

TÜRK MÜZİĞİNDE “KOMALI SES” VAR MIDIR?¹

-2-

Adnan ATALAY*

...

Selenbilimsel ve Tarihsel Gerçeklerin Işığında Türk Müziğinde “Komalı Ses” Algısı

Buraya kadar ortaya konulan bilimsel ve tarihsel veriler, müzikte kullanılan ses ve aralık oranlarının (eş aralıklı düzen türünden yapay düzenlemelerle değiştirilmediği sürece) dünyanın her yerinde aynı fiziksel yasalar ve o yasaların psikofiziksel etkileri doğrultusunda oluştuğunu/oluşturulduğunu, Avrupa kökenli müzik kültürlerinde 1700’lü yıllardan beri uygulanagelen eş aralıklı düzenin bile yalnızca klavyeli ve sabit perdeli çalgılar için geçerli olduğunu, perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yapılan müzikte yine selenlerin koşullandırmasıyla elde edilen doğal ses ve aralıkların kullanıldığını, aksini yapabilmenin insanın doğasına aykırı olduğunu göstermektedir. O halde müzik terminolojimizde yaygın bir biçimde kullanılan “komalı ses” ifadesinin kaynağı nedir? “Koma” terimi, herhangi bir ses türünün adı değil, iki ses arasındaki aralığın büyüklüğünü ifade etmek için kullanılabilecek bir “aralık birimi” olduğuna göre, “komalı ses” ifadesiyle, müziğimizde kullanılan seslerin kendileri değil de, o sesler arasındaki aralıklar mı kastedilmektedir? Aralıkların büyüklüğünü belirtebilmek için “koma”nın yanı sıra “savart” ve “cent” gibi başka aralık birimleri de kullanıldığına göre, aralık ölçümlerinde “savart” ve “cent” birimini kullanan kültürler de, aynı aralıkları “savartlı aralık”, “centli aralık” şeklinde mi adlandıracak?.. Kullandığı aralıkları bu şekilde adlandıran bir kültür var mı? Kullanılan ses ve aralıkları, o aralıkları ölçmek için kullanılan birimle özdeşleştirerek adlandırmanın, boyunun uzunluğu “metre” denilen uzunluk birimiyle ölçülen insanı “metreli insan”(!), “inch” (2.54 cm.) ya da “foot” (30.48 cm) denilen uzunluk birimleriyle ölçülen insanları da “inchli insan” / “footlu insan” (!) olarak adlandırmaktan ne farkı vardır?..

Bütün bu sorular için “komalı ses” ifadesini savunabilecek selenbilimsel ve mantıksal bir cevap beklemek anlamsız olur, çünkü söz konusu ifade çarpıklığı, selenbilimsel bir gerçekten değil, kullandığımız nota yazısı ve o yazıyı kullanım biçimimize dayalı algı yanımlarından kaynaklanmaktadır..

Bugün kullandığımız Avrupa nota yazısının Türk müzik yaşamına girişi, 1826’dan başlayan değişiklikler çerçevesinde Mehterhane’nin yerine kurulmuş olan Muzikay-i Hümayûn’ u yönetmek ve çalıştırmak üzere Sultan II. Mahmut tarafından

¹ Makale, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisinin 6. Sayısında yayınlanan, aynı adlı makalenin devamıdır.

* Emekli müzik eğitimcisi.
ad.atalay@gmail.com

görevlendirilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) 1828' de İstanbul'a gelip, Muzikay-i Hümâyûndaki müzisyenlere söz konusu nota yazısını öğretmesiyle başlar.**

"Neumatik" ya da "cheironomik yazı" olarak adlandırılan ilk örnekleri M.S.9. yy.dan başlayıp geçirdiği sürekli evrim sonucu 17. yy.da bugünkü biçimini almış olan Avrupa nota yazısı, Uluslararası Sanat Müziği kültürü içinde ve o müziğin gereksinimleri doğrultusunda geliştirilmiş bir müzik yazısıydı. Bu yazıyı kullanmaya başladığımız 1828 tarihinde, Avrupa'da "polifonik müzik" döneminin "altın çağları" kabul edilen Rönesans ve Barok dönemleri sona ermiş ve hatta yalnızca Corelli (1653-1713), Vivaldi (1669-1741), Bach (1685-1750), Händel (1685-1759) vb. barok dönem bestecileri değil, klasik dönemin en önemli üç ismi olan Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) ve hatta Romantik dönem bestecisi olan Schubert (1797-1828) bile tüm eserlerini verip ömrünü tamamlamıştı. Kullandıkları nota yazısı, kendi müzik kültürlerinin gerekleri doğrultusunda evrimleşmiş, dolayısıyla müzikte kullandıkları ses ve aralıkları J.S. Bach zamanından beri kullanılan eş aralıklı düzen anlayışı doğrultusunda gösteren bir yazıydı...

Yazının bu özelliğinden dolayı, perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yaptıkları müziklerde kullandıkları doğal ses ve aralıklar da sanki eş aralıklı düzen içinde elde edilmiş sesler gibi gösteriliyordu. Oysa yalnızca eş aralıklı düzene göre akortlanmış sabit perdeli ve klavyeli çalgılar için geçerli olan bu gösteriş biçiminin perdesiz çalgılar ve insan sesiyle yapılan müziklerdeki geçerliliği yalnızca bir görüntüden ibaret olup öyle olduğu varsayılıyordu ...

Oysa Türk müziğinde kullanılan tanbur, bağlama vb sabit perdeli çalgılar, insan sesine dayalı müzik geleneğinin etkisi ve eş aralıklı düzen türünden bir müdahalenin yapılmamış olması nedeniyle, tıpkı perdesiz çalgılar ve insan sesinde olduğu gibi, bir oktav içinde kullanılan doğal ses yüksekliklerinin büyük bir kısmını verebilecek biçimde perdelenmiş durumdaydı. Bu nedenle, bir oktavında en fazla (hepsi eşit büyüklükte $\approx 4,5$ koma) 12 yarım ton gösterebilen Avrupa nota yazısıyla, 9, 8, 5 ve 4 komalık doğal aralıkların tümünü içeren, dolayısıyla da bir oktavında en az 17 perde bulunan (*bir oktavdaki perde sayısı tartışmalıdır*) bir müziği yazmaya çalışmanın getireceği sorunlar kaçınılmazdı. Ne var ki, ilk dönemlerden kalma nota yazılarına bakıldığında, bu sorun üzerinde durulmamış (belki de fark edilmemiş) ve Avrupa nota yazısının olağan biçimiyle uygulanmış olduğu görülmektedir. Büyük bir olasılıkla Avrupa nota yazısından başka müzik yazısı bilmeyen çoğu müzisyenlerin, yeni öğrendikleri bu yazıyı müzik yazımının tek ve değişmez yöntemi kabul etmelerinden kaynaklanmış olabilecek bu direkt uygulamada Yegâh, Hüseyinî Aşîran, Acem Aşîran, Rast, Dügâh, Segâh, Bûselik ve Çargâh perdeleri ile bu perdelerin oktavları Avrupa nota yazısındaki natürel (değiştirgeçsiz) seslerle, geriye kalan perdeler ise olağan

** Daha önceki dönemlerde 'ebced' yazıları başta olmak üzere 'Ali Ufkî', 'Kantemiroğlu' ve 'Hamparsum' yazısı gibi özgün birtakım yazılar geliştirilip kullanılmışsa da genellikle belirli kişilerin el yazması eserlerinde kullanılmış olan bu yazıların (Hamparsum yazısı dışında) hemen hiç biri zamanın müzisyenleri (besteciler, icracılar vb.) arasında ilgi görmemiş ve hatta bir çoklarını mucidinden başka kullanan olmamıştır." (ATALAY 1985:909)

bemol ve diyez imleriyle gösteriliyordu. Böylece örneğin ayrı perdeler olan Kürdî ve Dik Kürdî perdeleri Si bemol sesiyle ve yine ayrı perdeler olan Segâh ve Bûselik perdeleri Si natürel sesiyle gösterilmiş oluyordu...

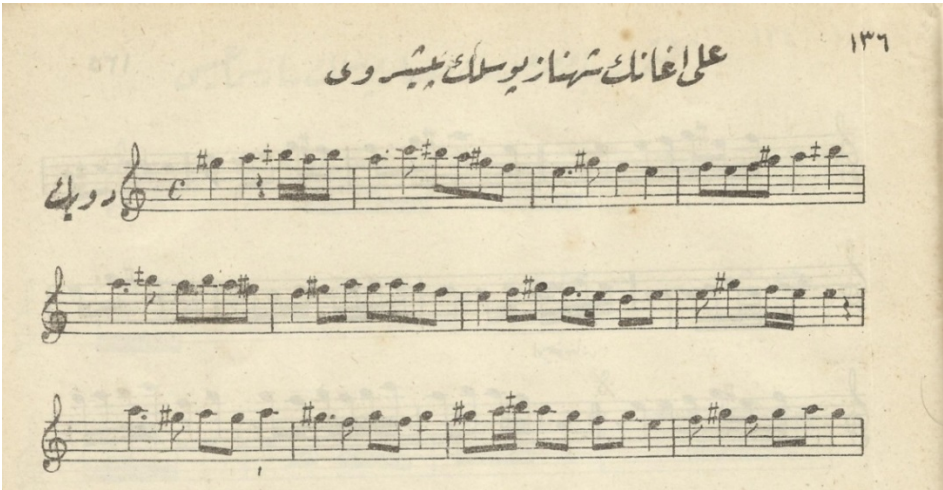
Yazım yönü soldan sağa giden Avrupa notasının altına, o zamanki alfabeyle (Osmanlıca/Arap alfabesi) sağdan sola yazılan şarkı sözlerini denk getirebilmek için, sözlerin soldan sağa ama hecelerinin sağdan sola yazılması gibi ilginç (biraz da garip) bir yöntem uygulandığı 1828'den 1928' e (Harf Devrimi) kadar olan yüz yıllık dönemde,(Şevki Bey'in aşağıya ilk iki dizeğini aldığım "Bir katre içen çeşme-i pür-hûn-i fenadan" sözleriyle başlayan "uşşak" şarkısında da görüldüğü gibi) " Uşşak" makamındaki Segâh perdesi bile (aslında normal Segâhtan da pes basılır) Si natürel sesiyle gösteriliyordu:





Perdelerimiz arasındaki bir komalık farkın bile makam oluşumu ve makamlar arası geçkilerde ne kadar büyük önem taşıdığı düşünülecek olursa, iki ya da üç ayrı perdenin aynı sesle gösterilmesi demek olan bu direkt uygulamanın perdelerimiz arasındaki yükseklik farkını, dolayısıyla da müziğimizi yansıtmaktan ne kadar uzak olduğu ortadadır. Nitekim, direkt uygulamanın yetersizliği ve sakıncaları bir süre sonra anlaşılıp, (Avrupa nota yazısında karşılığı bulunmayan perde ve aralıklarımızı bu yazıya eklenecek yeni bir takım bemol ve diyez imleriyle gösterme esasına dayanan) yeni yeni değiştirgeçler türetilip kullanılmaya başlandı.

Avrupa nota yazısına eklenen ilk değiştirgeç, her ikisi de aynı sesle (Si natürel sesiyle) gösterilmekte olan Segâh ve Bûselik perdelerini birbirinden ayırabilmek amacıyla kullanılmaya başlanan 1 komalık diyez imi † oldu. Avrupa nota yazısındaki olağan diyez iminin düşey çizgisi tek çizilmiş bir versiyonu olan 1 komalık diyez iminin kullanıma girmesiyle birlikte (aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere) Segâh perdesi Si natürel sesiyle, Bûselik perdesi ise 1 komalık diyez imiyle gösterilmeye başlandı. (İlk kez kim tarafından başlatıldığı bilinmeyen ve yıllar sonra Rauf Yekta Bey tarafından geliştirilen değiştirgeç dizgesinde de süren bu uygulamanın dikkat çekici özelliği, Segâh perdesini "tam perde", Bûselik perdesini ise "nîm perde" olarak göstermiş oluşudur...)

1915 öncesinde İstanbul'da Şamlı İskender ve Tevfik kardeşler tarafından yayınlanan Nuhbe-i Elhân Peşrev ve Saz Semaileri Mecmuasının 2. sayfasından aldığım ilk örnekte, Kemânî Tatyos Efendi Rast Peşrevinin ilk üç dizeği görülmekte ve Segâh perdesinin hem donanımda hem de parça içinde (natürel) Si⁵ sesiyle gösterilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Aynı mecmuanın 136. sayfasından aldığım 2. örnekte ise Ali Ağa Şehnâz Pûselik Peşrevinin ilk üç dizeği görülmekte olup, Buselik perdesini gösterebilmek için Si⁶ seslerinin önüne konulan 1 komalık diyez imleri dikkat çekmektedir:



Bu notalar, acemilik döneminin getirdiği bazı hata ve eksikliklerine rağmen en azından "tam perde/nîm perde" ayrımı konusunda geleneğe daha bağlı görünüyorlar. Zira geleneksel kuramımızda ana dizinin perdeleri "tam perde" kabul edildiğinden, tam perdelerin özgün birer imle, nîm perdelerin ise kendinden önce gelen tam perde iminin üzerine konulan "nîm perde" çizgiyle gösterildiği

Hamparsum notasında da Segâh perdesi kendine özgü şu imle  gösterilip, Bûselik perdesi için aynı imin üzerine “nîm perde” çizgisi  ekleniyordu...

Tam ve nîm perdelerin bu şekilde gösterilmesi geleneğe uygun olmakla birlikte Avrupa nota yazısının ifade ettiği değerlere uygun düşmüyordu, zira perdelerimize Avrupa nota yazısının ana perde /ara perde yaklaşımıyla bakıldığında, yüksekliği Si natürel sesine çok daha yakın olan Bûselik perdesi “ana perde” (tam perde), Si natürelle göre 1 koma daha pes olan Segâh perdesi ise “ara perde” (nîm perde) olarak görünüyordu. İşte bu görüntüden kaynaklanan koşullanmalar sonucu, perde dizgemize ilişkin tüm kavramlar, Avrupa nota yazısındaki görüntüleri esas alınarak yeniden düzenlendi ve böylece kuramın edimden kopacağı (edimde geleneğin, kuramda ise nota yazısına koşullanmaların egemen olacağı) bir sürece girilip (aşağıda görüldüğü gibi) çeşit çeşit diyez ve bemol imleri üretildi:

Şekil 99	1	2	3	4	5	6	7	8	9								
	koma	koma	koma	koma	koma	koma	koma	koma	koma								
XIX. yüzyıl yazmalarında	#			b #	b #												
Ali Rifat ÇAĞATAY	f		f	b													
Rauf YEKTA	#		b	b #	b #			#	x								
Dr. Suphi EZGİ	#			b #	b #			#	b x								
Ekrem Zeki ÜN	q			b f	b #												
Gültekin ORANSAY	q #		q # +b	b #	b #			b # #	b # #								
Muzaffer SARISÖZEN Kemal İLERİCİ	1 b	1 #	2 b	2 #	3 b	3 #	4 b	4 #	5 b	5 #	6 b	6 #	7 b	7 #	8 b	8 #	b x

Tablo: 22 (Atalay 1985: 934)

Ali Rifat Çağatay, Ekrem Zeki Ün ve Gültekin Oransay tarafından önerilen değiştirgeçleri kendilerinden başka kullanan olmamış, Rauf Yekta'nın 4 bemol ve 5 diyezden oluşan değiştirgeç dizgesi 1920-1930 yılları arasındaki yayınlarda kullanılmış, 1933'ten itibaren de Dr. Suphi Ezgi tarafından önerilmiş olan bugünkü değiştirgeç dizgesine geçilmiştir. (Oransay, 1976 : 129-130; Atalay, 1984b)

Değiştirgeç önerileri bunlarla da sınırlı kalmayıp örneğin Abdülkadir Töre'nin Ekrem Karadeniz tarafından tamamlanıp yayına hazırlanan ve 1983 yılında yayınlanan “Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları” başlıklı kitabında önerilen 41 aralıklı yeni

perde dizgesine paralel olarak aşağıdaki değiştirgeçler de önerilmiştir. (Karadeniz, 1983: 16-21)

Diyezler	‡ (1,5 koma), ‡ (3 koma), ‡ (4 koma), ‡ (5,5 koma)
Bemoller	♭ (1 koma), ♭ (2 koma), ♭ (3,5 koma), ♭ (5 koma)

Tablo: 21 (Atalay, 1985: 934)

Bugün halk müziğimizde kullanılan rakamlı değiştirgeçler bir İB2 (Büyük tam ton) aralığı içindeki 9 komanın her birini rakamla gösterebilme özelliğine sahip olmakla birlikte, 4 ve 5 komalık diyez ve bemollerin her ikisi de Avrupa nota yazısındaki olağan biçimiyle, 1, 2 ve 3 komalık bemoller ise olağan bemol imlerinin üzerine konulan rakamlarla gösterilmektedir. Benzer yöntemi kullanan Kemal İlerici 4 ve 5 komalık diyez ve bemolleri de (tıpkı halk müziğinde yapıldığı gibi) olağan diyez ve bemollerin üzerine konulan rakamlarla göstermiştir.

“Benimsenmiş olup olmaması bir yana, bu kadar farklı değiştirgeç sistemlerinin geliştirilmesi (ifade ettikleri aralıklardaki farklılıklardan da anlaşılacağı üzere) yalnızca bunların biçimleri konusundaki anlaşmazlıklardan değil ‘ana dizi’nin ne olduğu, ‘ana dizi’de kullanılan aralıkların boyları ve bir oktavin kaç perdeden oluştuğu konularındaki anlaşmazlıklardan kaynaklanmaktadır.” (Atalay, 1984)

İşte Türk Müziğindeki “komalı ses” ifadesi de, her biri farklı büyüklükte olan bunca değiştirgecin oluşturduğu algıya dayanmaktadır. Zira çoğu zaman yalnızca bir “saptama aracı” olarak görülen, bu nedenle de bir çok kitapta (özellikle genel müzik bilgisi veren kitaplarda) “müziği yazmak için kullanılan işaretler” şeklinde tanımlanan müzik yazılarının, (oldukça yaygın olan bu tek yanlı düşünüş ve tanımlamanın aksine) müziği yalnızca saptamakla kalmayıp aynı zamanda biçimlendiren “görselleştirme aracı”, “ulaştırma aracı”, “tasarlama aracı” olma gibi işlevleri de vardır ve insanları/toplumları derinden etkileyip yönlendiren bu gibi yan işlevlerinden biri de “koşullandırma”dır. Yazının bu psikolojik işlevi, insanlarda “yazdıkları gibi düşünme” eğilimine yol açtığından, (her türlü yazı dizgesi gibi nota yazısı da) o yazıyı kullananları ister istemez koşullandırıp “nasıl yazılıyorsa öyle düşüncelerine” neden olmaktadır.

“Yazının getirdiği koşullanmalar, yazıya dayalı müzik geleneğine sahip olmayan, fakat kültürel etkileşimler sonucu bir başka kültürün yazısını kullanmaya başlayan toplumlarda daha da belirginleşmekte ve bilinçli davranılmazsa çok büyük kavram kargaşalarına neden olabilmektedir. Geleneksel müziklerini bir başka kültürden ithal ettikleri yazıyla saptamaya başlayan toplumlarda, ithal yazının yaygınlaşmasından hemen sonra yeni yeni perde ve makam dizgelerinin ortaya atılması bir rastlantı değil, yeni yazıya koşullanma ve kuramı bu koşullanmaya göre yeniden düzenleme gereksiniminin doğal sonucudur” (Atalay, 1985: 947)

İşte (edimde olmasa bile kuram ve algıda) eş aralıklı düzen düşüncesiyle özdeşleşmiş olan Avrupa nota yazısına koşullanan kimseler, "bir oktavın en fazla 12 eşiş yarım tona bölüneceğine, müzikte yarım tondan daha küçük aralık olamayacağına, iki yarım tonun birleşmesinden oluşan tam tonların da eşit büyüklükte olduğuna" inandığı için, müziğimizin yazımında kullanılan 1, 4, 5, 8 ve 9 komalık değiştirgeçlere bakınca "kullandığımız seslerin 'komalı' olduğu" algısına kapılmaktadır. Tabii bu algıda, bugünkü Türk Müziği Kuramının da payı bulunmaktadır. Zira Türk müziğine ilişkin bu günkü kuram kitaplarında (aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere) 7 çeşit ikili aralığı tanımlanmakta ve Türk müziğinde kullanıldığı belirtilen ikili aralıklarının en başında da "Koma" ya da "Fazla" olarak adlandırılan "1 komalık aralık" (!) bulunmaktadır:

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	♯	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	♯	♮	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♮	K
TANINI	9	✕	bb	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Tablo: 22 (Özkan, 1987: 39)

Oysa bugünkü kuram kitaplarımızda yaygın olarak kullanılan bu tür tablolardaki görünüş ve gösterilişinin aksine, Türk müziğinde "1 komalık aralık" hiçbir zaman kullanılmamıştır ve geleneksel çizgi içinde kullanılabilmesi de mümkün değildir. Çünkü örneğin günümüzde Segâh perdesini göstermek için kullandığımız 1 komalık bemol imi, Bûselik perdesi ile Segâh perdesi arasında 1 komalık aralık kullanıldığını değil, 1 koma büyüklüğünde yükseklik farkı bulunduğunu gösterir. Söz konusu perdeler arasında "bir komalık aralık kullanıldığını" söyleyebilmek için Türk

müziği eserlerinde Bûselik perdesinden Segâh perdesine ya da Segâh perdesinden Bûselik perdesine geçiliyor olması gerekir ki, bu iki perdenin birinden ötekine geçildiğini/geçilebileceğini gösteren tek bir eser örneği yoktur.* Bu nedenle, Segâh perdesini göstermek için kullanılan 1 komalık bemol iminin, Buselik ile Segâh arasında 1 komalık bir aralık oluşturmak için değil (!), Çargâh ile Segâh arasındaki 5 komalık, ya da Dügâh ile Segâh arasındaki 8 komalık aralığı nota yazısına yansıtılabilmek için kullanıldığına dikkat edip “*Türk müziğinde 1 komalık aralık kullanıldığı*” algısına kapılmamak gerekir.

Türk müziğinde “bakiye” ya da “bakıyye” (*Uk2’li, küçük yarım ton*) adı verilen 4 komalık küçük ikili ile “küçük mücenneb” (*İk2’li, büyük yarım ton*) adı verilen 5 komalık küçük ikili arasındaki ya da “büyük mücenneb” (*UB2’li, küçük tam ton*) adı verilen 8 komalık büyük ikili ile “tanini” (*İB2’li, büyük tam ton*) adı verilen 9 komalık büyük ikili aralığı arasındaki 1 komalık büyüklük farkına bakıp “*Türk müziğinde 1 komalık aralıkların kullanıldığı*” algısına kapılmanın, aralarında birer santim boy farkı olan 4 kardeşin boy farklarına bakıp 1 cm. uzunluğunda bir başka kardeşlerinin daha olduğunu zannetmekten hiçbir farkı yoktur.

Türk müziğinde hiçbir zaman kullanılmamış ve (geleneksel çizgi içinde) kullanılması da mümkün olmayan 1 koma büyüklüğündeki algısal “aralığı”(!) bir yana bırakacak olursak, “eksik bakiye” adı verilen 3 komalık aralık terimi de, (adından ve özel bir deyişirgecinin olmayışından da anlaşılacağı üzere) bağımsız olarak “kullanılan” bir aralığı değil, 8 komalık büyük mücenneb aralığından 5 komalık “küçük mücenneb” aralığı çıkarıldığı zaman geriye kalan “bakıyyeyi” (3 koma) ifade etmektedir. Dolayısıyla kullanılan ikililer bakiye (4 koma), küçük mücenneb (5 koma), büyük mücenneb (8 koma), Tanini (9 koma) ve “artık ikili” aralıklarından* ibaret olup (daha önce ayrıntılı olarak açıklandığı üzere bkz: *Tablo: 6, Tablo: 17*) eş aralıklı düzen türünden yapay müdahalelerle değiştirilmedikleri sürece dünyanın her yerinde aynı ikililer kullanılmaktadır... Kullanılacak küçük ve büyük ikililerin seçimi de (yani nerede hangi büyüklükteki küçük ya da büyük ikilinin kullanılacağı), tıpkı “yer çekimi”, ya da “merkezkaç kuvveti” gibi kaynağını fiziksel yasalardan alıp insanı yönlendiren dizesel, tonal ve makamsal yönlendirmeler doğrultusunda yapılır.

Selenlerin sıra sayısı ve o selenler arasındaki aralık ilişkileri hiçbir şekilde değişmediği halde aynı perdeye kimi tonalite ya da makamda “durucu”, kiminde “yürüyücü”, kiminde “çıkıcı”, kiminde “inici” işlev yükleyen etken, içinde kullanıldığı tonalite ya da makamın kendi iç dinamikleri, kendi çekim güçleridir. Bu nedenle aynı perde bir tonalite ya da makamda “çıkıcı” özellik gösterirken, bir başka tonalite ya da makamda “inici”, bir başka tonalite ya da makamda ise “durucu” özellik yüklenebilmektedir. Örneğin Mi sesinin Mi majör tonalitesinde “durak”, Re majör



* “Sipsi” vb. çalgılarda Bûselik perdesini yeden olarak kullanıp Dügâh perdesinde karar verirken (erek çekimi etkisiyle) yapılan ses kaydırmaları (glissando) aralık sayılmayacağı için Bûselik perdesinden Segâh perdesine geçiş olarak değerlendirilemez.


* 12 ve 13 komalık “artık ikili” aralıkları, bir tam ton (tanini ya da büyük mücenneb) ile bir yarım tonun (bakiye ya da küçük mücenneb) bir birine eklenmesinden oluşan “toplam aralıklar” olup doğal ikililerin kullanıldığı her ortamda aynı şekilde (kendilerini oluşturan ikililerin cinsine göre 12 ya da 13 koma) oluşurlar.

tonalitesinde Re sesine karar vermek isteyen “inici” bir ses, Do majör tonalitesine “yardımcı durak”, Fa majör tonalitesinde ise çıkarak Fa sesine karar vermek isteyen bir “yeden” (*note sensible*) işlevi yüklenmesi gibi... İşte her bir sesin (perdenin) tonal ya da makamsal çekim güçleri doğrultusunda yüklendiği tondan tona / makamdan makama değişen bu işlevler o perdelerin yerlerinde oynamalara neden olur ve dolayısıyla (daha önce de değinildiği üzere) bir kemancının Fa # minör tonunda çaldığı Sol # sesi ile La minör tonunda çaldığı Sol # sesi birbirinin aynı olmaz. Çünkü “erek çekimi” denilen bu çekimler nedeniyle her bir perde, Yalçın TURA’nın da belirttiği gibi (sabit perdeli çalgılar esas alınarak verilen kesin oran ve frekans değerlerinin aksine sabit bir nokta olmayıp) “...dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için , bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir (Tura, 1988: 202) Bu nedenle de bir kemancı, söz konusu frekans bandının, Fa # minörde alt ucunu, Mi majörde göbeğini, La minörde ise üst ucunu kullandığından her tonda farklı bir Sol # basar. Ve işte (farklı amaç ve nedenlerle) bu uçları (noktaları) birbirinden ayrı tutup, sabit perdeli çalgılarda bazen yalnızca biri bazen ikisi, bazen de her üçü için ayrı birer perde bağı takılması ve takılan her bir perdeye birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz isimler verilmesi, bir oktav içinde kullanılan perde sayısının kültürden kültüre ya da aynı kültür içinde dönemden döneme/ kişiden kişiye değişiklik göstermesine neden olmaktadır. (Tura, 1988: 202-203; Atalay, 1989: 135-136) Bu yüzden (müziğimizin ediminde herhangi bir değişiklik olmadığı halde) bir oktav içindeki perde sayımızda belirgin değişiklikler yapıp eski kaynaklarda 17 civarında olan perde sayımız 20. yüzyılda yirmi dörde çıkarılmış ve bu sayıyla da yetinmeyen bazı kuramcılarımız arasında 29, 41 ve hatta 53 perde önerenler bile olmuştur. Burada şunu sorgulamak gerekiyor: Müziğimizde (şükürler olsun ki hâlâ) İtrî’lerin, Sadullah Ağa’ların, Dede Efendi’lerin, Hacı Arif Bey’lerin eserleri seslendirildiğine ve bugün 24 kabul edilen perde sayımız o dönemlerde genellikle 17 olduğuna göre, biz mi fazla perde bağı taktık, yoksa aynı parçaları onlar mı eksik (dolayısıyla da hatalı) bir perde dizgesiyle seslendiriyorlardı? Yazıya dayalı müzik geleneğinin olmaması ve insan belleğinin zayıflığı gibi olumsuz etkenler başta olmak üzere, yüzlerce yılın getirdiği onca olumsuzluğa ve hatta dışlamalara, yasaklamalara rağmen ölümsüz birer abide olarak günümüze ulaşmayı başaran o şaheserlerin, kendi üretildikleri dönemdeki eksik (dolayısıyla hatalı) bir perde dizgesinin ürünü olabileceği düşünülebilir mi?..

Perde sayısının 17’den 24’e çıkarılması, makamsal çekimlerin hissettirdiği bir gereksinmenin sonucu ise şimdi kullanmakta olduğumuz 24 perde ile bütün gereksinimleri karşılayabiliyor muyuz? Müziğimizdeki en önemli ve en çok kullanılan makamlardan biri olan Hüseyinî makamında ve özellikle de Uşşak makamında 1 komalık Si bemol sesiyle gösterdiğimiz Segâh perdesi, örneğin Rast makamında kullandığımız Segâhla aynı yükseklikte midir? Ya da Hüseyinî makamında karara giderken basılan Segâh ile aynı makamdaki Tiz Segâh perdesi birbirinin gerçekten oktavı mıdır? Hüseyinî ve Uşşak makamlarında özellikle karar perdesi olan Dügâh perdesine çözümlenirken Rast makamındaki Segâha oranla bir iki koma daha pes bir “Segâh” (!) basıldığı ve hatta o perde için tanburlara perde bağı bile takıldığına göre,

perde sayısını 17'den 24'e yükselterek eksikleri tamamladığı düşünülen bugünkü perde dizgemizde o perdenin adı ve o perdeyi gösterecek bemol imi nerededir? Ya da dizge hâlâ tamam değil de bazı kuramcılarımızın önerdiği gibi 29, 41 derken 53 perdeye –ki bir oktav içindeki her bir koma için 1 perde demektir- doğru genişlemeyi sürdürecekseniz, örneğin bir tanbur sapının baş eşişe yakın bölümlerine yeni perde bağları takılabilseniz bile, aynı perdelerin üst oktavları, perdelerin gittikçe daraldığı gövdeye yakın bölüme nasıl sığdırılacak ve sığdırılabilseniz bile o daracak alanlara neyle/nasıl basılabilecektir?

Bütün bu sorulara edimle örtüşen bir cevap beklemek anlamsız olur, çünkü değişiklikler edimin kendisinde değil, açıklamasında (yani kuramda) olmuştur. (!) Örneğin Segâh ve Bûselik perdeleri, bir oktavımızın 17 perde ile gösterildiği dönemlerde hangi aralık ilişkileri içinde kullanılmış ve nasıl duyulmuşsa, 24 perdeyle gösterdiğimiz bu dönemde de aynı aralık ilişkileri içinde kullanılmakta ve aynı şekilde duyulmaktadır. Dolayısıyla günümüzden yaklaşık 3 buçuk asır önce Ail Ufkî (1610-1675) notasında natürel Mi⁵ sesiyle “tam perde” olarak, 3 asır önce Kantemiroğlu (1673-1727) harf yazısında (Bûselik'in “b” sinden hareketle) osmanlıca (arap) alfabesindeki ب (= b) harfiyle “tam perde-nîm perde” ayrımı yapılmaksızın, 2 buçuk asır önce Hamparsum (1768-1839) yazısında (Segâh'ı “tam perde Bûselik'i “nîm perde” sayan geleneksel yaklaşımla) Segâh iminin  üzerine konulan alterasyon çizgisiyle  “nîm perde” olarak, Avrupa nota yazısının kullanımına başlandığı ilk dönemlerde (19. yy) natürel Si⁵ sesiyle “tam perde” olarak, 19. yüzyılın sonlarından

1930'lu yıllara kadar bir komalık diyez imi  konulmuş Si⁵ sesiyle “nîm perde” olarak gösterilmiş ve 1933 yılından başlayarak Dr. Suhi Ezgi'nin önerisiyle kullanıma giren bugünkü değiştirgeç dizgesinde ise yeniden natürel Si⁵ sesiyle “tam perde” olarak gösterilmekte oluşu, Bûselik perdesinin edimdeki kullanılış ve duyuluşundaki farklılıkları değil, yazıya yansıtılış biçimlerindeki ve kuramsal nitelemelerdeki farklılıkları göstermektedir. Kullanılan müzik yazılarındaki gösteriliş biçimleri ve yapılan kuramsal nitelemeler ne denli farklı olursa olsun, edimdeki Bûselik perdesi ve öteki perdelerle oluşturduğu aralıklarda hiçbir değişiklik olmamıştır... Farklılıklar olguda değil algıdadır...

Aynı şekilde perdelerimiz arasındaki oranlara ilişkin açıklama farklılıkları da, (Örneğin Rauf Yekta Bey'in verdiği oranlarla Arel-Ezgi-Uzdilek dizgesindeki oranlar arasındaki farklar gibi...) perdelerimizin edimdeki oranlarından değil, esas alınan dizilere (Pythagor dizisi, doğal dizi vb) ilişkin oran ve anlayış farklarından kaynaklanmaktadır.

Müziğimizi yazmak için kullandığımız nota yazısı ve o yazıyı kullanım biçimimizden kaynaklanan görüntü farklılıkları, dilimizi yazmak için kullandığımız alfabe ve o alfabeği kullanım biçimimizde de yaşanmıştır/yaşanmaktadır. Örneğin 1928 Harf devrimine kadar, 28 harfli Arap alfabesine yeni imler ekleyerek geliştirmiş olduğumuz 36 harfli Osmanlıca alfabeyle yazdığımız dilimizi 1928 Harf devriminden sonra Latin alfabesinin dilimize uyarlanmış bir versiyonu olan 29 harfli yeni alfabeyle yazmaya başlamamız, “dilimizdeki bazı seslerin atıldığı” anlamına gelmediği gibi, “a”, “u” ve “ı”

ünlülerinin inceltilerek ya da uzatılarak söylendiği kâr, hâlâ, mûsikî gibi kelimelerde kullanılan “şapkalı” â, û ve î harflerinin, “*Türk Dil Kurumu tarafından kaldırıldığı*” yolundaki yanlış bir söylenti sonucu* (kullanmakta olduğumuz bilgisayar, telefon vb. araçlardaki klavyelerin de yönlendirmesiyle) olağan a, u ve ı biçiminde yazılması ve dolayısıyla hem okunuşları hem de anlamları birbirinden tamamen farklı olan varis/vâris, adet/âdet, alem/âlem, aşık/âşık, hala/hâlâ, kar/kâr gibi kelimeleri (şapkalarını atarak) aynı biçimde yazmaya başlamamız, konuştuğumuz dilde ve o kelimelerin telaffuzunda bir değişiklik olduğunu değil, dilimizin yazılışındaki değişiklikleri gösterir... Bugünkü yazıda (yanlış bir anlamadan dolayı) şapkalı ünlülerin kullanılmıyor oluşuna bakarak dilimizdeki “uzun” ya da “ince” okunan ünlülerin atıldığını zannetmek ne denli yanlış bir algılama olursa, perdelerimizin kullanılan müzik yazılılarındaki görüntü farklarına bakarak “değişikliğin” perdelerimizde ve edimde olduğunu zannetmek de aynı şekilde yanlış olur. Gösterilişi, kullanılan yazı ve değiştirgeç dizgesine göre ne denli farklı olursa olsun, örneğin Osmanlı dönemindeki Segâh ya da Bûselik perdelerinin bugünkü Segâh ya da Bûselik perdelerinden hiçbir farkı yoktu. Farklılıklar edimde değil, (edimin yorumu/açıklaması demek olan) kuramda olmuştur.

İşte tüm bu nedenlerden dolayı (Yalçın Tura'nın yıllar önce belirttiği gibi) dizi ve makamların oluşturduğu çekim güçleri nedeniyle sabit bir nokta biçiminde değil daha geniş birer frekans bandı biçiminde oluşan perdelerin farklı noktalarından herhangi birini ya da bir kaçını esas alarak takılan perde bağları nedeniyle birbirinden çok farklı görünen on yedili, yirmi dördü, yirmi dokuzlu... perde dizgelerinin aslında aynı frekans bandının değişik noktalarından başka bir şey olmadığını, dolayısıyla “on yedili sistemin farklı birer görünüşünden ibâret” olduklarını (Tura, 1988: 203-204; Atalay, 1989:121-138) gözden kaçırmamak gerekiyor. Söz konusu perde dizgelerinden birini esas alıp öteki dizgeleri esas alınan dizgenin bakış açısıyla değerlendirmek, (özellikle de esas alınan dizge bir başka kültürün perde dizgesiyse) bizde görüldüğü gibi yanlış algılara neden olmaktadır.

Müziğimizin yazımında bir başka kültürün yazısını kullanıyor olmamızdan çok (zira bugün tüm dünyada aynı yazı kullanılmaktadır) müziğimize ilişkin her şeye, (perdelerimizin bile dört beş ses yukarıdan gösterildiği) o yazının kriterleriyle bakmamız sonucu, perde dizgemizden makam dizgemize kadar hemen her şey (yazının getirdiği koşulların doğrultusunda) yeniden düzenlenip geleneksel çizgisinden ve edimden uzaklaşmış oldu. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, müziğimizin kendisini değil de kağıt üzerindeki çarpıtılmış görüntüsünü esas alan kimi insanlar “*Türk müziğinde komalı seslerin bulunduğu*” kanısına varıp (müzikteki “koma” terimini

* Eskiden “Lokâl, Plân, Plâj, Flâma, Klânet” gibi “Batı” kökenli kelimelerde de kullanılan şapkalı â harflerinin “Türk Dil Kurumunca 2005 yılında yayınlanacak yazım kılavuzunda kaldırılacağı” ve bu gibi kelimelerin yabancı dillerdeki yazılışlarına uygun olarak şapkasız a harfiyle Lokal, Plan, Plaj, Flama, Klarnet biçiminde yazılacağı” açıklanmasından sonra, “dilimizdeki uzun ya da ince â, û ve î seslerinin eskiden olduğu gibi yine şapkalı olarak yazılacağı, bunların değiştirilmesinin söz konusu olmadığı” yolundaki Kurum açıklamasına ve Türk Dil Kurumunun daha sonra yayınlanan yazım kılavuzu ve sözlüklerinin tümünde eskiden olduğu gibi şapkalı yazılmış olmalarına rağmen, “şapkaların kaldırıldığı” yolundaki asılsız söylenti yüzünden, şapkalı yazılması gereken harflerdeki şapkaları atıp, örneğin Kar ve Kâr gibi iki ayrı kelimeyi aynı biçimde yazma hatasını ne yazık ki yaygın biçimde sürdürüyoruz.

biraz da tıptaki "koma" terimiyle özdeşleştirmelerinden olsa gerek) "çokseslilik dahil her türlü gelişimi bu seslerin engellediğini, dolayısıyla müziğimizden atılmaları gerektiğini" düşünerek, "12 eş aralıklı düzenin dışında kalan perdelerimizin atılması (!) müziğimizin 'tampere' seslerle yapılması" önerisiyle "tampere hüseyinî", "tampere segâh" (!) türünden kavramlar (!) ortaya atabiliyorlar... Konunun en şaşırtıcı yanı da, bu tür çarpık kavramların (aşağıda görüldüğü üzere) üniversitelere bağlı Müzik Bölümlerinde uygulanmak üzere YÖK tarafından yürürlüğe konulan Lisans programlarına da girmiş (!) oluşu...

1. Eğitim Fakültesi Öğretmen Yetiştirme Lisans Programları

www.yok.gov.tr/web/guest/icerik/-/journal_content/56.../49875

II. YARIYIL

Müziksel İşitme Okuma Yazma II (2-2-3) İkişerli ve üçerli ölçülerde iki diyez-iki bemollü majör – minör tonlarda, pentatonik dizilerde, tampere hüseyinî ve karcığâr makamlarında tek sesli ve iki sesli düzeye uygun okuma, yazma, çözümlenme ve yaratma uygulamaları, tonal üç sesli akorların kök ve çevrimleriyle okuma, yazma ve çözümlenme uygulamaları.

V. YARIYIL

Müziksel İşitme Okuma Yazma V (2-0-2)

Tüm ölçülerde ve tüm majör – minör tonlar ile tampere segâh, hüzzam, saba makamlarında tek sesli ve iki- üç sesli düzeye uygun ezgi okuma, yazma, çözümlenme ve yaratma uygulamaları; üç sesli, dört sesli, beş sesli (dominant dokuzlu) tonal akorlarla uygulamalar; Orta Çağ modları ile uygulamalar.

Üniversite düzeyinde (üstelik de Müzik Bölümlerinde) Türk müziği öğretmek adına programa sokuşturulmuş kavramlar: "tampere hüseyinî, tampere segâh" ...(!)

Bu program ve anlayış doğrultusunda verilen bir makam bilgisiyle Bûselik ve Segâh perdeleri arasındaki bir komalık yükseklik farkının nasıl kavratılabileceği, dolayısıyla örneğin Rast makamı ile Mâhur Makamı arasındaki farkın nasıl açıklanabileceği gibi hususlar bir yana, örneğin Hüseyinî makamının (bugünkü yazıya göre 5 ses aşağıdan) RE-MÎ-FA-SOL-LA-SÎ-DO-RE dizisiyle özdeşleştirilerek açıklanması sonucu, geleneksel "makam" ve "dizi" kavramları da birbirine karıştırılmaktadır... Zira Türk müziğinde "dizi" ile "makam" birbiriyle ilintili fakat aynı şey değildir. "Dizi", bir makamı belirleyen perdelerin yükseklik derecelerine göre (genellikle de pesten tize doğru) sıralanmasından oluşurken, "makam", o seslerin işleniş biçiminden (seyrinden) oluşmaktadır. Bu nedenle de aynı diziden (seslerinde en küçük bir değişiklik yapılmaksızın) farklı makamlar elde edilebiliyor. (Örneğin dördü de aynı diziyi kullanan aynı perdede karar veren Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ ve Tâhir makamlarında olduğu gibi...) Bu yüzden de geleneğimizde makamlar, (çok yakın zamanlara kadar) o makamlarda kullanılan perdelerin oluşturduğu dizilerle değil, kullanılış biçimlerini

(seyirlerini) yansıtabacak betimlemelerle tanımlanmıştır. (Bkz: Oransay, 1966: 82-90) Örneğin Zekâî Dede'nin öğrencilerinden Hoca Kâzım Beğ'in (Kazım Uz 1873-1943) 1894'te yayınlanan ve 1964'te Gültekin Oransay tarafından yeni yazıya çevrilip genişletilerek yeniden basılan *Musiki Istlahatı*'nda bile örneğin Rast makamı: *“Makam-ı mezkûr evvelâ rast perdesinden başlayub sonra düğâh, segâh perdelerile tekrar rast, düğâh göstererek rast perdesinde karar eder. İşbu makamın çargâhdan neva, hüseyinî, evc, gerdaniye, muhayyer ve belki tiz çargâha kadar seyri ca'iz olub bem olarak dahi ırak, aşiran, yağâh perdelerine inmesi dahi ka'ide-yi musikiyedendir.”* (Uz, 1964: 57) şeklinde “işleniş biçimiyle” (seyriyle) tanımlanmaktadır. Daha önceki kuram kitaplarında daima işleniş biçimleriyle tanımlanan (ve esasen başka türlü tanımlanabilmesi de mümkün olmayan) makamlarımızı, “dizileriyle” özdeşleştirmek ve aynı dizi seslerini kullanan her işleniş biçiminin, açıklaması yapılan makamı oluşturabileceğini zannetmek büyük bir hata olur. Bu nedenle “Türk müziğini öğretmek” adına yapılan bu gibi yanlışların bir an önce düzeltilmesi ve o dersleri okutacak hocaların Türk müziği konusunda doğru bilgilerle donatılması mutlaka sağlanmalıdır.

Türk Müziğinin Perde Dizgesi Ve Çokseslilik

Türk müziğinde uluslararası düzeyde bir çoksesliliğin gelişmemiş olması, bugüne dek çok farklı nedenlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Daha çok Avrupalı kuramcılar, tarihçiler ve yazarlar tarafından ortaya atılmış görüşlerde *“içinde yer aldığımız iklim kuşağının etkilerinden konuştuğumuz dilin özelliklerine, aile ve toplum yapımızdan beyin kapasitemize, zeka düzeyimize kadar”* uzanan bir çok “neden” (!) ileri sürülmüştür... Doğrudan doğruya “Türk müziği” başlığı altında olmasa bile, Türk müziğini de kapsayacak *“Doğu müziği”* genellemesi altında yapılan bu tür açıklamalar arasında *“Sahip olduğumuz ‘Tek Tanrı’ inancının, çoksesli düşünmemizi engellediğini”* ileri sürenler bile olmuştur. Cevap vermeyi bile değmeyecek ölçüde bilgisizlik ve bilinçsizlik kokan bu tür “nedenlemelerin” en ilginç ve hatta tek “bilimsel-miş” (!) gibi görüneni de, kendi bilim adamlarımız (!) tarafından ortaya atılmış olan *“Türk müziğinde çoksesliliğe, kullandığımız komalı seslerin engel olduğu”* görüşüdür...

Buraya kadar açıklanan bilimsel ve tarihsel verilerde de görüldüğü üzere “koma” bir ses türü değil, aralık birimi olduğu için dünyanın hiçbir yerinde “komalı” olarak nitelenebilecek bir ses türü olmadığına/olamayacağına ve eş aralıklı düzen türünden yapay müdahaleler yapılmadığı sürece dünyanın her yerinde fiziksel yasaların psikofiziksel etkileriyle oluşturulan doğal sesler kullanıldığına göre, *“Türk müziğinde komalı seslerin bulunduğu”* görüşü ve bu görüşün savunucuları arasında “profesör” unvanı taşıyan insanlarımızın da bulunması neyle açıklanabilir?..

Türk müziğinde uluslararası düzeyde bir çoksesliliğin gelişmemiş olduğu elbette doğrudur, ancak gelişmemiş ya da gelişmemiş olmasının nedeni, ne bazı yabancıların ileri sürdüğü gibi *“içinde bulunduğumuz iklim kuşağı”*, ne *“dilimiz”*, ne *“dînimiz”*, ne *“aile yapımız/ toplum yapımız”*, ne *“beynimizin çoksesliliği kavrayabilecek kapasitede olmayışı”* ve ne de kendi bilim adamlarımız(!) tarafından “baş belası” ilan edilen “komacıklarımızdır” ...

Çoksesli müzik geleneğine ulaşmamış ve aynı şekilde gittiğimiz takdirde ulaşamayacak olmamızın ana nedeni nota yazısını kullanım biçimimizdir!

Avrupa'daki ilk örnekleri M.S. 9. yüzyılda ortaya çıkan ve yüzlerce yıl süren bir evrimden sonra ancak 17. yüzyılda bugünkü biçimini alabilmiş olan nota yazısını, bizler ancak 19. yüzyıldan itibaren (o yazının geçirdiği evrim sürecini yaşamadan/bilmeden) kullanmaya başladığımız için, nota yazısının işlevlerini de bütünüyle kavrayamayıp yalnızca bir "saptama aracı" olarak algıladık. Dolayısıyla müziksel eserleri kağıt üzerine aktarıp "unutulmalarını önleme", "başkalarına ulaştırma" ve "görselleştirme" gibi ilksel işlevleri dışındaki "koşullandırma", "müziksel belleği zayıflatma", "doğaçlama yeteneğini köreltme" gibi yan işlevlerini fark edemedik. Yan işlevlerini fark edemediğimiz gibi, yazının kendisinde bulunmayan bir takım "düşünsel" işlevler de yükledik: Aslında yalnızca bir "araç" olan yazıyı "amaç" olarak algılamamız, müziksel yetkinliği belirlemede "kriter" kabul edip insanların müziksel yetkinliklerini "nota bilip bilmeyişlerine" bakarak değerlendirmeye kalkışmamız ve hatta kendi otantik müziklerini yapan halk müziği sanatçıları bile bu kriterle değerlendirmeye çalışmamız (bir tür "sonradan görme" psikolojisi içinde) nota yazısına yüklediğimiz düşünsel işlevlerden bazılarıdır. Bizler bu gibi düşünsel işlevlerle yazıyı bambaşka alanlara çekerken onun en önemli işlevlerinden birini daha gözden kaçırdık: "Tasarım aracı olma" ... Oysa gerçek çoksesliliğin olmazsa olmaz koşulu, Avrupa'da çoksesliliği geliştirip zirvelere çıkaran gücün kaynağı "nota yazısını aynı zamanda bir tasarım aracı olarak kullanılabildiği olmalarıdır"

"Geleneksel kültürlerde müzik yazısı, daha çok *saptama* ya da *ulaştırma* aracı olarak kullanılmakta, dolayısıyla eserler önce doğaçlama yöntemiyle (genellikle de bir çalgı üzerinde) yaratılmakta ve ancak ondan sonra (unutulmalarını önlemek ya da başkalarına ulaştırabilmek amacıyla) notaya alınmaktadır. Bu nedenle de çok kez yalnızca bir '*ilham olayı*' olayı olarak nitelenen bu tür besteleme -ki buna '*besteleme*' diyebilmek de güçtür- geleneksel kalıplar içinde yapılmış yeni bir doğaçlamadan öteye gidememektedir. (Atalay, 1985: 946)

Doğaçlama, " akıp giden zaman süreci içinde, o anki konsantrasyonla akla gelenin çalınması" biçiminde gerçekleştiği için, yapılacakları ve yapılabilecekleri uzun uzun düşünüp tasarlayabilme olanağı yoktur. Oysa "çokseslilik", ilham gelince hemen oracıkta yapılabilecek doğaçlamaların aksine son derece yoğun ve incelikli hesaplamaları gerektiren bir tasarım olayıdır. Her bir partide kullanılacak seslerin seçimi, her bir partinin oluşturacağı melodik çizgi ve tüm partiler birlikte duyulduğu zaman ortaya çıkacak armonik tını ince ince düşünülüp tasarlanmak zorundadır. Aksi halde ortaya çıkacak şey polifoni (polyphonie) değil, kakofoni (kakophonie) olur.

Eserlerin doğaçlama yöntemiyle yaratıldığı müzik kültürlerine "Edime dayalı müzik kültürü", kağıt üzerinde tasarlanarak yaratıldığı müzik kültürlerine ise "Yazıya dayalı müzik kültürü" diyecek olursak, Türk müziğinde Avrupa nota yazısının kullanımına 1828'den sonra geçilmiş, fakat yazıya dayalı bir müzik kültürüne hâlâ geçilememiştir. Müziğimizde yüzyıllardan beri kullanılan "bordun" (süreğen ses/dem tutma), "basso ostinato" (direngen/inatçı bas), "paralel seslendirme" ve "heterofoni" (heterophonie) türünden primitif çokseslilik öğeleri bir yana bırakılacak olursa, Avrupa'da M.S. 9. yüzyılda başlayan organum ve daha sonraki yüzyıllarda birbiri ardınca ortaya çıkan conductus, motet, cantus gymellus (*Fauxbourdon*),

Kontrapunkt ve Armoni gibi bilinçli çokseslendirme tekniklerinin hiç birine (ya da benzerlerine) ulaşamamış olmamızın ana nedeni edime dayalı müzik kültüründen yazıya dayalı müzik kültürüne geçemememiz olmuştur.

Yazıya dayalı müzik kültürlerinde eserler, herhangi bir çalgı ile doğaçlanarak değil, doğrudan doğruya kağıt üzerinde tasarlanarak oluşturulduğu için, besteciler yalnızca “çalabildiklerini” ya da “çalınabileni” değil, düşünebildikleri her şeyi yazabildiklerinden , çalgı tekniklerinin gelişiminde de itici güç rolü oynamışlardır.

Yazıya dayalı müzik kültürüne geçmemiş olan toplumlar, “*eserlerin çalınmadan nasıl bestelenebileceğini*” anlamakta genellikle zorlanırlar. Oysa çoksesli müzik yazar bir bestecinin kendi yazdığını çalabilmesi (eser kendisinin iyi çaldığı tek bir çalgı için değil de birden çok çalgı, orkestra ya da koro için yazılmışsa) yalnızca bestelerken değil, besteledikten sonra da olanaksızdır. Örnek olarak Beethoven 9. Senfoninin 4. Bölümünden aldığım aşağıdaki sayfalarda da görüleceği üzere, eserin bu bölümünde, üflemeli çalgılar, yaylı çalgılar, vurmali çalgılar ve dört partili koro olmak üzere (her biri farklı notalar içeren) toplam 23 parti (yani alt alta yazılmış dizelerin tümü) aynı anda seslendiriliyor. Bir insanın 10 değil 40 parmağı olsa, bütün bu partileri aynı anda çalabilmesi yine olanaksız olurdu. Çünkü bu sefer de parti kesişmelerinde parmaklar birbirinin üstüne binip çalamazdı. Dahası, aynı anda duyulacak onca ses arasındaki armonik ilişkiyi doğaçlama hızında düşünüp/düzenleyebilmek mümkün olmadığı gibi, ses renkleri birbirinden çok farklı olan onca çalgı ve koronun sesini yalnızca bir çalgı (ör. piyano) ses renginde duyacağı için, yazdığı eserin, atayacağı çalgılar ve koroyla seslendirildiğinde nasıl tınlayacağını da bilemezdi... Kısacası Beethoven’ın aşağıda yalnızca 2 sayfası görülen o dev eseri her hangi bir çalgıda çalarak, deneyerek yazması gibi bir şey söz konusu bile değildi... Kağıda yazdığı her bir notanın yüksekliğini, ses rengini ve öteki partilerle ilişkisini, “iç duyma” yoluyla (yazdığı her şey o anda mükemmel bir orkestra ve koro tarafından seslendiriliyormuş gibi) beyninin içinde duyarak/tasarlayarak yazdı. Bu yüzden de bu eseri yazdığı yıllarda işitme duyusunu neredeyse tamamen kaybedip “sağır” bir insan haline gelmiş olması (en küçük bir tını hatası olmayan) bu dev eseri yazabilmesine engel olmadı. Nitekim işitme problemleri yaşamaya başlamadan önce yazdığı onca eseri de (her polifonik müzik bestecisi gibi) “iç duyma” yoluyla yazdığından, karşılaştığı işitme kaybı, yalnızca dışarıdan gelen sesleri duymasına engel oldu, kağıda yazdıklarını beyninin içinde duymasına değil... Partituru aşağıdakilere benzer 226 sayfa, ortalama seslendirme süresi 70 dakika olan bu eseri yazmaya 1817 yılında başlayıp 1823 yılında bitirdiği, yalnızca 8 ölçülük koral temasının bugün bilinen en son şekline karar verinceye kadar söz konusu temanın kaç ayrı varyasyonunu denemiş olduğu ve eserlerinin el yazmalarındaki silgi tahribatları, “en iyiye” ulaşınca dek silip yazmaktan delinmiş partitur sayfaları düşünülecek olursa, polifonik müziklerin yaratılabilmesi ile nota yazısını tasarım aracı olarak kullanabilme arasındaki sıkı bağıntı açık bir biçimde ortaya çıkar. Nitekim ilk bilinçli çokseslendirme yöntemi olan Organum’un, Avrupa nota yazısının başlangıç evresi olan Neumatik yazının yaygınlaşmasından (M.S. 9.yy) hemen sonra ortaya çıkmış olması bir rastlantı değil, yazının getirdiği “tasarım” olanağı ile çoksesli eser yaratılabilme arasındaki ilişkinin göstergesidir.

212 *Prestissimo. Op. 432.*

Gran Tamburo.

Triangolo & Cinelli.

Piccolo.

Flauti.

Oboi.

Clarineti.

Fagotti.

Corni 1^{mi}

Corni 2^{di}

Clarini.

Timpani.

Tromboni: Tenore.

Alto.

Basso.

Violini.

Viola.

C O R I.

Violoncello.

Basso.

in sva... loto

in sva... loto g

Seid umschlungen Mil-li-o-nen!

Prestissimo Op. 432

İşaretlenmiş 23 dizek soldan sağa doğru aynı anda okunup seslendiriliyor...

222

Maestoso. ♩ = 60.

The musical score is written for a vocal soloist and piano accompaniment. It features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature, including 3/4, 4/4, 5/4, and 6/4. The tempo is marked 'Maestoso' with a metronome marking of ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *cres.*, and *sf*. Performance instructions include 'in *sta*', 'loto', and 'Maestoso.'. The lyrics are in German: 'ter aus E li - si - um! Freu - de schô - - - ner'. The piano part features intricate textures, including dense chordal patterns and rapid sixteenth-note passages.

Toplumsal ve kültürel olayları tek nedene bağlamak (ileri sürülen neden ne kadar önemli olursa olsun) çok kez yanıltıcı olacağından, müziğimizde çoksesliliğin gelişmemiş olmasında (ana neden yazıya dayalı müzik kültürüne geçemeyişimiz olmakla birlikte) başka etkenlerin de rol oynamış olabileceği gerçeğini gözden kaçırmamak gerekiyor. Olası nedenlere maddeler halinde değinilecek olursa:

1 – Avrupa nota yazısı ve o tarihlerde “garp musikisi” ya da “alafranga musiki” adı verilen çoksesli müzik türüyle ilk karşılaşmamız sayılan Tanzimat döneminde, Avrupa’da “çoksesli müzik” geleneği 1000. yılına yaklaşmıştı. M.S. 9. yüzyılda “organum” la başlayıp coconductus, motet, cantus gymellus, kontrapunkt ve armoni dönemlerini yaşayan Avrupalılar , yaptıkları çoksesli müziğin tüm “kod” larını, yaklaşık bin yıl boyunca yaparak - yaşayarak öğrenmişlerdi. Dolayısıyla ilk kez Tanzimat döneminde karşılaştığımız o müziğin ardında, (bizim hiç bilmediğimiz / tanımadığımız) yüzlerce yıllık bir geçmiş vardı. Aradaki halkaların ve gelişmelerin hiç birini yaşayıp içselleştirmeden, kodlarını bilmediğimiz bir müzikle karşı karşıya kaldık. Bu yüzden, (tıpkı bilmediğimiz bir yabancı dilde şiir dinler gibi) anlayamadığımız (ama çok değerli olduğuna inandığımız/inandırıldığımız) o müzik türüyle kurabildiğimiz bağ bilinçsiz bir “hayranlıktan” öteye gidemedi. Duyulan bilinçsiz hayranlık Osmanlı İmparatorluğunun hemen her alanda yaşamaya başladığı gerileme ve toprak kayıplarından doğan “özgüven” kaybıyla da birleşince kendi müziğimize de “kuşuklu” gözlerle bakmaya başladık. İlerleyen yıllarda daha da keskinleşecek olan bu bakış açısı, Ziya Gökalp gibi toplum önderleri tarafından da pekiştirilince, müziğimizin “inkarına” ve hatta “yasaklanmasına” kadar uzanacak bir dizi yanlışın temelleri atılmış oldu... (Bkz: Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları”)

Hepsi aynı gövdeden yükselmiş olan Geleneksel Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Mehter Müziği, Tasavvuf Müziği gibi dallarını birbirinden ayrı tutup, “bizdendir”, “bizden değildir” yargılarıyla budamaya kalkışan aydınlarımızın, bugün de (bilinçsiz bir “temperament” özentisiyle) her bir dalın temelindeki perde dizgesini budamaya kalkışması ve bunu da “Türk müziğini geliştirmek” adına önermeleri ne yaman bir çelişki, ne hazin bir tablodur...

Yapılan yanlışların kendisinden çok daha vahim olanı ise yarattığı “algılar” ve müzik alanında yaşadığımız “ikilik” oldu: Bir tarafta “çok değerli olduğuna inandığımız ama anlayamadığımız ‘Batı müziği’, öbür tarafta “tek sesli, Bizans artığı, Arap artığı, Yunandan iktibas, saray mûsikîsi, dümtek mûsikîsi” gibi karalamalar yüzünden tedrisattan bile çıkarılan “Türk müziği”...

Aklımızın birini gönlümüzün diğerini istemesinden doğan motif çatışması içinde ikisini de alamayıp iki değerli müzik arasında müziksiz kaldık ... Toplumsal olaylar hiçbir şekilde “boşluk” kabul etmeyeceğinden o boşluğu da “arabesk” vb. yoz müzikler doldurdu. Bach’a, Beethoven’a, Brahms’a ulaşalım derken İtrî’lerin, Sadullah Ağa’ların , Dede Efendî’lerin ulaştığı düzeyin kat be kat gerisine düştük... Senfonileri, Konçertoları dinleyip anlayan bir toplum yaratalım derken 4 haneli bir peşrev ya da saz semâsinin ilk hanesiyle tesliminden ötesini dinlemeye tahammül edemeyen, geleneksel müziğindeki bütün formları terk edip iki bölümlü şarkıdan

daha büyüğünü dinleyemeyen (ve dolayısıyla da besteleyemeyen) bir toplum yarattık...

Ve şimdi de... uluslararası düzeyde bir çoksesliliğe ulaşamayışımızı perde dizgemizdeki (olmayan) “komalarla” açıklamaya çalışıp aklımızı “komaya” sokuyoruz...

2 –Nota yazısı konusunda yaptığımız hatanın aynısını “çokseslilik” konusunda da yapıp, aslında yalnızca bir “araç” olan çoksesliliği “amaç” ve hatta “kriter” olarak algıladık. Oysa “çokseslilik”, müzikte “*olmazsa olmaz*” denilecek bir “koşul” değil ,müziğe olağanüstü derinlikler katan üçüncü bir “boyut”tur. Çoksesli müziğin getirdiği olanakları kriter kabul edip tek sesli (tek partili) müziklere “eksik” gözüyle bakmanın, renkli resmi kriter kabul edip siyah-beyaz resme ya da resimde “perspektifi” kriter kabul edip minyatürlere “eksik” gözüyle bakmaktan hiçbir farkı yoktur.

“Şairim/Zifiri karanlıkta gelse şiirin hası / Ayak seslerinden tanırım / Ne zaman bir köy türküsü duysam / Şairliğimden utanırım.” diyen Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun da içtenlikle dile getirdiği gibi, asırdan asıra, gönülden gönüle süzüle süzüle pınar suları gibi arınmış tertemiz bir Anadolu türküsünün saflığı / içtenliği ya da örneğin İtrî’nin Salât-ı ümmiye’sinde tek partiyle ulaşılmış olduğu olağan üstü derinlik karşısında hayranlık duymayacak ve hatta kendi besteciliğini sorgulamayabilecek kaç besteci vardır?..

Ne kadar önemli bir boyut olursa olsun, müziksel anlatımda yalnızca bir “araç” olan çoksesliliğin “amaç” olarak algılanması ve eserlerin sanatsal değerini belirlemede “kriter” kabul edilmesi, sanata yapılabilecek çok büyük bir haksızlık ve saygısızlık olmanın ötesinde, çektiği tepkiler yüzünden çoksesliliğin benimsenip gelişmesine de zarar vermiştir/vermektedir. Tanzimat dönemiyle başlayıp Cumhuriyet döneminde daha da belirginleşen “çoksesli müzik” hedefini yeterince tutturamayışımızda, “etki” beklerken “teпки” çeken kibirli yaklaşımların da payı yok mudur? Konuya bir Avrupa’lı gözüyle bakan tarihçi Curt Sachs bile *“...Batı’da armoniye dayanan ezgi –ki çoğun uygudan uyguya bağlantı seslerinin doğurduğu bir çizgi bile olabilir- Doğu’da, Batı’nın aklının alamayacağı inceliklere ulaşmıştır.”* (Sachs, 1965: 8) deyip o “tek sesli” diyerek küçümsemeye kalkıştığımız melodilerdeki “akıl almaz” inceliklere dikkat çekerken, kendi kültürümüzde aynı incelikleri fark edemeyişimiz ne tür bir koşullanma, ne tür bir talihsizliktir?

Çokseslilik konusundaki önemli sorunlardan biri de kavramların karıştırılıyor oluşudur. “Türk müziğinde çoksesliliğe ulaşip çok sesli eserler üretebilme” ile “Türk müziğinin çokseslendirilmesi” aynı şey değildir. İlki herkesin isteyebileceği büyük bir gelişme demektir. İkinci ise mevcut Türk müziği repertuarının çokseslendirilmesi (armonize edilmesi/düzenlenmesi) anlamına gelir ki, “Çoksesli Türk Müziği” hedefinden anlaşılan bu olmamalıdır. Zira (daha önce de değinildiği üzere) “çokseslilik” müzikte bir boyut olduğundan, olağan olan, bir eserdeki tüm boyutların aynı besteci tarafından tasarlanmış olmasıdır. Yüzlerce yıl önce (bambaşka yaşam biçimleri ve ruh halleri içinde) tek partili olarak bestelenmiş eserlere, yıllar sonra başkaları tarafından çokseslilik boyutu eklemesi (elbette yapılabilirse de) asıl hedef

olmamalıdır. Asıl olan, daha önceki dönemlerin eserlerini yaşadığımız çağın değerlerine uydurmak değil, yaşadığımız çağın değerlerine uygun yeni eserler üretebilmek olmalıdır. Bununla birlikte bir bestecinin beğenip etkilendiği tek sesli bir parçayı çokseslendirmesinde, onu tema olarak alıp farklı varyasyonlarını oluşturmasında ya da yazacağı eserde tematik gereç olarak kullanmasında hiçbir sakınca olmayacağı ve bu tür çalışmaların dünyanın her tarafında yapıldığı da unutulmamalıdır. Bütün bir repertuvar üzerinde değilse bile tek tek eserler bazında yapılabilecek bu tür denemeleri, “seçilen eserdeki bir eksikliği (!) tamamlama ya da o eserin bundan sonraki seslendirme biçimi” olarak algılamamak gerekir. Yapılan çokseslilik denemesinin, o eserin farklı bir yorumundan ibaret olduğu, orijinalinin yerine konulmak amacıyla değil, olsa olsa yanına konulabilmek amacıyla yapıldığı ve aynı eserin kaç kişi tarafından kaç değişik düzenlemesi yapılmış olursa olsun orijinalinin her zaman en üstte olacağı unutulmamalıdır. Dolayısıyla zaten çok az sayıda yapılmakta olan çokseslendirme denemelerini (yapılan denemeler gerçekten başarısız olsa ya da bize öyle gelse bile) “Türk müziğinin bozulması” olarak algılamamalıyız. Zira müziksel eserler, resim, heykel ya da mimarî eserler gibi bir defa yapılan ve yapıldığı gibi duran real bir katmana sahip olmayıp, irreal yapılarıyla her bir seslendirmede yeniden yapıldıkları için “bozulmaları” da söz konusu olmaz: “Kötü” olan beğenilmeyen seslendirme biçimleri elenir, iyi olan kalıcı olan seslendirme biçimleri yinelenir...

Çokseslendirme denemelerinin teşvik edilmesi ve yapmaya çalışanların yüreklendirilmesi, o demeleri yapan insanları sorumsuzluğa ve özellikle de “eksik olan bir şeyi tamamladıkları” kuruntusuna sevk etmemelidir. Çünkü bir eserin çokseslendirilmesi, ondaki bir “eksikliği” (!) tamamlamayı hedefleyen kibirli bir yaklaşımdan değil, o esere duyulan hayranlıktan kaynaklandığı ve yapılan çokseslilik de, o eserin satır aralarında zaten var olan karşıt melodi ve tınıları gün ışığına çıkarabildiği ölçüde başarılı olabilir. Aksi taktirde yapılan çokseslilik, o esere (orijinalinin yüzü gözü hürmetine katlanılan) bir takım sesler ilave etmekten öteye gitmeyecektir.

3- “Çokseslilik” gelenek ya da çokseslendirme bilgisiyle gerçekleştirilebilen teknik bir boyuttur. Tonal müzikte, hem yüzlerce yıllık bir çokseslilik geleneği hem de Kontrapunkt bilgisi, Armoni bilgisi vb. yüzlerce yıllık bilgi birikimi olduğu için, tonal (majör ya da minör) bir parçayı doğru bir biçimde çokseslendirebilmek, son derece kolaydır. Bizde ise, çokseslilik geleneğinin olmayışına bağlı olarak çokseslendirmenin nasıl yapılacağını gösteren bir bilgi birikimi de yoktur. “Müzikte batılılaşma” çabalarının başladığı ilk dönemlerde bu eksikliğin tonal müzikte kullanılan armoni ve kontrapunkt bilgileriyle kolayca çözülebileceği zannedilmişse de, majör ve minör tonaliteler için geliştirilmiş olan o çokseslendirme bilgilerinin, majör ve minör tonalitelerden çok farklı özelliklere sahip makamlarımıza direkt olarak uygulanamayacağı kısa sürede anlaşıldı. Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılmak üzere Kemal İlerici tarafından geliştirilen ve 1970 yılında yayınlanan “Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı XIX+536 sayfalık kitapta, tonal müzikteki “üçlüsel” akor yapısına karşılık olarak “dörtlüsel akor” yapısını öneren ve “Hüseynî” makamını ana makam kabul edip öteki makamları Hüseynî’yi merkez alarak yeniden gruplandıran

bir “dörtlülse armoni” tekniği ortaya atılmışsa da, daha önce Avrupa’daki izlenimci (empresyonist) besteciler tarafından da kullanılmış olan “dörtlülse armoni”, I., IV., V. ve VIII. basamakları “durucu” özellik gösteren makamlarımıza nispeten uygun düşmekle birlikte örneğin “Rast” ve Nihavend” gibi (çatki perdelerinin konumu aşışından “üçlüsel” özellik gösteren) makamlarımıza pek uygun düşmemektedir. Kaldı ki, herhangi bir müzik kültüründe çokseslendirme bilgilerinin ortaya konabilmesi için, önce çoksesli örneklerin yaratılması ve o örnekler arasında en çok tutulup yayılanlar üzerinde yapılacak çözümlenme çalışmalarıyla da yapılmış olan çokseslendirmelere ilişkin kuralların çıkarılması gerekir. Bir başka deyişle eserlerin kurallardan değil, kuralların eserlerden çıkarılması gerekir. Nitekim Avrupa’da M.S. 9. yüzyıldan başlayan yaklaşık 700 yıllık bir çokseslendirme birikiminin ardından 1600’lü yıllarda ortaya çıkan armonik çokseslendirmeye ilişkin ilk kuramsal bilgiler, Rameau’nun 1722 ve 1726 yıllarında yayınlanmış ilk yazılarında ortaya konuldu. Oysa 1722’ye kadar olan yüz yılı aşkın dönemde yüzlerce besteci* binlerce armonik eser vermişti... ve Rameau da 1722 yılında yayınlamaya başladığı bilgileri işte o binlerce eserden oluşan birikimi inceleyerek oluşturdu. Bu konuyla ilgili olarak Riemann, Almanya da “*Harmonielehre*” (Armoni bilgisi) teriminin bile (bilindiği kadarıyla) ilk kez 1760 yılında G.A.Sorge’nin “*Compendium harmonicum oder... Lehre von der Harmonie*” başlıklı kitabında geçtiğini, daha önce Zarlino (1558), Th.Campian (1613), Werckmeister (1687) ve G. Keller (1707) tarafından ortaya atılan “*majör ve minör akorlar, akorların çevrilebilirliği*” vb. konulardaki edime ilişkin yazıların kuramsal aşışdan “armoni bilgisi” kabul edilemeyeceğini, armoni bilgisi olarak nitelenebilecek ilk bilgilerin Rameau’nun yazılarıyla (1722, 1726) başladığını belirtmektedir.. (Riemann, 1978, I: 524)

Kemal İlerici tarafından ortaya atılan “dörtlülse armoni bilgisi”nin müziğimizde kullanılan her bir makama ne derece uygun olduğunu test edebilecek sayı ve düzeyde eser birikimi olmadığı için elimizdeki ilk kaynak olmanın güçlüklerini ve onurunu taşıyan bu değerli çalışmadan olabildiğince yararlanmak fakat, oradaki kurallara koşullanmadan her bir makamımızı tek tek inceleyip, “çatki” ve “dolgu” perdelerini hatasız bir şekilde saptamak gerekir. Doğru bir çokseslendirmenin ilk adımı olan bu saptamadan sonra her bir bestecinin kendi tercihleri doğrultusunda yapacağı çokseslendirmelerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, hangi makamımızda ne tür bir çokseslendirme yönteminin kullanılabileceğini göstermeye başlayacak ve ancak ondan sonra edime dayalı bir çokseslendirme bilgisine de ulaşılabilecektir.

4- Çoksesli Türk Müziğine ulaşamayışımızın bir önemli nedeni de, okullaşma biçimiz... Yaşanan tarihsel süreçler içinde Türk müziğinin çok uzun süre tedrisat dışı bırakılması ve ölkemizde müzik eğitiminin “Batı müziği” ekseninde yürütölmesi nedeniyle, uluslararası düzeyde çok başarılı müzisyenler yetiştirebilmemize karşın, Türk müziğini yeterince tanıyıp bilen müzisyenler yetiştirmede çok geç kaldık. Yetiştirdiğimiz sanatçıların Türk müziğini yeterince tanınamaları ya da çok kez

* Lechner (1553-1606), Palestrina (1525-1594), Gallus (1550-1591), Lasso (1592-1594), Cavalieri (1550-1602) ve Gesualdo (1560-1613), Buxtehude (1637-1707), Corelli (1653-1713), Torelli (1658-1709) Scarlatti (1659-1725), Vivaldi (1669-1741), Albinoni (1671-1745), Telemann (1681-1767), Rameau (1683-1764) Händel (1685-1759), Bach (1685-1750) ...vb.

dallarından yalnızca birini (halk müziği) alıp, öteki dallarına uzak kalmaları, eğitimleriyle kazandıkları bilgi ve becerilerin müziğimize yeterince yansımaya engel oldu. İlki 1976 yılında öğretime başlayan Türk Müsiki Konservatuvarları ise hem onca yıl sonra yeni kurulmuş olmanın getirdiği sorunlar hem de asıl ilgi alanlarının farklılığı nedeniyle “çokseslilik” konusuyla yeterince ilgilenemediler. Bu tablo, “çokseslilik” için gerekli bilgi ve becerileri kazanmış olanların Türk müziğini yeterince bilmemesi, Türk müziğini bilenlerin ise çokseslendirme tekniklerini yeterince bilememesi sonucunu getirdiğinden, Çoksesli Türk Müziğinin yaratılabilmesi için gerekli bilgi ve deneyimi bir araya getirebilmemiz ne yazık ki mümkün olmadı...

Sonuç

“Türk müziğinde komalı ses var mıdır?” başlığı altında yapılan inceleme, “komalı ses” algısının kullandığımız perde ya da aralıklardan değil, kullandığımız yazıya koşullanmamızdan kaynaklandığını göstermektedir. Dolayısıyla *“çoksesliliğin gelişmemesine komalı seslerin engel olduğu, çoksesliliğe ulaşabilmek için perde dizgemizde temperamente gitmemiz gerektiği”* yolundaki görüş ve açıklamaların ne tür bir koşullanmanın ürünü olduğu ortadadır. Bu yanlış algıların temelinde yalnızca Türk müziği konusunda değil, “kriter” alındığı anlaşılan “Batı müziği” konusunda da önemli bilgi eksikliklerinin bulunduğu, örneğin klavyeli ve sabit perdeli çalgılar için geliştirilmiş olan temperamentin perdesiz çalgılar ve insan sesinde de uygulandığı ya da uygulanabileceğinin zannedildiği, müzikte çoksesliliğin gelişebilmesi ile nota yazısının “tasarım aracı olarak kullanılması” arasındaki ilişkinin fark edilmediği, bu yüzden de çokseslilik gelişmemiş olmasının kullandığımız perde ve aralıkların özellikleriyle açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Nota yazısındaki görünüş ve güncel kuramımızdaki hatalardan dolayı “komalı” oldukları zannedilen ses ve aralıklarımızın doğal ses ve aralıklar olduğu bilinip, hemen her konuda örnek alma eğiliminde olduğumuz “Batı müziğinde” ilk çokseslilik uygulamalarının başladığı 9. yüzyıldan klavyeli çalgılarda temperament uygulamalarının başladığı 18. yüzyıla kadar geçen 9 yüzyıl boyunca yapılmış olan Organum, Conductus, Motet, Kontrapunkt gibi çoksesliliklerin ve hatta 1600’lü yıllarda başlayan armonik çokseslendirmelerin aynı doğal seslerle nasıl yapılabildiği olduğu, Polifonik müziğin “altın çağı” kabul edilen Rönesans evresinde (1350-1600) ulaşılan çokseslilik düzeyi ve örneğin Josquin des Prés’in (1440-1521 ya da 1524?) her dört partisi içinde altı sesli kanon olarak düzenlenmiş 24 partili bir moteti, Johannes Ockeghem’in (1425-1496 ya da 1497?) 36 partili bir kanonu nasıl yazabilmiş olduğu (CANGAL 1979:15) düşünülebilmiş olsaydı, *“doğal ses ve aralıkların çoksesliliğe engel olduğunu, Türk müziğinde çoksesliliğin kullanılan doğal sesler yüzünden gelişmediğini”* zannetmek ve çözüm olarak da temperament önermek gibi trajikomik hatalara düşülmezdi.*

* Oransay söz konusu kanonun Ockeghem tarafından bestelenmiş olduğu konusunda “kuşku” notu düşmüşse de (ORANSAY 1977: 40), burada önemli olan kim tarafından bestelendiği değil, temperamentten yüzlerce yıl önce bestelenebilmiş oluşu olduğundan, bestecisinin gerçek kimliği önem taşımamaktadır.

Müziğimiz konusunda düşünülen hatalar, perde dizgesini, makam dizgesini, usul dizgesini, geleneksel kuramını ve o muhteşem repertuarını yeterince tanımadığımızı gösteriyor. Geleneksel müziğimizin her biri birer hazine olan soylu örneklerini yeterince tanımadığımız/tanıyamadığımız için eğlence piyasasının biçimlendirdiği yoz müziklerle özdeşleştirip “değersiz” ve hatta “bayağı” bile bulabiliyoruz.

Çokseslilik de dahil olmak üzere, müziğimizin geleneksel çizgisinden kopmadan, yüzlerce yıllık geçmişinden beslenerek gelişmesi/gelişebilmesi isteniyorsa, ona başka kültürlerden alınmış elbiseleri giydirmeye çalışıp o elbiseye sığmayan yerlerini “budamaya” kalkışmak yerine, önce onu tanımaya öğrenmeye çalışmalıyız. Onun bedenine uyacak elbiseyi kendi makamsal yapılarından çıkarıp, halen sahip olduğu bordun, basso ostinato, paralel seslendirme ve heterofoni gibi çokseslilik öğelerini geliştirerek, halkın da anlayacağı biçimde adım adım ilerlemeliyiz. Çokseslendirme denemelerine Avrupa’nın bin yılda ulaştığı düzeyden başlayıp yalnızca o düzeyde çokselsiz eserler üretmeye çalışırsak, müzikte çoksesliliği kavrayıp içselleştirmiş insanların beğenebileceği eserler üretebilesek bile -ki bunu başardık da- o eserleri halkımız benimseyemeyeceği için sonuç bugünkünden farklı olmayacaktır.

Son olarak, çoksesliliği giderek içselleştirebilmiş bir toplum ve çoksesli eserleri de içeren özgün bir Türk müziği repertuarına ulaşabilmek istiyorsak, daha çok “yorumcu” (icrâci) ve “besteci” yetiştirmeye odaklı görünen bugünkü eğitim anlayışımızı biraz değiştirip, hiçbir müzik türüne önyargıyla bakmayan, her türün iyi ve kötü örneklerini birbirinden ayırabilen, geçmişe saygılı/geleceğe açık “dinleyiciler” yetiştirebilmeye de odaklanmalıyız. Bu “sacayağının” sağlıklı kurulabildiği kültürlerde yalnızca “çokseslilik” de değil, her şey gelişir...

Kaynakça

- ATALAY, A. (1984a). *Müziğin Fiziksel Temelleri / Selen Fiziği*, İzmir: DEÜ Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Ders Notu.
- _____ (1984b). *Türk Musikisinde Uluslararası Nota Yazısının Kullanılışı ve Karşılaşılan Sorunlar*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi 24-29 Eylül 1984, IV. Milli Türkoloji Kongresi (Bildiri)
- _____ (1985) “Müzik Yazıları” Maddesi. (Say) *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt III, ss.890-948 Ankara
- _____ (1989) *Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Perde Dizgeleri*, İzmir: DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- BARBOR, J.M. (2004). *Tuning and Temperament A Historical Survey*. New York.
- BRÜDERLIN, R. (1983). *Akustik für Musiker*. Regensburg: GustavBosseVerlag.
- CANGAL, N. (1979). *Uyumsal Yazı Tarihi: Çoksesliliğin Doğuşu ve Barok Çağa Değin Gelişimi*, İzmir: EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü Ders Notu.
- İLERICİ, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- KARADENİZ, M.E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- MILCHELS, U. (1978). *dtv-Atlas zur Musik I-II*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- MOTTE, D. de la. (1983). *Harmonielehre*. Kassel.Basel.London: dtv/Bärenreiter Verlag
- ORANSAY, G. (1966). *Diemelodische Linie und der Begriff Makam der traditionell türkischen Kunstmusik vom 15. Bis zum 19. Jahrhundert*. Ankara: Küğ-Veröffentlichung Nr.7
- _____ (1976). *Musiki Tarihi II*. Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü Ders Notu.

- _____ (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayını.
- ÖZKAN, İ.H. (1987). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları No: 180
- RIEMANN, H. (1979). *BrockhausRiemannMusiklexikon I-II*. B. Scott'sSöhne. Mainz.
- SACHS, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (Çev: İlhan Usmanbaş), İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi.
- Şamlı İskender. (tarihsiz) *Nuhbe-i Elhan Peşrev ve Saz Semâileri*. İstanbul: Evkaf-ı İslâmiye Matbaası.
- TURA, Y. (1988). *Türk Müsikişinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YEKTA, R. (1986) *Türk Musikisi* (Encyclopedie de la Musique'den çev. Orhan Nasihioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ZEREN, A. (1978) *Müzikte Ses Sistemleri*. Ankara: Offset Format Basımevi.