydığı kişinin üslubunca mı icra etmelidir? Ki

bu en çok görülen vakıadır. Yazılı bir musiki geleneğine sahip olmamız dolayısıyla bunlara net cevaplar bulmak muhal görünmektedir. Bu ve benzeri soru ve sorunların daha çok uzun zaman tartışmalı olarak kalacaklarını düşünmekteyiz.

Konunun zihinlerde daha iyi canlanması adına musiki tarihimizden muhtelif örnekler sunmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Sözgelimi Zekâizâde Ahmed İrsöy kurum müdürü Yusuf Ziyâ Paşa ile Dellalzâde'nin yegâh makamında, “gönül ki aşk ile pür sinede hazine bulur” mısrasıyla başlayan zencir bestesindeki bir fa diyez üzerinde anlaşmazlığa düşmeleri üzerine Dârülelhan'dan istifa etmiştir. Zekâizâde, kendisinin eseri babası Zekâî Dede'den, onun ise bizzat bestekâr olan Dellalzâde'den geçtiğini, mezkur perdenin fa bekar olması gerektiğini Yusuf Ziyâ Paşaya anlatmıştır, bu ricası dinlenmeyince sineye çekmek yerine istifayı tercih etmiştir (Kıyak, 2018).



Görsel 1. (Fa bekar)



Görsel 2. (Fa diyez)

Kaynak:(<http://www.sanatmuziginotalari.com> , Erişim tarihi:15.05.2024)

İki nota da aynı esere ait farklı versiyonlardan edinilmiştir. İlgili arşivde indirilebilir altı farklı nüshadan yalnızca birisi fa bekarlı, diğer beşi fa diyezli olarak yazılmıştır.³ Böyle önemli bir musiki adamının bu tavrı meşkteki göreceli özgürlük alanının neresinde duruyor? Bunun tam aksi görünen bir tavrı İstanbul Radyosu sanatçılarından Cevdet Çağla'da görüyoruz: “Ne zaman radyoda bir şarkısı icra edilecek olsa ve icracılardan biri kendisine şarkının şu ya da bu bölümünün nasıl icra edileceğine dair ‘şöyle mi okusak, böyle mi okusak?’ diye bir soru soracak olsa Cevdet Çağla'nın her zaman hiç tereddüt etmeden kendisine önerilen iki okuma biçiminin ikisinin de doğru olduğu, ikisini de kabul ettiği şeklinde cevap verdiği birçok görgü tanığı tarafından nakledilir” (Behar, 2015, s.172). Bu iki vakaya baktığımızda Zekâizâde notayı, Cevdet Çağla meşki savunuyor diyebilir miyiz? Farklı hayat tecrübeleri ve ayrı şahsiyetleri olan kişilerin şahsi kanaat ve tavırlarını meşk yahut nota ekseninde teksif etmek doğru olmasa gerek. Zekâizâde'nin tavrına baktığımız zaman eserin iskeleti-değişmezi sayılacak bir perdenin ne kadar önemli olduğu vurgusunu görürüz. Bu örnek bize eserlerin bestekârın muradına uyan bir asıl nüshasından bahsedebilme zeminini verebilir. Tabii burada bu eserin asıl versiyonunu bilen kişinin Zekâizâde olduğu çıkarımını yaptığımız zaman kendisinin bu versiyonu notaya alması gerekmekte olduğu hemen aklımıza gelir zira eserin heyet tarafından bu şekilde notaya alınması ve bu şekilde icra edilmesi talebi kabul görmemişti. Eseri bizzat kendisi notaya aldı mı bilmiyoruz fakat “Türk müzik kültürünün hafızası” başlıklı www.devletkorosu.com üzerinden ulaşılan nota arşivinde eseri arattığımızda görüyoruz ki eserin altı ayrı nüshası mevcut. Bunlardan da yalnızca bir tanesi Zekâizâde'nin murat ettiği şekilde fa bekarlı, geri kalan beş nüsha fa diyezli yazılmıştır. Yani eser açık bir şekilde bestekârdan meşk edenden meşk edenden yani meşk zincirinde bestekârdan sonraki üçüncü kişi olan zatın itirazına rağmen farklı bir şekilde notaya alınıp aktarılmıştır. Hüseyin Kıyak'ın yazısında sunduğu, eserin icrasını muhtevi iki ayrı ses kaydından ilkinde Mesud Cemil tarafından idare edilen Klasik Koro, eseri icrasında fa diyez (eviç) perdesini kullanmıştır ve eserin o zamandan beri bu şekilde

³ Bu iki nüshanın ilk sayfaları ekler kısmında incelenebilir.

icra edilegelmiş olduğu belirtilmektedir (Kıyak, 2018). İkinci kayıt Kıyak'ın ricası üzerine Doğan Dikmen tarafından icra edilen fa bekarlı (acem) versiyon ise istisna niteliğindedir. Bu örnekten şöyle bir sonuca varmamız mümkün görünmektedir: Türk makam musikisinde bir eserin aslının ne şekilde olduğu, neresinin değiştirilip değiştirilemeyeceği iddiasını ilk elden bestekâr yahut onun ilgili eseri meşk ettiği talebesi ortaya koyma hakkına sahip olamayabilir, bu hak falanca kurumun idarecisinin keyfi bir kararıyla elinden alınabilir. Ve bir icrada yetkili kim ise, hiç sorgulanmadan onun seçtiği versiyon esas kabul edilebilir. Eğer bizzat bestekâr eserini notaya alıp altına imzasını atmış olsaydı bu ve benzeri vakalar olmayabilirdi. -Bu örnekten sıyrılıp genele baktığımızda- başka bir deyişle bir eser dolaşıma girdikten sonra artık bestekârın mülkü olmaktan çıkıp (çoğunlukla müzikal yapının iskeleti hariç) icracının insafına-inisiyatifine girmektedir diyebiliriz. Cevdet Çağla örneğinde ise bizzat bu serbestiyi bestekârın kendisi ortaya koymaktadır. Yahut bunun bir benzeri ve daha ilerisi olan bir örneği Refik Fersan'ın kendi bestelediği kimi saz eserlerini daha sonra yeni bir “orijinal versiyon” halinde yeniden notaya almasında görebiliriz (Behar, 2015, s.172). Bir diğer uç örneği Dr. Suphi Ezgi'de görüyoruz.

“Ezgi, On altı, on yedi ve on sekizinci yüzyılda bestelenmiş eserlerin sonradan kaybolmuş ‘orijinal’ ve ‘standart’ versiyonlarını bulmak, oluşturmak veya yeniden yaratmak ve bu konulardaki tartışmaları ortadan kaldıracak ‘nihai’ notalarını bulmak peşindeydi. Bu amaç da onda neredeyse bir fikr-i sabit halini almıştı. Suphi Ezgi, 1933 ve 1955 yılları arasında yayınlanan beş ciltlik opus magnum’unda ve daha başka kitaplarında çok sayıda klâsik eserin ‘gerçek’, ‘otantik’ ve ‘orijinal’ olduğunu iddia ettiği notalarını yayınladı... Nitekim Suphi Ezgi iki ya da üç asır öncesine ait klâsik eserlere ‘orijinal’ şekillerini iade etmek için yaptığı düzeltmelere ve ‘tamir’lere kişisel zevk ve tercihlerinden, kazandığı tecrübelerden ve yanılmaz müzikal sezgilerinden, kendi ifadesiyle ‘ilmî ve san’atî kudret ve melekesinden’ başka hiçbir gerekçe göstermemiştir” (Behar, 2015, s.174).

Bu örnekte görmüş olduğumuz kabilden iddialar musiki tarihimiz boyunca vaki olmuşsa da musiki çevreleri nezdinde ne kadar karşılık bulduğu tartışmaya açıktır. Ayrıca musiki geleneğimizin yapısı itibarıyla bu gibi iddialarda bulunmak pek de mantıklı durmamaktadır. Büyük ihtimalle geleneğin aktarıldığı gelecek nesillerde de “standart” yahut “orijinal” versiyonlar kesin bir yer edinmeyip tartışmaya açık bir konu olarak kalmayı sürdürecektir. Bir diğer ilginç örneği Tanburî Cemil Bey’in bestelediği eserlerin tercih edilen versiyonu meselesinde görüyoruz.

“Her ne kadar bestecilik niteliği ön planda olmasa da, Tanburî Cemil’in saz eserleri ve şarkılardan oluşan toplam olarak yirmi beş kadar bestesi de vardır. Henüz hayattayken Cemil Bey’in kendi bestelerini toplu olarak yayınlamayı düşündüğünü sanmıyoruz. Ölümünden sonra ise Tanburî Cemil’in üdi Fahri Bey [Kopuz] tarafından notaya alınan 23 adet eseri Darüttalim-i Musiki Neşriyatı arasında Tanburî Cemil – Külliyyat başlığı altında Kemal Emin Bara’nın bir önsözüyle 1919 yılında yayınlanmıştır⁴. Darüttalim-i Musiki’nin yayınladığı bu eserler arasında Tanburî Cemil’in Şeddiarabân makamındaki meşhur saz semaisi de vardır. Bu saz semaisini Cemil Bey ayrıca bizzat plağa da çalmıştı. Ne var ki, çok tanınmış ve çok sık icra edilen bu Şeddiaraban saz semaisinin bestecisi

⁴ Tanburî Cemil Bey – Külliyyat, İstanbul, Darüttâlîm-i Musiki Neşriyatından, 1 Nisan 1335 (Mart 1919).

tarafından çalınıp plağa kaydedilen versiyonu ile bugün elimizdeki notaya alınmış ve basılmış şekli arasında çok önemli farklar vardır. Burada ilginç olan şudur: Bu eserin Tanburî Cemil'den sonraki aşağı yukarı tüm icracıları semainin Fahri Kopuz'un notaya aldığı versiyonuna sadık kalmışlardır, bizzat Tanburî Cemil'in plağa kaydettiği versiyonuna değil. Ayrıca, 1919 yılındaki bu ilk yayından itibaren bu saz semaisinin görebildiğimiz daha sonraki tüm basım ve yayınlarında bizzat Tanburî Cemil'in icrası değil, Fahri Kopuz'un notası esas alınmış, eser Fahri Kopuz'un ilk yazılı versiyonuna uygun şekilde çoğaltılmış ve yayınlanmıştır. Tanburî Cemil'in muazzam prestiji bu çok tanınmış eserinin kendi icra ettiği şekliyle temessül edilmesine yetmemiştir anlaşılır. Netice itibariyle de günümüzde her Osmanlı/Türk musikisi çalgı öğrencisinin eğitiminin şu ya da bu aşamasında mutlaka çalacağı ve sık sık da ezberine alması gerekeceği Şeddiaraban makamındaki saz semaisinin bugün emsal alınan 'standart versiyonu' eserin bestecisi Tanburî Cemil'in taş plaktaki icrası değildir, Fahri Kopuz'un bestecinin ölümünden sonra yayınladığı notadır" (Behar, 2015, s.173-174).

Günümüze daha yakın bir örneğe Hazar Ertürk'ün yapmış olduğu yüksek lisans tezinde rastlıyoruz. Neyzen Niyazi Sayın Hüseyin Fahreddin Dede'nin Acemaşiran Peşrevini yedi ayrı zaman ve mekânda yedi ayrı şekilde icra etmiştir (Ertürk, 2019, s.86). Kanaatimiz odur ki Niyazi Sayın gibi detaylara önem veren, birçok sanatla meşgul titiz bir zat bu icraları yaparken eğer nota kullandıysa kanaatince uygun bulduğu için tercih ettiği tek bir nüshayı kullanmış olmalıdır. Bu da bize usta bir icracının herkesçe bilinen ve yazılı nüshaları içinde birisi tercih edilip o haliyle meşhur olan bir eserin üzerindeki icra özgürlüğünü gözler önüne sermektedir. Her icrada metronom, üslup, süslemeler farklıdır. Her icradan adeta yeni bir versiyon doğmuştur. Bu icraların bu kadar farklı şekillerde gerçekleştirilmesine dair birçok sebep olsa da (dinleyici kitlesi, icra edilen mekan, konserin vesilesi vs.) sonuç itibariyle eserin standart, sadık kalınacak bir aslından bahsetmemiz ancak eserin iskeleti kavramı ile mümkündür. Bu asıldan da ancak günümüze ulaşabilen mevcut notalardan hareketle bahsetmemiz mümkün olabilmektedir. Türk makam musikisi repertuarındaki eserler için Avrupa müziğindeki anlamıyla bir standart versiyondan bahsedemsek bile günümüzde muhtelif kıstaslara ve kişilere göre "asıl"lıkları kabul edilen versiyonlar varsa, bu ancak nota ile tespit edilmiş olmaları sayesinde.

Mevlevi ayinleri "standart versiyon" meselesinde çok önemli bir yerde bulunmaktadır. Her ne kadar bunlarda da "çiçekli" (ritmik-melodik örüntünün hareketli ve süslü olması) tabir olunan yahut düz müzikal örüntülerin olduğu ayrı versiyonlu besteler bulunsa da bunlardaki keyfi icra alanının diğer formlara nispetle daha dar olduğunu söylemek mümkün. Bunun sebebini kurumsal olarak Mevlevihanelerdeki sıkı disipline bağlamak mümkündür. Mevlevihaneler geniş bir coğrafyada hizmet vermiştir. Tüm Mevlevihaneler Konya âsîânesine (merkez tekke) bağlıydı ve buranın denetimine tabi idi. Burada musiki dini bir amaca yönelik olarak, ibadetin bir parçası olduğu telakkisiyle icra edildiği için diğer formlardaki icra serbestisi burada görülmemekte olup asıl versiyona bağlılık hususundaki ciddiyetin daha yüksek olduğu düşünülebilir. "Lâ dinî" kavramıyla tasnif edilen musiki formları geçen zamanla birlikte kâr, beste gibi büyük formlar terk edilip şarkı formu gibi küçük formlar revaç bulmuşsa da "beste-i kadîm"lerden itibaren form ve üslup itibariyle Mevlevi ayinleri hangi yüzyılda bestelenirse bestelensin -yakın dönemde daha kısa sürede tamamlanan ayinler de bestelenmiştir- aynı yapı-form korunmuştur. Yani adı geçen formların bestelenmesi ve

icra edilmesi zamanla terk edilmişse de ayin besteciliği ve icrası daha canlı bir şekilde devam etmiş, hayatîyet açısından varlığını korumuştur. Elbette günümüzde dahi kâr, beste, ağır semai formlarında beste yapan müzisyenler vardır ancak tüketim açısından bakacak olursak daha ziyade şarkı formunda eserlerin bestelenip icra edildiğini görebiliriz. Ayinlerde icracı hangi meşk silsilesinden/üslup-ekolden gelirse gelsin ayin icrası belli bir üslubu ön şart olarak ortaya koymaktaydı. Bu nedenle diğer formlarda görülebilen icradaki keyfilik-serbestlik burada daha az vuku bulmuştur diyebiliriz. Bununla birlikte ayinlerin de geçen zamanla birlikte değişen musiki zevk ve temayüllerinden nasiplerini almış olduklarını söylemek mümkün. Bu çok doğaldır zira ayini besteleyen besteci de icra eden “mutrip” de beste de içinde bulunduğu yüzyılın sosyal ve müzikal şartlarına ister istemez tabidir.

Buna ek olarak meşk sisteminin en bariz eksisi olan unutmama probleminin sebep olduğu kayıplar da vuku bulmuştur. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık ve Demet Uruş’un birlikte hazırlamış oldukları “Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim’in Suzidılara Mevlevî Ayini” isimli makalelerinde Sultan III. Selim Han’ın “Suzidilârâ Ayin-i Şerifi”nin bizzat sultanın emriyle ve kendi icat ettiği notayla kayda alan Abdülbâkî Nâsır Dede ve yaklaşık yüzyıl boyunca meşk ile intikal ettikten sonra Darülelhan, Ali Rıfat Çağatay ve Sadettin Heper’in notaya aldığı nüshaları karşılaştırmışlardır. Çalışmayı incelediğimizde gördük ki Nasır Dede nüshasında sade bir yapı varken meşkle intikal etmiş bulunup sonradan notaya alınan nüshalarda daha hareketli bir ritmik-melodik yapı söz konusudur. Hatta Nasır Dede’nin notası haricinde notaya alınana kadar muhtelif meşk silsileleri ile gelmiş bulunan nüshalarda kimi yerlerde unutulma sebebiyle olacak ki, çok fazla ölçü kaybolmuştur. Örneğin ikinci selâmın terennüm sazının bulunduğu kısım Nasır Dede nüshasında 64 ölçü var iken, Darülelhan’da 35, Ali Rıfat Çağatay’da 12, Sadettin Heper’de 16 ölçü bulunmaktadır. Bununla birlikte ikinci selâmın söz kısmı hepsinde 18 ölçüdür, kaybolma yaşanmamıştır (Dişiaçık ve Uruş, 2012 s.435-439).

Günümüz musikişinasları arasında nota okur-yazarlığı eskiye kıyaslanmayacak kadar yüksektir. Bundan dolayı bir bestekâr günümüzde bir eser bestelediği zaman büyük ihtimalle bunu notaya ya kendi almakta ya da nota yazarlığı zayıf ise bu konuda güvendiği bir yakınına rica ederek kayıt altına aldırılmaktadır. Günümüzde ses kayıt teknolojilerinin çok geliştiği malumdur. Bir müzisyen, eserinin yüzyıllar sonrasına ulaşmasını arzu ettiği takdirde bunu notaya almak yerine yalnızca ses kaydı yapmayı tercih etmesi de mümkündür. Bu ihtimalin teknik imkanların fazlaca gelişmesinden dolayı günümüz ve sonrası için geçerli olacağı varsayımını bir kenara bırakacak olursak notasyonun Türk musikisi çevrelerince genel kabul görüp kullanıldığı günümüzde bir bestekâr eserini dolaşıma sokmak istediği takdirde büyük ihtimalle nota ile kayıt altına almak durumunda kalacaktır. Söz gelimi eserin stüdyoda kaydını yapmak istediği zaman istihdam ettiği müzisyenler eserin notasını isteyeceklerdir. İstemeseler bile örneğin eserin meyanında bir kısmı çalarken ihtilaf yaşandığını varsayalım, bestekâr da eseri notaya almamış olsun, sazanelere eseri mırıldanarak yahut kendi enstrümanında çalarak meşk etmiş olsun, bestekârın müzikal hafızası da çok kuvvetli değilse benzer birkaç seçenek arasında kalması olasıdır. Aynı sorun müzisyenlerde de varsa örneğin peş peşe gelen on altılık notaların bulunduğu hızlı bir pasajda yanlış hatırlanan ve anlık uydurma ile alternatif üretilen bir motifi çalma ihtimali vardır. Ortada bir nota yokken bestenin üzerinde isteyerek yahut sehven değişiklik yaparak yeni bir versiyon üretmek, notanın olduğu bir duruma göre daha kolaydır. Bununla birlikte günümüz müzisyenlerinin hocalarından “meşk ederek” takipçisi haline geldiği ekolü temsil eden müzikal tavır-üslubu -kimin nüshasını icra ediyor olursa olsun- uyguluyor olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Günümüz müzik piyasasında sözgelimi bir müzisyen yılbaşında barda enstrümanını icra ederken Ramazan ayında iftar ve sahur programlarında ilahi formunda eserlerin icrası için sahne alabilmektedir. Bu kadar geniş yelpazeli bir müzikaliteye sahip, iki işin de hakkını verebilecek, birinin tavrını öbürüne karıştırmayacak müzisyenler olmakla birlikte her şeyi her şey gibi icra eden müzisyenleri de görmekteyiz. Müzisyenlerin iki işin hakkını vermesi bahsi bir yana, mekan farklılığının da farklı icralara yol açtığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu müzisyenlerin her ayrı tarz müziği icrasında isteyerek ya da istemeyerek oluşturduğu anlık yeni versiyonlar da söz konusudur. Burada da herhangi bir yetkili yahut denetçi yapıdan söz edemediğimiz halihazırdaki yaşayan müzik kültürlerinin kimlik karmaşası ve kimlik kaybı gibi sorunlara muhatap olduğu düşünülmektedir. Bunun geniş kapsamda sebebinin modernizm olduğu kanaatinde olsak da konunun kapsamını aşmamak adına bölümü burada noktalıyoruz.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Şifahi olan kültürlerde yazılı kültürlere kıyasla sanat eserlerinin hele ki müzik gibi zamana tabi işitsel bir sanatta eserlerin standart versiyonlarından söz edebilmek güçtür zira her yeni icra, yeni bir versiyon olmaya adaydır. Bu durum Türk makam musikisi için de geçerlidir. Her ne kadar günümüzde nota yaygın bir biçimde kullanılıyor olsa da musikimizin yapı taşları sayılan olmazsa olmaz eserlerin çoğu bestelenirken nota kullanımı yaygın değildi. Dolayısıyla bu eserler bestelendiklerinde notaya alınmamış; meşk sistemi ile nesilden nesile ulaşmış, notanın yaygınlaşmasıyla birlikte çeşitli kişilerin-heyetlerin notaya almaları suretiyle farklı versiyonlar halinde günümüze ulaşmıştır. Repertuarımızda mevcut bulunan nüshalar içinde kimi heyet veya kişilerin yazmış olduğu notalar diğerlerine göre daha geniş kabul görebilmekte, “esas” kabul edilebilmektedir. Bu tercih, “falancanın nüshası diğerlerine göre mutlak anlamda tercihe şayandır” gibi bazı notistlerin nüshalarına mutlakiyet addetmek olmayıp her bir eser için ayrı bir nüshanın tercihi anlamına gelebilmektedir. Burada tercih edilen nüsha, örneğin bestekârın kendi yazdığı nota yahut icrasının kaydının esas alınması gibi kıstaslara göre değil, daha çok duyulduğunda hangisinin hoşta gittiğini esas alan, bir nevi amme zevkine yahut “zevk-i tabiye” uymasına göre tercih edilmektedir. Yahut ilgili eseri ilk defa sunan bir üstadın icrasının kabul görmesi sonrası yaygınlaşması ve bunun kullanılmaya devamı söz konusudur. Buna benzer bir durumu Halk Müziğimizde de görmekteyiz. Sözgelimi eserin dolaşımdaki bilinen versiyonu bağlama üstadının şahsi maharet ve zevkini ortaya koyduğu icrasını esas alarak bilinmekte iken eserin TRT repertuarındaki notasının bu icradan oldukça farklı olduğu görülmektedir (Apaydın ve Algı, 2020, s.4).

Nota musikimize girmeseydi versiyon farklarını notaları karşılaştırarak tespit edebildiğimiz farklı nüshalar ortaya çıkmayabilirdi. Dahası günümüze ulaşan eserlerin çok önemli bir kısmını -taş plak kayıtlarıyla başlayan ve sonrasında da çeşitli araçlarla kaydedilen ve neşredilen eserler müstesna- belki hiç bilemeyebilirdik. Burada şunu belirtmek de faydalı olacaktır, çeşitli siyasi-sosyal sebeplerle müziğimiz gözden düşüp meşk sistemi çözülmemiş olsaydı, nota olmasa dahi meşk kaynaklı icra-yorum farklarıyla aynı eserin farklı versiyonları yaşıyor olabilirdi. Nitekim, notanın yaygın olduğu günümüzde arşivlerde kayıtlı olan farklı versiyonlu notaların haricinde de her bir müzisyen, birbirine benzer-farklı versiyonlar halinde icralarını sürdürmektedir.

Türk makam musikisi eserlerinde Avrupa müziğindeki kullanıldığı anlamıyla tek bir “standart” veya asıl nüshadan bahsetmenin genel anlamda mümkün olmadığı ortadadır. Bununla birlikte alanda yetkinliği kabul edilmiş kişi ve heyetlerin yazdığı notaların her birisinin, kendi üslubunu yansıtan birer standart-oriijinal versiyon olduğunu

söylemenin mümkün olduğunu düşünmekteyiz. Yani mutlak anlamda bir standart versiyon söz konusu olmasa da “nispî” bir “standart versiyon”dan söz etmemiz mümkün görünmektedir. Bu da eserlerin nota ile kayıt altına alınmış olmaları sayesinde.

Sonuç olarak diyebiliriz ki;

1-Meşık sisteminin esas anlamıyla yaygın olarak uygulanmadığı günümüzde nota, yeni bir eseri öğrenmenin yolu olarak ve eserleri icra ederken kullanılmaktadır. Bunu yadsımamak ve eleştirmemekle birlikte kanaatimizce notanın müziğimizdeki en önemli fonksiyonu eserleri kayıt altına almak ve kaybolmaktan kurtarmak olmuştur.

2-Müziğimizde meşık geleneği sayesinde her bir üstadın eserleri icra ederken yorum serbestliği vardır. Bu serbestlik, farklı versiyonların doğma sebebidir. Günümüzde arşivlerde bulunan farklı versiyonlar halinde kayıt altına alınmış eserlerin farklı olmalarının sebebi de budur. Nota ne kadar yaygın olsa da günümüzde dahi sözgelimi aynı notayı kullanan ayrı üstatların eseri farklı şekillerde yorumlamaları vakiadır.

3-İlgili tespit ve tasnif heyetlerinin oluşturulup görev verilmesi yahut çeşitli müzisyenlerin gönüllü olarak eserleri kaybolmamaları maksadıyla kayıt altına almış olması repertuvarımızdaki birçok eserin günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

4-Her heyet veya kişinin kayıt altına aldığı notalar kendi hocaları veya otorite kabul ettikleri bir müzik adamını kaynak olarak notaya geçirilmiştir, dolayısıyla benzerlik açısından kimi eserde birbirine daha yakın, kimisinde ise birbirine daha uzak versiyonlar, nota nüshaları üretilmiştir.

5-Günümüzde nota yaygın olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte gelenekten gelen icra serbestisi varlığını korumaktadır.

Nota kullanımının yaygın olduğu günümüzde porteli nota yazısının yaygın olarak kullanılmayan özelliklerini, sözgelimi metronom, gürlük terimleri, süsleme işaretlerinin kullanımına özen gösterilebilir. A.E.U. sistemine alternatif geliştirilen sistemler müzik teorisi ile ilgilenen müzisyenlerimiz tarafından denenebilir, tanıtılabilir. Böylelikle belki camiamızca yaygın olarak bilinmeyen; icra-nota uyumu daha yüksek bir sistem-nota yazısının kullanımı yaygınlaşabilir. Müziğimiz sahasından çıkıp günümüz dünyasında kullanılan müziklere ve nota kullanımına baktığımız zaman, birçok bestecinin porteli nota yazısında normalde bulunmayan işaretler icat ettiği, hatta nota kullanmaksızın müzik kayıt-düzenleme yazılımlarını (Digital Audio Workstation) kullanarak bestelerini hayata geçirdiğine şahit olmaktadır. Burada “midi” teknolojisi ön plana çıkıyor. Bu konuya müziğimiz özelinde değinecek olursak, bu yazılımların mikrotonal seslerin kullanımına uygun hale getirilmesi müziğimiz için çığır açıcı bir gelişme olabilir. Görüşümüze göre bu teknolojinin imkanlarının yaygın ve etkin kullanılması, müziğimizin hem kendi milletimiz hem de dünya milletleri indinde tanınırlığının artmasını sağlayabilecek gelişmelere yol açabilir.

Meşık geleneği, musikimizin günümüze gelmesinde kilit bir rol oynamıştır. Günümüzde geleneksel müziğimizin öğretimi, hoca-talebe ilişkisinden dolayı nota kullanılan bir meşık sistemi gibidir denilebilir. Nota, kültürel telakkimize göre müzikte amaç değil araçtır, yani hey şeyi dikte eden bir zorlayıcı değil, kayıt altına alma aracı ve icrada hatırlatıcıdır. Halihazırdaki durumda Türk makam musikisi çevrelerinin notaya bakışı ve notanın şu anki işlevi genel itibariyle eseri unutulmaktan korumak ve eserin iskeletini sunarak bunun üzerine icra vücudunun giydirilmesine aracı olmaktır. Bu aracı musikimizin ihtiyaçlarına ve dolayısıyla icraya daha iyi cevap verir bir niteliğe kavuşturmak bizlerin üzerinde bir vazifedir. Bu çalışmalar da cebri bir tavır

barındırmamalıdır elbet. Sözgelimi Türk makam müziğinin icrasına tamamen uyumlu bir nota hazırladığını iddia eden birisi haklı dahi olsa buna mutlak bir tabiiyet beklememeli, müziğimizin bundan itibaren yalnızca nota ile sınırlandırılacağı, notada olmayan süsleme ve takip edilen ekolden kaynaklanan yahut keyfi yorumların önüne geçileceğini düşünmemelidir. Müzik canlı bir yapıdır, notanın vazifesi ise bu yapıyı mümkün olduğunca olduğu gibi kayıt altına alabilmektir. En iyi nota yazısı bunu başarma yolunda en ileri gidebilmiş olandır diye düşünmekteyiz.

Ayrıca geleneksel Türk makam musikisindeki enstrümantal ve vokal icralardaki üslup-ekollerin neler olduğu, kimler tarafından tesis edilip hangi meşk halkalarıyla başka bir deyişle kimler tarafından devam ettirildiğinin mümkün olduğunca tespit edilip listelenmesi, halen mevcut olanlarının çeşitli açılardan incelenmesi, bu farklı icralarda kullanılan süslemelerin notaya geçirilmesi, nota arşivlerindeki notaların hangi kanaldan (meşk silsilesinden) gelip yazıldığı üzerine detaylı incelemeler ve listeleme çalışmalarının da versiyon meselesinin daha iyi anlaşılması yolunda büyük katkı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Etik İlkeler

Bu araştırma kapsam olarak etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

KAYNAKÇA

Apaydın, A. K., & Algı, S. (2020). Bağlamada eser yorumlama tekniklerinin incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1665-1683. <https://doi.org/10.15869/itobiad.609722>

Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *The Royal Asiatic Society* 401-447. <https://doi.org/10.1017/S1356186308008651>

Aydoğan, E. (2016). *Rachmaninoff'un Op.36, 2 numaralı piyano sonatı: 1913 ve 1931 versiyonları üzerine karşılaştırmalı bir inceleme*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler*. (1. Baskı) Bağlam Yayıncılık.

Behar, C. (1990) *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. (1. Baskı) Pan Yayıncılık.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. (1. Baskı) Yapı Kredi Yayınları.

Çetinkaya, Y. (1999). *Müzik yazıları*. (1. Baskı) Kaknüs Yayınları.

Dişiaçık, N. D. & Uruş, D. (2012). Meşk ile intikalde müzik eseri: III. Selim'in Suzidilara Mevlevi Ayini. *International Journal of Human Sciences*, (9)2, 427-445.

Ekrem, N. H. (2012). Kök Türk dönemine ait Orta Asya müzik notaları. *Ankara Üniversitesi Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 25-102. <https://doi.org/10.1501/MTAD.9.2012.3.26>

- Ertürk, H. (2019). *Neyzen Niyazi Sayın örnekleminde Türk saz mûsikîsi eser icracılığında yorum farklılığı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Güntekin, M. (1999). Osmanlıda Musiki ve “Hikmete Dair Fenn”in “Son Osmanlılar”ı. *Osmanlı Ansiklopedisi* (Cilt 10, 653-673 ss.). Yeni Türkiye.
- Güngör, Ö. (2018). *Bilimsel araştırma süreçler: yöntem, teknik ve etiğe giriş el kitabı*. (1. Baskı) Grafiker Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2022). “Notacı” (Nota Muallimi) Hacı Mehmed Emin Efendi (1845-1921): Hayatı ve Ailesi. *Darüelhan Mecmuası*, 13, 19.
- Karamahmutoglu, G. (2014). Türk musikisinde kullanılan notalama sistemleri. *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı*, 57(71), 755-773.
- Kıyak, H. (2018). İstifaya Götüren Fa Diyez. Görüntüleme tarihi: 18.05.2023 Erişim Adresi: <http://www.anakronik.org/istifaya-goturen-fa-diyez/>
- Kubbealtı Lugatı, Meşk kelimesi. Görüntüleme tarihi: 9.6.2023 Erişim Adresi: <http://www.lugatim.com/s/meşk>
- Nişanyan Sözlük, Versiyon kelimesi. Görüntüleme tarihi: 1.02.2024. Erişim Adresi: <http://www.nisanyansozluk.com/kelime/versiyon>
- Notalar, Erişim Tarihi:15.05.2024 Erişim Adresi: http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=68610&esera=%20G%F6n%FC1%20ki%20a%FEk%20ile%20p%FCr-sinede%20hazine%20bulur
- Özcan, N. (2003). TDV İslâm Ansiklopedisi. Görüntüleme tarihi: 05.08.2024. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/limonciyan-hamparsum>
- Özkök-Sezener, G. (2019). *Luigi Boccherini No. 9 Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertusu'nun Viyola Konçertosu Olarak Adaptasyonu ve İki Versiyon Arasındaki Teknik ve Müzikal Karşılaştırmalar*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Paşaoğlu, S. (2009). Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 143-159.
- Forscher-Weiss, S. (2005). Disce Manum Tuam Si Vis Bene Discere Cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe. *Music in Art*, 30(1/2), 35-74.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 2350-2352. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1355125>

EKLER

YEGAH BESTE

Gönül ki aşk ile pür sinede bir hazine bulur

USÛL: ZENCİR

GÜFTE: NÂZİM

BESTE: DELLALZADE

HACI İSMAIL EFENDİ

Yar gö nül nül ki a a
Yar o mağ mağ ri bi bi
Yar be nim nim gi bi bi

aş ki le pür pür si
bi gi bi dir dir gü
bi ne ol şe hi ben

- SAZ - ne de ah ha zi
gü ya ah de fi
de i ah ke mi

zi ne bu lur ah yel le lel
fi ne bu lur
mi ne bu lur

lel lel lur le le le lel li te re lel lel

le le lel le le lel le le lel li vay si ne de
gü gü ya
ben de i

ah ha zi zi ne bu
ah de fi fi ne bu
ah ke mi mi ne bu

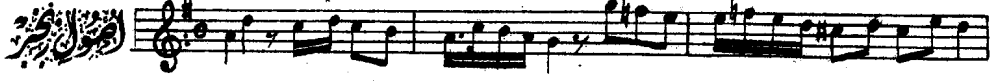
lur lur lur

دلالاتك بظاه بنه سي

كلى كور ياد
yarghem mul

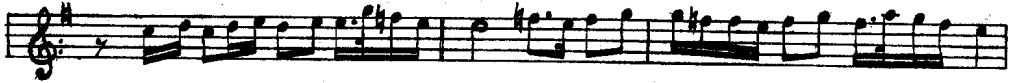
كلى كور
mul

٠ ٢ ٠



A

Ah Ki le bir



bir

si

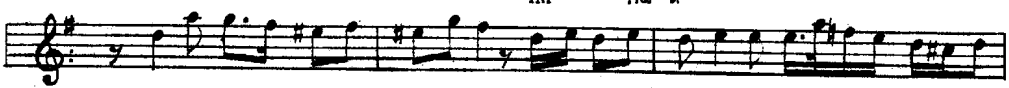


ne

de

Ah

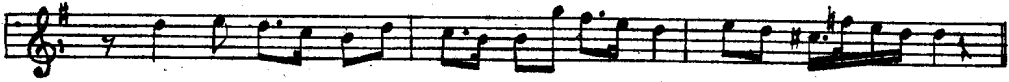
Hu



زى

نه

لور بو



(تغيم)

Ah

ye

ta

la

la

la

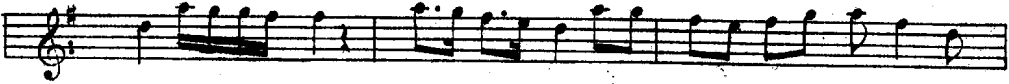
la

la

la

la

la



la

te

re

la

la

la

la

la

la

la

la



la

la

la

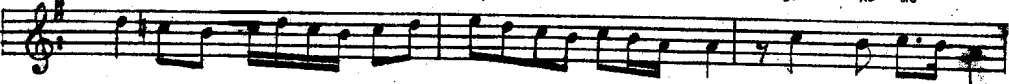
li

vay

si

ne

de



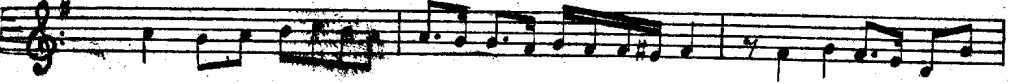
Ah

zi

zi

زى

zi



EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In the history of Turkish music, since the acceptance of Islam by the Turks to the present day, many notes, especially the letter notes under the name "ebced", have been invented. However, none of them have been widely accepted and used. There is an exception; Hamparsum note, named after Hamparsum Limonciyan, an Armenian muganni (church singer), in which some letters of the Armenian alphabet are stylized. This note was widely used in music circles due to its practicality and prevented many works from being forgotten. Since the beginning of the 19th century, European music notation began to be used, and during the Republican era, the notation containing sharp and flat signs designed specifically for microtonal sounds by the Arel-Ezgi-Uzdilek system became increasingly widespread.

Meshk is the traditional system that has been the backbone of the vitality of Turkish music for centuries from the beginning with its functions. Such as teaching-learning, performance, recording (in the memory), transferring the repertoire to the next generation, etc.

Although the issue of version is not emphasized much, it is one of the important issues of Turkish music. As a term, it can be explained as "each of the forms of writing" (notation) "and interpretation" (performance) of a work (nisanyansozluk.com, versiyon). In our music, version is the name given to each note copy obtained as a result of small or large differences from each other during the notation of a work by various musicians.

Method

The study is a qualitative research; data were collected through document review and findings were reached by performing content analysis. The relevant literature on the subject was scanned, and this research article was created by analyzing, comparing and interpreting the relevant resources.

In the study, the concepts of meshk and note were discussed as broadly as possible, from their historical aspects to their functional parts, and evaluated in the context of "version differences", and the importance of notes in saving musical works from extinction was revealed.

Findings

Turkish music has existed with the meshk system since the beginning of its history. Since the 19th century, European music notation began to become widespread. With the widespread use of notation, works began to be recorded in written form. During this process, notating activities were carried out by various people and committees. The notes written by each person or committees differ from each other. We call this version difference. We can detect these differences when we examine different notes in a comparative manner. If notes had not started to be used in our music, we would not be able to talk about these version differences. Beyond that, the majority of the works that have survived to the present day would be lost.

Conclusion and Discussion

In oral cultures, compared to written cultures, it is difficult to talk about standard versions of works of art, especially in an auditory art that is subject to time, such as music, because every new performance is a candidate to be a new version. This is also valid for Turkish

makam music. Although notation is widely used today, when most of the indispensable works that are considered the building blocks of our music were composed, notation was either not existed or not widespread. These works have reached the day where they can be recorded by notation via meshk system, and from there they have survived to the present day in different versions-copies written by various people and committees notating them. However, among the copies available in our repertoire, the notes written by some committees or individuals may be more widely accepted than others and may be considered "essential". Even though it is not possible to talk about a single standard original copy in Turkish makam music works, as in European music, it is possible to say that even if there are more than one, each of the note publications of individuals and committees who are recognized as competent on the subject is an acceptable/authentic version that reflects their own style, we assume. In other words, although there is no absolute standard version, it is possible to talk about a "relative" "standard version". This is thanks to the fact that the works are recorded with notes. If we look at this from another perspective; If notation had not been used at the time when it became widespread and began to be used, no work would have survived to the present day, except for the gramophone recordings of a century ago.

As a result, we can say that;

1- Today, when the meshk system is not widely applied in its original sense, notes are used as a way to learn a new piece and while performing the pieces. While not denying or criticizing this, in our opinion, the most important function of notes in our music has been to record the pieces and save them from being lost.

2- Thanks to the meshk tradition in our music, each master has the freedom of interpretation while performing the pieces. This freedom is the reason for the emergence of different versions. This is also the reason why the works recorded in different versions in the archives today are different. Although notes are widespread, even today, for example, it is a fact that different masters using the same note to interpret the piece in different ways.

3- The establishment and assignment of relevant detection and classification committees or the voluntary recording of the works by various musicians in order to prevent them from being lost have ensured that many works in our repertoire have survived to the present day.

4-The notes recorded by each group or person were notated by taking their own teacher or a music authority as a source, therefore, in terms of similarity, versions and copies of notes that are closer to each other in some works and more distant from each other in others were produced.

5-Notes are widely used today. However, the freedom of performance that comes from tradition of meshk still exists.