

TÜRK MÛSİKÎSİNDE TRANSPOZE UYGULAMALARI SÛPÜRDE AKORT KÛRDÎLÎHİCAZKÂR MAKAMI KEMAN ÖRNEKLEMİ

Transpoze Applications In Turkish Music In The Maqam Of
Kürdîlihiczakâr With Violin Samples In Sûpürde Chord

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.108

Yavuz TUTUŞ¹

Geliş Tarihi: 25.05.2024

Kabul Tarihi: 11.06.2024

Özet

Türk mûsikîsi içerisinde birçok çalgısal ve sözel formları barındıran makamsal bir müziktir. Çalgısal formlarda yapılan uygulamalarda eserin icra edileceği ton, teknik ve estetik açıdan belirlenirken sözel formlarda yapılan uygulamalarda tonun belirlenmesi sözel formu seslendirecek kişinin ses özelliklerine göre belirlenmektedir. Bu yüzden Türk mûsikîsi uygulamalarında transpoze ile sıklıkla karşılaşılır. Korolarda genelde dört ses diye tabir edilen Kız akordun tercih edildiği gözlemlenirken solo uygulamalarda Bolahenk (yerinden) akord, Sûpürde akord (bir ses), Müstahsen akord (bir buçuk ses), Mansur (beş ses) akordlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmada bu uygulamalardan bir tanesi olan Sûpürde akord incelenmiştir. Makam olarak Kürdîlihiczakâr çalgı ise keman seçilmiştir. Keman ile Kürdîlihiczakâr makamı uygulamalarında karşılaşılan güçlükler incelenmiş ve çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Keman, Transpoze.

Abstract

Turkish music is a thematic genre that includes many instrumental and vocal forms. While the tone in which the work will be performed is determined technically and aesthetically in instrumental forms, the tone is decided based on the vocal characteristics of the performer in vocal forms. For this reason, transposition is frequently employed in Turkish music practices. While 'Kız' tuning, generally referred to as four voices, is observed in group practices, the Sûpürde chord (one voice), Müstahsen chord (one and a half voices), and Mansur (five voices) tunings are used in solo applications. This research examines the Sûpürde chord, one of these tunings. Kürdîlihiczakâr was chosen as the maqam, and the violin

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, yavuztutus58@hotmail.com, ORCID ID: 0009-0009-5298-0286

was selected as the instrument. The difficulties encountered in practicing the Kürdilihicazkar maqam with the violin were examined, and solution suggestions were presented

Keywords: *Turkish Music, Violin, Transpose.*

GİRİŞ

Türk kültürünün en önemli miraslarından bir tanesi de müziğimizdir. Yüzyıllar öncesinden başlayıp nesilden nesile aktararak günümüze kadar gelmeyi başarmıştır. Bu dönem boyunca yeni formlar yeni çalgılar da eklenerek gelişimine devam etmiştir. Özellikle XX. Yüzyıl'dan itibaren sözel ve çalgısal formlarda beste sayısının artması ve uygulamada transpoze kullanımı, çalgılar için teknik açıdan beceri ihtiyacının artmasına sebep olduğu söylenebilir. Sözlü formların ağır bastığı müziğimizde çalgıların genelde eşlikçi olarak görev yaptığı görülmektedir. Bu durum çalgıların müziğin karakterine uygun ve çalgıların kendilerine has özellikleri ile birleşerek her çalgı için bir icra tarzı ortaya çıkarmıştır denilebilir. Bu icra tarzı esasen Türk mûsikîsi uslûbu ve tavrına uygun olarak seslendirme için kullanılan çarpmalar, glissandolar ve trillerdir. Bu durumu Akdoğu şu şekilde açıklıyor; “ Seslendirme sırasında sürekli olarak yapılan glissando, tril ve çarpma, bu türü belirleyen seslendirme öğeleridir. Bunun yanında notaya bağımlı olmama başka bir deyişle, notayı bir taslak olarak kabul etme ve bunun sonucu, seslendirme sırasında kişisel beğeniye göre yapılan glissando, tril ve çarpmalar dışında, uzun süreli seslerde, yine kişisel beğeniye bağılı olarak yapılan, süreyi daha küçük sürelerle bölme sonucu oluşan tavrı, Geleneksel Sanat Müziğinin icrasal öğelerinin bir diğer bölümünü oluşturur” (1996-270).

1. Türk Mûsikîsi

Geleneksel Türk mûsikîsi, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Klasik Türk mûsikîsi, Divan Müziği olarak çeşitli adlandırmaları olan Klasik Türk mûsikîsi'nin tarihsel süreç içerisinde Anadolu'ya nasıl geldiğini Özkan şu şekilde açıklıyor: Türk mûsikîsi Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir. Daha sonra Anadolu'da kopuzdan türemiş ve ondan çok az farklı olan “bağlama” yerleşmiştir. Bugün kullanmakta olduğumuz bağlamalarımızın sapındaki perde taksimatı, kopuzunkinden hemen hiç farksızdır. Konunun daha ilgi çekici yanı, bağlama sapında kullanılan sistem, yani perdelerin Türk mûsikîsi makamlarında en çok kullanılan perdeler olmasıdır. Bu da göstermektedir

ki, Türk mûsikîsi, gerek folklor müziği ve gerekse klâsik müziği ile en eski devirlerden ve aynı kaynaktan gelmedir. İki arasında üslûb farkından başka bir fark yoktur. O devirlerde elinde kopuzla ve dilindeki türkû ile Anadoluya gelen Türk mûsikîsinin zamanla gelişip dallara ayrılması ve bu dalların kendi içinde bilimsel olarak dizi, makam, usûl bakımlarından tesbit edilerek kullanılması tabiidir (2021-25).

Türk mûsikîsi'nin temel özelliklerini Tanrıkorur şu şekilde açıklıyor: “Türk mûsikîsinin, genel karakterini ortaya koyan başlıca şu özellikler vardır:

- Aralıkları tabii frekanslara dayalı ve “makamlar” üzerine kurulu bir müzik oluşu;
- Makamlara kişiliğini dizilerinin değil, “seyir” lerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu;
- Kısa veya uzun pek çok ritim kombinezonunu “usul” „ler içinde kalıplaştırmış oluşu;
- Sazdan çok sese (dolayısıyla söze, yani şiire) dayalı bir müzik oluşu;
- Askeri ve bazı dini türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği “solo” icraya koro icrasından daha büyük önem vermesi;
- Bu solo icra içinde “gazel” ve “taksim” denen ses ve saz “irtical” ve “irtical” lerinin çok önemli bir kıstas oluşu;
- Mecburiyet olmadıkça notadan değil, “meşk” usulü ile üstaddan öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usul vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu” (2016: 86 -87).

1.1. Türk Mûsikîsi'nde Keman, Transpoze (Göçürme) ve Akort (Düzen)

Türk Müzik kültüründe ıklığ, giçek, ki-yak, yaylı kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgıların önemli bir yeri var olduğu bilinir. Türk diline Farsça'dan geçen keman kelimesi Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay-kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir. Anadolu'da keman çalana “kemani” denildiği bilinir. “Geleneksel Sanat Müziğimizde keman sanatçısı”(Say, 2005:258). Ayrıca kemanın Türk mûsikîsi'ne girişini ve o dönemde keman çalan kemaniler hakkında Say şu

bilgileri vermektedir: “Bir batı çalgısı olan keman geleneksel müziğimizde 19. Yüzyılın başlarında yaygınlaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda “kemani” anılan sanatçılarımız, kemençe ya da sine kemani çalıyordu. Örneğin 1760’da ölen kemani Hızır Ağa, aynı dönemde yaşamış olan kemani Corci, 19. Yüzyılın ilk yarısında ölen kemani Mustafa Ağa sine keman sanatçılarıydı. Türkiye deki ilk keman sanatçısının Corci Efendi olduğu sanılır. 19. Yüzyılda doğan ve çoğunluğu 20. Yüzyılda ölen tanınmış keman sanatçılarımız arasında ise su adlar vardır. Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Kemani Sebuğ (19. Yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı). Kemani Tahsin (19. Yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı). Kemani Tatyos Efendi (1858-1913)” (2005:258). Dönemlerinde ün yapmış bu kemanilerin yanı sıra yine 20. Yüzyılda gerek icracılığı ile gerekse besteciliği ile ün yapmış kemaniler de bulunmaktadır. Bunlar arasında sayabileceğimiz en önemli isimler Hakkı Derman, Haydar Tatlıyay ve Sadi İşılay’dır.

Batı Müziği’ne göre bakıldığında standart keman akordu kalın telden ince tele doğru söylenecek olursa sol-re-la-mi dir. Türk mûsikîsi uygulamalarına baktığımız zaman bu akord Mansur (beş ses) akorda denk geldiği görülmektedir. Perde olarak karşılığı Rast-Nevâ-Muhayyer-Tiz Hüseyini’ dir. Türk mûsikîsi ana akorda göre yani Bolahenk (yerinden) akordda açıklayacak olursak pestten tize do-sol-re-la perde karşılıkları ise Kaba Çargâh-Rast-Nevâ-Muhayyer’ dir. Uygulamada belki de en sık kullanılan akordlardan bir tanesi olan Kız (dört ses) akordda fa-do-sol-re yani perde olarak düşünüldüğünde Acemaşîran-Çargâh-Gerdaniye-Tiz Nevâ’ dir. Araştırmamızın konusu olan Süpürde (bir ses) akorda bakacak olursak kemandaki karşılığı re-la-mi-si, perde olarak karşılığı ise Yegâh-Dügâh-Hüseyini-Tiz Büselik olduğu görülmektedir. Türk mûsikîsi keman uygulamalarında bazı icracıların en tiz teli bir ses pest çekerek kullandığı da görülüyor. Bu akorda göre bakıldığı zaman Mansur (beş ses) akord sol-re-la-re perde karşılığı Rast-Nevâ-Muhayyer-Tiz Nevâ, Kız (dört ses) akort fa-do-sol-do perde karşılığı Acemaşîran-Çargâh-Gerdaniye-Tiz Çargâh, Süpürde akord re-la-mi-la perde karşılığı Yegâh-Dügâh-Hüseyini-Muhayyer, son olarak Bolahenk akorda baktığımız zaman do-sol-re-sol perde karşılığı Kaba Çargâh-Rast-Nevâ-Gerdaniye olarak karşılık bulduğunu görmekteyiz. Bu açıkladığımız akordlar uygulamada en çok karşılaştığımız akordlardır. Özkan kullanılan tüm akordları şu şekilde açıklıyor: Akord, herhangi bir sazın perde veya tellerinin belli bir sese göre düzenlenmesidir. Bu iş için diapazon denilen iki çatallı madeni bir alet kullanılır. Bu aletten saniyede çıkan 880 titreşimli ses, la olarak kabul edilmiştir. Türk mûsikîsinde esas akord bolâhenk akorddur. Bu akordda

diapazonun çıkarttığı la sesi, re (Nevâ) 440 olarak kabul edilmekte ve akord buna göre yapılmaktadır. Fakat mûsikîmizde insan sesleri tenor, bariton, bas, soprano, mezzo soprano, alto gibi imkanlarına göre ayrılmadığı için, her sesin imkanına göre başka bir akord kullanılır. Bu akordların karşılığı olan ney ler vardır. Ve kullanılan akorda hangi ney uymakta ise, o akorda o neyin ismi verilir. Bu ney ler 12 tanedir. Mansur-Mansur Mabeyni-Şah- Davud-Davud Mabeyni-Bolahenk-Bolahenk Mabeyni-Süpürde-Müstahsen-Müstahsen Mabeyni-Kız-Kız Mabeyni (2021-87).

Türk mûsikîsi'nde her makamın belli bir dizisi ve seyir anlayışı bulunmaktadır. Bu makamları farklı tonlarda seslendirmek uygulamada sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu durum bazen çalgıda avantaj sağlarken bazen de dezavantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı tonlarda seslendirilen makamlar o tona denk gelen Ney isimleri ile adlandırılır.

1.2. Türk Mûsikîsi'nde Makam

Türk mûsikîsinde makamları açıklarken kullanılan bir takım terimler vardır. Bunlar durak, güçlü, dizi, seyir, asma kalışlar ve makamın seyridir. Bu terimlerin karşılıklarına bakarak makamın nazari özelliklerini kolaylıkla öğrenebiliriz fakat uygulamaya gelindiği zaman bu özellikleri her ne kadar bilsek te makamı seslendirmek için o makamın kullandığı karakteristik motifleri, perde hassasiyetlerini iyi bilmemiz gerekmektedir. Kelime anlamı ile birlikte makam kavramını Öztürk şu şekilde açıklamıştır: Anlam itibarıyla “yer”, “konum”, “durum”, “yerleşim”, “konumlanış” bildiren Arapça bir sözcüktür. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen sözcüklerle birlikte girmiş; ancak süreç içinde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle diğerlerinden farklılaşarak, müziğe özgü teknik bir “terim” olma vasfı kazanmıştır. Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde Geleneksel Perde Dizgesinde yer alan perdeler (başta tam perdeler olmak üzere), “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezî” bir nitelik kazanması ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir. Makam, bu perdesel merkezlenişlerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir (2014: 17).

Türk mûsikisinde makamlar üç şekilde incelenir;

- a) Basit Makamlar
- b) Bileşik Makamlar
- c) Şed Makamlar

1.3. Kürdîlihiczâkâr Makamı

Araştırmanın konusu olan Kürdîlihiczâkâr makamı şu şekilde açıklanıyor;

Kürdîlihiczâkâr makamı, Rast karargâhındadır. İkinci fasılada la bemol, üçüncü fasılada si bemol, altıncı fasılada dahi mi bemol nim sadâlarını muhtevi olmakla, anahtarına la bemol, si bemol, mi bemol esvât-ı müttefiresi işaret olunur. La bemol sâvt-ı müttefiresinin sernâmeye işaret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Evc ve Irak yerine Acem ve Acemaşîran ve Segâh ile tiz Segâh yerine Kürdi ve Sümbüle perdeleri icra edilmek şartıyla, Hicazkâr makamının zemin, miyan ve kararı Kürdîlihiczâkâr' a kâbil-i tatbiktir. Şu kadar ki, Kürdîlihiczâkâr' ın miyâna ait olan ve Nevâ kararında, Hüseyini şivesinden ibaret bulunan tenevvüâtında Hisari mi bemol yerine (Hisarek) perdesinin isti' mâli şarttır. Hisarek koması; Hisar ile Hüseyini arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir (Cevher, 1993:40).

Kürdîlihiczâkâr makamını hem şed hem de bileşik makam olarak ele almak gerekir. Çünkü Kürdîlihiczâkâr makamı hem Kürdi dizisinin Rast perdesindeki basit şeddi olarak kullanılmış, hem de yine aynı perdede Kürdi dizisi esas olmak üzere bünyesinde başka dizileri ve çeşnileri de alarak bileşik haline gelmiştir. Bu diziler ve çeşniler bileşik veya bileşik kürdîlihiczâkâr makamı diye yeniden adlandırdığımız makamda geçki tarzında değil, makamın kendi öz çeşnileri halinde kullanılmıştır (Özkan, 2021:245). Şed Kürdîlihiczâkâr makamı şu şekilde inceleniyor; Hanende Hacı Arif Bey' in buluşu olan bir makamdır.

Şed Kürdîlihiczâkâr Makamı

Durak: Rast perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Kürdi makamı dizisinin Rast perdesindeki inici şeddidir. Yani Rast perdesinde bir Kürdi dörtlüsüne Çargâh perdesinde bir Bûselik beşlisi eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: İnci bir makam olmasından dolayı güçlü tiz durak Gerdaniye perdesidir. Üzerinde kürdi çeşniyle bir yarım karar yapılır.

Asma karar perdeleri: Çargâh perdesinde Bûselik çeşni, Nevâ perdesinde Kürdi çeşni en önemli asma kararlardır. Bunun yanında Acemaşîran perdesinde Bûselikli ve Kürdi perdesinde Çargâh çeşnili asma kararlarda yapılabilir.

Donanım: Si, mi, la için küçük mücennep bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Acemaşîran perdesidir.

Genişlemesi: Durak üzerindeki çeşni tiz durak üzerine simetrik olarak göçürülür.

Seyir: Tiz durak Gerdaniye perdesi civarından seyre başlanır. Bu perde eksenli karışık gezinilerek yine bu perde üzerinde Kürdi çeşniyle bir yarım karar yapılır. Gerekli yerlerde gerekli asma kalışlar gösterildikten sonra Rast perdesinde Kürdi çeşni ile yedenli tam karar yapılır.

Bileşik Kürdîlihiczâkâr Makamı

Durak: Rast perdesidir.

Seyri: İncidir.

Dizisi: Bileşik Kürdîlihiczâkâr makamı iki şekilde kullanılmıştır:

1- Hiczâkâr makamı dizisinin tiz ve orta bölgelerine, Rast perdesindeki inci Kürdi dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir ki makamın ismi de bunun ifade etmektedir. Hiczâkâr makamında Nevâ perdesi üzerinde bir Hicaz dörtlüsü, Gerdaniye perdesi üzerinde de hem Hicaz hem Bûselik çeşnileri vardır. Hiczâkârlı dediğimiz bu seyre bunlarla başlanır. Sonradan Rast perdesindeki Kürdi dizisine geçilir. Hiczâkâr makamının etkisi ile Nevâ perdesi ikinci derecede güçlü konumuna gelmiş ve Çargâh perdesi önemini yitirmiştir. Çünkü Hiczâkâr makamının orta seyirdeki dizisi Nevâ perdesi üzerindedir.

Hiczâkâr makamının tiz tarafında genişlemeden meydana gelen iki çeşni bulunur. Bunlardan biri Gerdaniye’ de Hicaz beşlisi, diğeri de Gerdaniye’ de Bûselik beşlisidir. Hiczâkâr’ ı dediğimiz birinci şekil bu Bileşik Kürdîlihiczâkâr makamı seyrine tiz taraftaki iki çeşit olan Hiczâkâr makamından biri ile başlanır ve birinden diğesine geçilebilir. Gerdaniye perdesi üzerinde Bûselik veya Hicaz çeşnileriyle yarım karar yapılabilir. Bu yarım karar istenirse Kürdi çeşni ile de yapılabilir. Sonra Rast

perdesindeki inici Kürdi dizisine geçilir ve bu dizi ile karar gidilir. Bu tarz Kürdilihicazkâr' a ‘Hicazkâr Kürdi’ veya ‘Hicazkâr-ı Kürdi’ adları da verilmiştir.

2- İkinci şekil Bileşik Kürdilihicazkâr makamı, Nevâ perdesi üzerindeki inici Beyati-Uşşak dizisine (Arazbar makamının orta ve tiz bölgeleri) Rast perdesindeki inici Kürdi dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Buna zaman zaman Gerdaniye’ de Uşşak dörtlüsü veya Hüseyini beşlisi eklenir. Nevâ perdesindeki Uşşak dörtlüsünden dolayı Çargâh perdesinde bir Rast beşlisi meydana gelir. Ancak Gerdaniye perdesindeki Uşşak ve Hüseyini çeşnileri çok fazla kullanılırsa makam, Rast perdesine göçürülmüş bir Muhayyer Kürdi makamı haline gelebilir. Bu sebepten Gerdaniye perdesindeki Uşşak ve Hüseyini çeşniler gerektiğe ve kararında kullanılmalıdır.

Bu şekil Kürdilihicazkâr makamının başlangıç seyrinde yer alan Arazbar dizisi sebebiyle Nevâ perdesi yine ikinci derecede güçlü durumuna gelmiş ve Çargâh perdesi önemini kaybetmiştir. Çünkü Arazbar makamı dizilerinin bu şekil Kürdilihicazkâr makamında kullanılan dizisi Nevâ perdesi üzerindedir.

Şekil 1. Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri

Hicazkâr makamı tiz ve orta bölgeleri

Neva'da Hümayûn dizisi Gerdaniye'de Hicaz 5'lisi Neva'da Hicaz 4'lüsü

Neva'da Uşşak-Beyati dizisi Rast'ta inici Kürdi dizisi

Hicazkâr' lı ve Arazbar' lı olarak tabir edilen bu diziler kimi zaman karışık olarak ta kullanılmıştır. Hatta bahsedilen üç şekil dizinin bir eser içinde ustalıkla kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca her biri başlı başına da kullanılabilir. Bütün bu şekilleri karıştırıp kullanmak şüphesiz ki daha zengin ve renkli bir duyum meydana getirecektir. Ancak Şed Kürdilihicazkâr dediğimiz şekil daha sık kullanılmıştır.

Güçlüsü: Tiz durak olan Gerdaniye perdesidir. Bu perde üzerinde Kürdi' li, Büselik' li, Hicaz' lı, Uşşak' lı yarım kararlar yapılabilir.

Donanımı: Si, mi, la için küçük mücennep bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Acemaşîran perdesidir.

Seyir: İnici bir makam olması sebebiyle seyre tiz durak Gerdaniye perdesi civarından başlanır. Diziyi meydana getiren çeşniler kullanılarak Gerdaniye perdesinde bir yarım karar yapılır. Daha sonra kullandığımız diziyeye ait çeşnilerle ikinci derecede güçlü olan Nevâ perdesine düşülür. Gerekli yerlerde gerekli asma kalışlar kullanıldıktan sonra Rast perdesindeki Kürdi diziyeye geçilerek Rast perdesinde Kürdi çeşniyle tam karar yapılır (Özkan,2021:245-254).

BULGULAR

Şekil 2. Kürdîlihiczâkâr Makamı Çeşnilerinin Keman'da Süpürde Akord Uygulamada Bolahenk Akorda Göre Karşılıkları

Kürdîlihiczâkâr Makamı Çeşnileri	Keman' da Karşılığı
Gerdaniye perdesinde Kürdi beşlisi	Acem perdesinde Kürdi beşlisi
Gerdaniye perdesinde Bûselik beşlisi	Acem perdesinde Bûselik beşlisi
Gerdaniye perdesinde Hicaz beşlisi	Acem perdesinde Hicaz beşlisi
Gerdaniye perdesinde Uşşak dörtlüsü	Acem perdesinde Uşşak dörtlüsü
Acem perdesinde Bûselik beşlisi	Nim Hisar perdesinde Bûselik beşlisi
Acem perdesinde Nikriz beşlisi	Nim Hisar perdesinde Nikriz beşlisi
Dik Hisar perdesinde Hüzûâm beşlisi	Dik Hicaz perdesinde Hüzûâm beşlisi
Nim Hisar perdesinde Çargâh beşlisi	Nim Hicaz perdesinde Çargâh beşlisi
Nevâ perdesinde Kürdi dörtlüsü	Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsü
Nevâ perdesinde Hicaz dörtlüsü	Çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü
Nevâ perdesinde Uşşak dörtlüsü	Çargâh perdesinde Uşşak dörtlüsü
Çargâh perdesinde Bûselik beşlisi	Kürdi perdesinde Bûselik beşlisi
Çargâh perdesinde Nikriz beşlisi	Kürdi perdesinde Nikriz beşlisi

Çargâh perdesinde Rast beşlisi	Kürdi perdesinde Rast beşlisi
Kürdi perdesinde Çargâh beşlisi	Nim Zirgüle perdesinde Çargâh beşlisi
Rast perdesinde Kürdi dörtlüsü	Acemaşîran perdesinde Kürdi dörtlüsü
Acemaşîran perdesinde Büselik beşlisi	Kaba Nim Hisar perdesinde Büselik beşlisi

Kürdilihicazkâr makamında kullanılan çeşnilerin Süpürde akorda göre keman üzerinde 1. Pozisyonda parmak numaraları ve zorluk durumları şu şekildedir; veriler açıklanırken kemanın en alt ince teli 1. tel, peste doğru 2-3-4 şeklinde devam edilmiştir. Akord, Bolahenk akorda göre do-sol-re-la olarak hesaplamalar yapılmıştır.

Acem perdesinde Kürdi beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin son iki sesi ise 1. tel birinci ve ikinci parmaklara denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olması ve son iki seste tel değişimi olmasıdır. Ayrıca açık tellere karşılık gelen perdelerin Süpürde akorda göre bu dizide olmaması zorluk seviyesini genel olarak arttırmaktadır. Açık tellerin tınlamaması için icracı fazladan bir çaba göstermek zorundadır.

Gerdaniye'de Kürdi 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem'de Kürdi 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin son iki sesi ise 1. tel birinci ve ikinci parmaklara denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu sadece boş teli duyurmadan tel geçişlerini yapmaktır.

Gerdaniye'de Büselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem'de Büselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Hicaz beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü

parmaklara karşılık gelen seslerin artık aralık olması, dördüncü parmak yerine 1. tel kullanıldığında bu telin verdiği sesin hicaz çeşnisine yakışmamasıdır.

Gerdaniye'de Hicaz 5'lisi

T S A S

3 2 1 4 3

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem' de Hicaz 5'lisi

T S A S

2 1 4 3 2

Süpürde akordda parmak numaraları

Acem perdesinde Uşşak dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 2. tel ikinci parmağıdır. Son sesi 1. tel birinci parmağına karşılık gelmektedir. Yarım ses tizden veya yarım ses pestten yaptığımız Uşşak nağmelerin lezzetini bu perde de alamayız. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü derecelerin farklı tellerde olması, dördüncü parmakta çarpma kullanılmaması şeklindedir.

Gerdaniye' de Uşşak 4'lüsü

T S K

2 1 4 3

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acem' de Uşşak 4'lüsü

T S K

1 4 3 2

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Hisar perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel birinci parmağına karşılık gelirken, son sesi 1. tel birinci parmağına denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olması ve çeşninin son sesinde tel geçişi olmasıdır.

Acem' de Büselik 5'lisi

T T B T

2 1 4 3 2

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Hisar' da Büselik 5'lisi

T T B T

1 4 3 2 1

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Hisar perdesinde Nikriz beşlisi: Çeşninin karar sesi 2. tel birinci parmağına karşılık gelirken, son sesi 1. tel birinci parmağına denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin artık aralık olması ve çeşninin son sesinde tel geçişi olmasıdır.

Acem' de Nikriz 5'lisi

S A S T

2 1 4 3 2

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Hisar' da Nikriz 5'lisi

S A S T

1 4 3 2 1

Süpürde akordda parmak numaraları

Dik Hicaz perdesinde Hüzẓâm beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel dördüncü parmağa denk gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu karar sesinin dördüncü parmağa karşılık gelmesi, Hüzẓâm' da kullanılan hicaz aralığının da üçüncü ve dördüncü parmağa denk gelmesidir.

Dik Hicaz' da Hüzẓâm 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Dik Hicaz' da Hüzẓâm 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Hicaz perdesinde Çargâh beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel dördüncü parmağa denk gelmektedir. Çeşninin diğer sesleri 2. tel de seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu üçüncü ve dördüncü parmaklara karşılık gelen seslerin tam aralık olmasıdır.

Nim Hicaz' da Çargâh 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Hicaz' da Çargâh 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Çargâh perdesinde Kürdi dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu yoktur 1. pozisyonda rahatlıkla çalınabilir.

Nevâ'da Kürdi 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Çargâh' ta Kürdi 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu yoktur 1. pozisyonda rahatlıkla çalınabilir.

Nevâ' da Hicaz 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Çargâh' ta Hicaz 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Çargâh perdesinde Uşşak dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 3. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derecesi dördüncü parmağa son iki sesi ise 2. tel de birinci ve ikinci parmaklara karşılık gelmektedir. Çeşninin icra zorluğu Uşşak çeşnisinde karara giderken pestleşen Segâh perdesinin dördüncü parmağa karşılık gelmesidir. Burada Nevâ' da Uşşak olduğu için pestleşen ses dik Hisar perdesidir.

Nevâ' da Uşşak 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Çargâh' ta Uşşak 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşüktür seslerin kemandaki karşılığı parmak konumlarına uygundur.

Çargâh' ta Büselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Büselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Nikriz beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşüktür seslerin kemandaki karşılığı parmak konumlarına uygundur.

Çargâh' ta Nikriz 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Nikriz 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Kürdi perdesinde Rast beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü dereceler yine aynı telde üçüncü ve dördüncü parmakla seslendirilirken, dördüncü ve beşinci dereceler 2. tel birinci ve ikinci parmaklarla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu Rast çeşnisinin içinde bulunan Uşşak çeşnisini

seslendirmektedir. Karara giderken pestleştirilen dik Hisar perdesi dördüncü parmağa karşılık gelmektedir.

Çargâh' ta Rast 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kürdi' de Rast 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Nim Zirgüle perdesinde Çargâh beşlisi: Çeşninin karar sesi 3. tel birinci parmağa karşılık gelmektedir. Sadece son sesi 2. tel de birinci parmakla seslendirilmektedir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda seslendirilebilir.

Kürdi' de Çargâh 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Nim Zirgüle' de Çargâh 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Acemaşîran perdesinde Kürdi dörtlüsü: Çeşninin karar sesi 4. tel üçüncü parmağa denk gelmektedir. İkinci derece de bu tel üzerinde seslendirilirken üçüncü ve dördüncü dereceler 3. tel de birinci ve ikinci parmakla seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda seslendirilebilir.

Rast' ta Kürdi 4'lüsü

Bolahenk akordda parmak numaraları

Acemaşîran' da Kürdi 4'lüsü

Süpürde akordda parmak numaraları

Kaba Nim Hisar perdesinde Büselik beşlisi: Çeşninin karar sesi 4. tel ikinci parmağa karşılık gelmektedir. İkinci ve üçüncü derecelerde bu tel üzerinde seslendirilir. Dördüncü ve beşinci dereceler 3. tel üzerinde birinci ve ikinci parmakla seslendirilir. Çeşninin icra zorluğu düşük olup 1. pozisyonda kolaylıkla seslendirilebilir.

Acemaşîran' da Büselik 5'lisi

Bolahenk akordda parmak numaraları

Kaba Nim Hisar' da Büselik 5'lisi

Süpürde akordda parmak numaraları

Eser Uygulamalarından Örnekler

Musical notation example 1, showing a melody in a 9/8 time signature. The notation includes a starting fermata on the first staff and a corresponding melody on the second staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Sadi Hoşses' e ait "Yıldızlı semalardaki haşmet ne güzel şey" adlı eserin meyanından bir bölüm; Gerdaniye perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Acem perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi) 1. tel ve 2. tel de 2. pozisyon uygulaması örneği.

Musical notation example 2, showing a melody in a 4/4 time signature. The notation includes a starting fermata on the first staff and a corresponding melody on the second staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Tanbûrî Cemil Bey' e ait Kürdîlihicazkâr Peşrev' in 2. Hanesinin giriş bölümü; Neva perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Çargâh perdesinde Uşşak çeşnisi) 3. tel ve 4. tel de 3. pozisyon uygulaması örneği.

Musical notation example 3, showing a melody in a 9/8 time signature. The notation includes a starting fermata on the first staff and a corresponding melody on the second staff with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Hacı Arif Bey' e ait "Muntazır teşrifine hazır kayak" adlı eserin giriş bölümü; Neva perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi (Süpürde akord kemandaki karşılığı Çargâh perdesinde Uşşak çeşnisi) 2. tel, 3. tel ve 4. tel üzerinde 3. pozisyon uygulaması örneği.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk mûsikisinde kullanılan transpoze uygulamalarından bir tanesi olan Süpürde akordu keman örneklemleri üzerinde Kürdîlihicazkâr makamının kullandığı bütün çeşnileri irdeledikten sonra şu sonuçlara ulaşılmıştır; genel olarak bu makamda bu akordun bir avantaj sağlamadığı aksine hemen hemen bütün çeşnilerin icrasında bir takım zorluklar olduğu

anlaşılmaktadır. Açık tellere çektiğimiz seslerin dizide bulunmaması icraya daha da bir zorluk katmaktadır. Elde edilen verilere ayrıntılı olarak baktığımızda tiz durak Gerdaniye perdesi üzerinde Bolahenk akorda göre Acem perdesine karşılık gelen çeşnilerde Bûselik çeşnisi hariç diğerlerinde bir icra güçlüğü görülmektedir. Elbette ki bu zorlukları azaltmak için kullanılan bazı yöntemler bulunmaktadır. Süpürde akord Kürdilihicazkâr makamı uygulamalarında kullanılan bu yöntemlerden bir tanesi akordu bir ses düşürmek ya da yarım ses çekmektir. Bu yöntemde bir ses düşürüldüğünde Bolahenk akorda icra, yarım ses çekildiğinde ise Müstahsen akorda icraya karşılık gelecektir. Tabi ki bu yöntemin dezavantajları da olabilir. Özellikle keman tınısının ve ses renginin değişmesi icracıyı en çok rahatsız eden durumdur. Bir başka yöntemde kemanda pozisyon değiştirmektir. 1. pozisyonda icrayı zorlayan ezgi ya da çeşniler 2. pozisyon ya da 3. pozisyonda çok kolay gelebilir. Tiz durak Gerdaniye perdesi üzerindeki çeşnilere baktığımızda karar sesini birinci parmağa taşırsak yani 2. pozisyona geçerse o perde de yapılan çeşnilerin daha kolay icra edilebileceği söylenebilir. 2. tel de ikinci pozisyona geçtikten sonra aynı pozisyonda 1. tel de tiz Gerdaniye perdesine kadar ulaşabiliriz. Bu yöntemdeki zorlukta entonasyondur. Çok fazla pratik yapıp parmakları alıştırmak gerekmektedir. Dizinin bir diğer önemli perdesi olan Nevâ perdesindeki kalıplara baktığımız zaman Kürdi ve Hicaz çeşnilerin icrasının Uşşak çeşnisi icrasından daha kolay olduğu görülmektedir. Bu perde üzerindeki çeşnileri ya da ezgileri yaparken de 3. pozisyon dan yararlanabiliriz. Bu 3. tel de başlattığımız pozisyonu 4. telde devam ettirirsek karar sesi Rast perdesinin 4. tel de birinci parmağa karşılık geldiği görülür. İcrayı zorlaştıran çeşnilerin içerisinde değişken perdeleri barındıran çeşniler olduğu ve bu değişken perdelerin diğer parmaklara göre daha güçsüz olan dördüncü parmağa denk geldiğinde uygulamanın daha da zorlaştığı anlaşıyor.

Transpoze uygulamaları Türk mûsikisinde karşılaşması kaçınılmaz bir durumdur. Genelde çalınacak makam dizisi çalgı üzerinde tranpoze yapılır. Çalınacak eseri nota üzerinde çalınacak tona aktarmak çözüm değildir daha büyük karmaşalara neden olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple icracıların transpoze uygulamalarına çok fazla vakit harcaması gerekmektedir. Akord düşürmek veya çekmek yerine gerektiğinde pozisyon çalmayı geliştirip icradaki zorlukların önüne bu şekilde geçilmesi önerilmektedir. Süpürde akord keman uygulamalarında 1. tel ve 2. tel de 2. Pozisyonun 3. tel ve 4. tel de ise daha çok 3. pozisyonun icrada kolaylık sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Cevher, M.H. (1993). *Rehber-i Mûsikî*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Özkan, İ. H. (2021). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri* (19. Baskı). Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (4. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.