



TEK DİYEZ VE TEK BEMOLLE YAZILAN TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN AREL- EZGİ- UZDİLEK SİSTEMİNDE YENİDEN YAZILMALARI İÇİN BİR YÖNTEM ÖNERİSİ¹

Emre SOYLU* & Nilgün DOĞRUSÖZ**

* Öğr. Gör. Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, soyluemre@gmail.com

** Prof. Dr. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr

Received Date: 16.01.2020. Revised Date:01.02.2020. Accepted Date: 27.02.2020

Copyright © 2020 Emre SOYLU, Nilgün DOĞRUSÖZ. This is an open access article distributed under the Eurasian Academy of Sciences License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Özet

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki batılılaşma hareketleri müzik alanında da etkisini göstermiştir. Türk müziğini kayda geçirmek ve icra etmek için Avrupa müzik yazısının kullanılmaya başlanmasıyla meşk geleneğinde de değişme sürecine girilmiştir. Avrupa müzik yazısının kullanımı zamanla Türk müziği perdelerinin makam nağmelerine göre değişiklik gösteren dar veya geniş birer frekans bandından ibaret olduğu algısından çıkarak birer noktaya dönüşmesine sebep olmuştur. Nihayetinde Arel- Ezgi- Uzdilek sistemi de bu anlayış üzerine kurgulandığı için perdelerin makam nağmelerine göre aynı bölge içerisinde farklılıklar gösterdiği geleneksel sistem ve onun müziğinden oldukça uzak bir noktaya gelinmiştir. Türk müziği eserlerinin kayda geçirilmeleri elbette ki Avrupa müzik yazısından ibaret değildir. Ebced ve türevlerinden oluşan harf müzik yazıları, 17. Yüzyılda yaşamış Polonya'lı bir devşirme olan Ali Ufkî'nin kendine has bir şekilde kullandığı Avrupa müzik yazısı, ya da Hamparsum Limonciyan'ın kendi ismini taşıyan Hamparsum müzik yazısı diğer müzik yazıları olarak sıralanabilirler. Ancak bu yazıların daha çok tespit sağladığı ve icrâ için kullanılmadığı düşünülmektedir. Uygulama gelenekte olduğu üzere hafızaya dayanmaktadır. İcrâ için de kullanılan ve 19. Yüzyılda Avrupa müzik yazısı ile yazılmaya başlanan Türk müziği eserlerini barındıran birçok kaynak bulunmaktadır. Bu kaynakların bir kısmı da Mevlevî âyinlerini içeren mecmualardır. Bilinen dört ana kaynaktan en eski olanı ise 1900 tarihli, Mustafâ Câzım el-Mevlevî tarafından Galata Mevlevihânesi kudümzenbaşısı Râif Dede'den dinleyip notaya aldığı mecmuadır. Ancak, makam bilgisi olmadan bu eserlerin yine bu notalardan okunabilmesi pek mümkün değildir. Bu çalışma ile Avrupa müzik yazısı kullanılarak tek bemol ve tek diyezle yazılmış olan bir eserin perdelerinin AEU ses sisteminde gösterilmesindeki bazı ayrıntılarına dikkat çekmek amaçlanmıştır. Çalışmada incelenen örnek ise Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi'nin Ferahfeza Âyininin birinci selâmında bulunan çarpıcı bir bölümdür. Bu bölümdeki melodinin ilk bakışta ne olduğu anlaşılammaktadır.

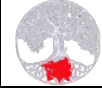
Anahtar Sözcükler: Mevlevi Ayini, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Paleografyası, AEU Sistemi, Mustafa Cazım Efendi, Raif Dede

A SUGGESTION FOR TRANSCRIBING EARLY TURKISH MUSIC NOTATIONS WRITTEN WITH SINGLE SHARP AND SINGLE FLAT TO AEU SYSTEM

Abstract

Westernization movements in the Ottoman Empire also showed their influence in the field of music. With the introduction of European music notation to record and perform Turkish music, a process of change had also begun in the tradition of *meşk* (transferring the music orally). The use of European music notation caused the transformation of Turkish music notes into a pitch that comes out of the perception that it consists of a narrow or

¹ Bu makale yazarlardan Emre Soylu'nun İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Câzım Efendi-Râif Dede Mecmûasındaki Âyîn-i Şerif Nüshalarının İncelemesi başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.



wide frequency band which varies according to the *makam* melodies. As a result, the *Arel-Ezgi-Uzdilek* system was built on this understanding and reached a point far from the traditional system and its music. The recordings of Turkish music were not of course only consist of European music notations. The first ever person to write Turkish music with Western notation in a genuine way was a Polish convert known as *Ali Ufkî* by the Ottomans and who lived in the 17th century. The genuine method he developed was not used by anyone else. Other notations can be line up as Ebced and its derivatives and Hamparsum notation which was developed by *Hamparsum Limonciyan*. However, none of these notations were used actively but only for recording. Performing was depending on the memory in tradition. There are many sources that contain Turkish music works, which were also used for performance, started to be written with European music notation in the 19th century. Some of those are manuscripts with Mevlevî âyîn composings. Therefore, arguably, *Mustafâ Câzîm el-Mevlevî's* was the first ever compilation of âyîn composings which he heard from Râif Dede and wrote with Western notation. Nevertheless, it is not possible to sing or play these composings from these notes without maqam practice. In this study, it is aimed to draw attention to some details of the pitches (here pitch bands) of a piece noted with single flat and single sharp by using European music notation in AEU system. The examined example is a striking section found in the first part of *Ferahfeza Âyîn* of Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendî. The melody in this section can not be understood at first glance.

Keywords: Mevlevi Ayin, Turkish Music Theory, Turkish Music Paleography, AEU System, Mustafa Cazim Efendi, Raif Dede

1.GİRİŞ

Çalışmanın odağında, Avrupa notası ile tek tizleştirici ve tek pestleştirici işaret kullanılarak yazılan Türk müziği eserlerinde, sesleri ifade eden notaların birer noktayı değil, dar veya geniş birer bölgeyi temsil etmesi nedeniyle kastedilen seslerin doğru olarak tespiti ve ilgililerine doğru olarak gösterilmesi sorunu bulunmaktadır. 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı padişahları Avrupa müziğine ilgi duymaya başlamışlardır. Sarayda Avrupa'dan davet edilen müzisyenler tarafından dersler verilmiş ve bu süreç içerisinde saray müzisyenleri Avrupa notasını öğrenmişlerdir. Avrupa müziğine artan ilgi, Türk müziğini bir dönem odaktan düşürmüş, bunun yanı sıra meşk geleneği de elbette bir değişme uğramıştır. Bununla birlikte, Türk müziğini notaya alma ihtiyacı da aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Nitekim 19. Yüzyıl sonlarında musikînaslar Avrupa notası ile Türk müziği eserlerini yazmaya ve bu yazıdan icra etmeye başlamışlardır.

1.1 Araştırmanın Amacı

Gelenekte Türk müziği sisteminde notalarla gösterilen sesler birer noktayı değil, dar veya geniş perde bölgelerini ifade ederler ki makalemizde bu perdeler bölge ya da “frekans bandı” olarak ifade edilmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren H. Saadettin Arel (1880- 1955), Suphi Ezgi (1869- 1962) ve Salih Murat Uzdilek (1891- 1967) tarafından geliştirilen ve günümüzde Arel, Ezgi, Uzdilek (AEU) olarak bilinen ve 1, 4, 5, 8 ve 9 komalık aralıklardan oluşan ses sistemi kabul görmüştür. Bu sisteme göre bir tam aralık; dokuz eşit parçaya ayrılır ve birinci, dördüncü, beşinci ve sekizinci parçalar özel diyez ve bemollerle gösterilir. Avrupa müziğinin yarım aralıklarının (Helmholtz, J. Ellis, 1895: 493- 511) yanında Türk müziği aralıklarını da kullanan AEU sisteminde notalarla ifade edilen sesler birer nokta olarak kabul edilirler. Bu makalenin amacı; ifade edilen noktaların frekans bantları ve makam nağmelerine dayanarak, tek diyez ve tek bemolle yazılmış olan Türk müziği eserlerinin AEU sistemindeki karşılıklarının nasıl olmaları gerektiği konusunu açıklamaya çalışmaktır. AEU sistemiyle de esasında ifade edilen noktalar perdeleri anlatmada yetersiz kalmaktadır. Buna karşın, bu sistem, günümüzde genel kabul görmesi ve çoğunluk tarafından daha kolay anlaşılır olması sebebiyle tercih edilmiştir.



1.2. Araştırmanın Önemi

Avrupa müzik yazısı, 19. Yüzyıl başlarında Türk müziğine girerek hızlıca yerleşmiştir. Bu yazı, zamanının yenileşme eğilimli müzisyenleri tarafından çoğunlukla kabul görmüştür. Başlarda kayda geçirmek için tek tizleştirici ve pestleştirici kullanmasıyla, tek tizleştirici işaret kullanan Hamparsum müzik yazısı sistemine yakın olan bu yazı, zamanla Arel sistemiyle günümüzde kullanılan halini almıştır. Hâliyle pek çok sorunu beraberinde taşıyarak tartışmalara sebebiyet vermiş ve sistem arayışlarını da günümüze kadar taşımıştır. Yazılı bir müzik eserinin icra edilebilmesi ve anlaşılması için iyi derecede makam teorisine sahip icracılara/üstadlara ihtiyaç duyulmuştur.

Türk müziğinin Avrupa müzik yazısıyla yazılması husûsusunda eleştirel görüşlere rastlanmaktadır. Rûhi Ayangil 19. Yüzyıl Türk müziğine önceden giydirilmiş teknik fırsatlar ve pratik avantajlardan faydalanmayı içeren tonal müziğin ihtiyaçlarına uygun hale gelmesi için yıllarca uğraşılan Avrupa müzik notasının Türk müziği için yardımcı bir araç haline geldiğini, deneysel kaldığını dile getirdiği *Western Notation in Turkish Music* adlı makalesinde şöyle yazmaktadır:

“(Avrupa müzik yazısı) yetersiz de olsa makâm müziğinin ifâde unsuru hâline geldi. Bu dönüşüm sürecinde anahtar sistemi, ârıza ve nüans işaretleri gibi tonal müzik teorisinin ihtiyaç duyduğu pek çok unsur dışarıda bırakıldı ve bu unsurların dışarıda bırakılması, yazılı eserlerin okunması ve icrâ edilmesini makâm bilen kişilerle sınırlı bıraktı. Bu sınırlama, batı notasının uyarlanması konusunda besteciler, teorisyenler ve icracılar arasında günümüzde hâlen çözülemeyen teorik bir çıkmaza yol açtı”. (Ayangil, 2008:402)

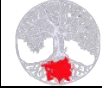
Konuya, bir çok teorik unsuru dışarıda bırakılmış olan Avrupa notasının aslında icrayı yalnızca makam bilenlerle sınırlı bırakması üzerinden yaklaşan Ayangil’in yanı sıra, müzik yazısının psikolojik işlevi gibi çok çarpıcı bir eleştiri de Adnan Atalay tarafından yapılmıştır. Atalay *Türk Müziğinde Komalı Ses Var mıdır?* adlı makalesinde müzik yazısının insanların “yazdıkları gibi düşünme” eğilimine yol açtığına altını çizerek şöyle yazmaktadır:

...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.

Atalay tarafından belirtilen bu “koşullandırma” doğrusu günümüz icralarında pek çok yerde kendisini göstermektedir. Kültürel bir müziğin yine başka bir kültürün aracı vasıtasıyla öğrenilmesinin yaratacağı karışıklık Atalay tarafından şu şekilde ifâde edilmektedir. “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” (Atalay, 2015: 44).

Gerçek şudur ki daha önceki müzik yazıları da Avrupa müzik yazısı da Türk müziği eserlerindeki değişken sesleri göstermekte yetersiz kalmaktaydı. Yalçın Tura geleneksel sistemde perde kavramının neyi ifâde ettiğini ve eski sistemlerle yazılmış notalardaki perdelerin nasıl anlaşılması gerektiğini *Türk Musikisinin Mes’eleleri* adlı kitabında şöyle anlatmaktadır:

Her perde, aslında, dar ya da geniş bir frekans bandı, bir bölge olduğu için, bir alt uç, bir göbek ve bir üst uç ihtivâ etmektedir. Çeşitli maksad ve sebeplerle bu noktaların birbirinden ayrı tutulması, içlerinden ba’zan birinin, ba’zan ötekini tercih edilmesi, on yedi bölgenin, zamanla yirmi dokuz ya da kırk bir perde hâlinde düşünülmesine yol açmaktadır. (Tura, 1988: 201-202; Tura, 2017:349).



Tura'nın ifade ettiği bölgelerin yanında bu bölgelerin makam nağmelerine göre değişiklik gösterdiğinin altını çizen Timuçin Çevikoğlu ise bir perdenin nağmelere göre ne kadar pestleşeceği ya da tizleşeceğinin ancak meşk ile meşkin kazandıracağı sezgi ile tâyin edilebileceğini belirtmiştir. (Çevikoğlu, 2019: 217)

1.3. 19 ve 20. Yüzyıl Makam Teorisi/Ses sistemleri ve Değiştirme İşaretleri Arayışı

Sultân II. Mahmûd (1785- 1839) tarafından Mızıkâ-yı Hümâyûn'un başına getirilen Giuseppe Donizetti (1788- 1856), saraydaki müzisyenlere Avrupa müzik yazısını öğretebilmek ve bu yeni yazıyla yeni eserler (marşlar, polkalar, valsler vd) üretebilmek için öncelikle kendisi Hamparsum müzik yazısını öğrenmiştir. Tek tizleştirici işâret kullanan Hamparsum'a zaten vâkîf olan müzisyenlerin, tek diyez ve tek bemol kullanılan Avrupa müzik yazısına uyum sağlamaları zor olmamıştır. Unutulmamalıdır ki Türk müziği eserlerinin yazımında kullanılan Avrupa müzik yazısındaki tek diyez ve tek bemol (Hamparsum müzik yazısında kullanılan tek tizleştirici gibi) teorik bir bölünmeyi numerik ya da oransal olarak ifade etmemektedir. Bunun yerine sadece tizlik ve pestlik ifade etmektedir. Türk müziğinin Avrupa müzik yazısıyla yazılmaya başlanmasından itibaren tek bemol ve tek diyezin makâm müziğini tam olarak ifade edememesi fikri, teorisyen ve müzisyenleri bu konuda çeşitli araştırma ve çalışmalara yönlendirmiştir.

20. Yüzyılda nota yazımında standartların belirlenmesi ve benimsenmesi önem arz etmiştir. Yazımda standardı sağlamanın önemli koşullarından biri de, değiştirici işaretlerin varlığı, bunların biçim ve işlevlerinde bestekârlar arasında bir fikir birliğinin oluşmasıdır (Doğrusöz-Ergur 2017:40). Bu çalışmaların hemen hepsi değişen perde sayıları ve yeni üretilen değiştirme işaretlerini kapsamaktadır. Raûf Yektâ Bey'in (1871 - 1935) ortaya koyduğu 24 perdeli sistemin bu alandaki ilk detaylı teorik çalışma olduğu söylenebilir. Ancak kendisiyle aynı dönemde yaşamış ve çalışmalarından haberdar olan İsmâîl Hakkı Bey'in (1866 - 1927) de bundan başka kendine has bir perde anlayışı olduğu görülmektedir (Kaygusuz, 2006: 22). Eserleri yine Avrupa müzik yazısı ile yazan İ. Hakkı Bey, örnek olarak "nişâbûr" ve "tiz nişâbûr" perdeleri için farklı birer tizleştirici işâret kullanmaktadır. Her ne kadar yeni bir işâret kullansa da bunun için oransal bir bölünme belirtmeyen İ. Hakkı Bey'in bu işâretle perdenin daha tiz basılması gerektiğini ifade etmek istediği anlaşılmaktadır. Kendisi de Mızıkâ-yı Hümâyûn'dan yetişmiş olan İsmâîl Hakkı Bey'in aslında perdelerin ve işaretlerin sayılarının artması konusuna mesâfeli yaklaştığı ve Mızıkâ-yı Hümâyûn geleneğinden çok da kopmak istemediği, Raûf Yektâ Bey'in 24 perdeli sistemini benimsememesinden anlaşılmaktadır. Bununla beraber Raûf Yektâ'nın sistemi 1920 ve 1930'larda nota yazımı için kullanılmıştır². Dönemin önemli mûsikîşinaslarından Tanbûrî Cemil Bey'in de bu sistemi benimsediğini, kitabı *Rehber-i Mûsikî*'de görmekteyiz (Cevher, 1992: 15).

Ali Rifat Çağatay'ın (1869- 1935) ise, Raûf Yektâ, Hüseyin Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi'nin değiştirme işaretleri önerisinden farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Başta (1895) daha basit bir sistem önermiş ve üç değiştirme işaretli bir ekleme getirerek Mâlumat Dergisi'nde bir örnek üzerinden bu bahsi açıklamıştır. Buna rağmen takip edilen bir sistem haline gelememiştir. Dârülelhan ve sonrasını kapsayan bir dönem içerisinde ise Kanuni Hacı Arif Bey ve Rauf Yekta Bey ile fikir alış-verişlerinde bulunarak üç diyez üç bemolün olduğu altı değiştirme işaretinin benimsenmesi konusunda hemfikir olmuşlardır (Doğrusöz-Ergur, 2017:40).

İlerleyen zamanlarda ise farklı teorik çalışmalar ortaya çıkmaya devam etmiştir. Bunlar sırasıyla, Kâzım Uz'un *Mûsikî İstîlâhatı* adlı kitabında tanıttığı 29 perdeli sistemi (Uz, 1964: 54-55), Ekrem Karadeniz'in (1904-1981) Abdülkâdir Töre'nin (1873-1946) çalışmalarını

² 1934 - 39 yılları arasında İstanbul Neşriyatı adı altında yayınlanan 13 cilt içerisinde toplam 41 adet Mevlevî Âyîn-i bulunaktadır. Bu Âyîn-i Şerif'ler Raûf Yekta sistemi ile yazılmıştır.



derleyip yazdığı *Türk Mûsikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitapta bulunan Töre'nin 41 perdeli sistemi (Karadeniz, 2013: 12), Ekrem Zeki Ün'ün (1910- 1987) kullandığı 5 farklı değiştirme işareti ve Gültekin Oransay'ın (1930- 1989) 29 perdeli sistemleri olarak sıralanabilirler. Bunun yanında bir tanini aralığının her bir komasının üzerine yazılan rakamlarla ifade edildiği diyez ve bemoller önce Muzaffer Sarısözen (1899- 1963) daha sonra da Kemâl İlerici (1910- 1986) tarafından benimsenmiştir. Bu sistem günümüzde Türk halk müziği eserlerinin yazımında kullanılmaya devam etmektedir. Ancak bilindiği üzere nihayetinde Türk müziği notalarının yazılmasında ve icrâsında Dr. Suphi Ezgi'nin önerdiği AEU olarak bilinen sistem benimsenmiştir. Günümüzde ise halen gerek aralık gerekse de işaretler konusunda çeşitli arayışlar devam etmekte ve bu konular üzerine çalışmalar yapılmaktadır³.

1.4. Yazılı Mevlevî Ayinleri

Türk müziği repertuarında büyük soluklu bir forma sahip olan Mevlevî Âyînleri, bestecilerinin bestecilik maharetlerini ortaya koydukları en sanatlı eserler olarak kabul edilir. Mevlevî Âyînlerinin makam nağmelerinin dikkatle incelenmeleri, kullanılan perdeler açısından bize önemli ipuçları vermektedir. Eldeki yazılı kaynaklara göre, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin *Tahrirriye* adını verdiği defterinde kendi geliştirdiği ebced (harf) müzik yazısıyla kaleme aldığı Sultân III. Selîm'in Sûzidilârâ Âyîn-i Şerîfi, bestelendiği zaman diliminde notaya alınmış ilk Mevlevî Âyîni olma özelliği taşır (Doğrusöz, Dişiaçık; Uruş 2012:429; Uslu; D. Dişiaçık 2009:15). Avrupa notası ile yazılmış elimizdeki örnekler ise 1900 yıllarında hayatta olan Mustafâ Câzim el-Mevlevî, İsmâil Hakkı Bey (1866-1927) ve Abdülkâdir Töre'nin defterlerinde bulunan âyîn-i şerîflerin yanı sıra Fransız müzikolog P.J. Thibaut'nun (1872- 1938) 1902'de *La Revue Musicale* dergisinde yayımladığı Sermüezzîn Rif'at Bey'in (1820- 1888) Ferahnâk Mevlevî Âyîni olarak sıralanabilirler. Bu eserlerin yaklaşık olarak aynı dönemde notaya alındıklarını söyleyebiliriz. Âyîn-i Şerîflerin farklı defterlerde kayıtlı olmaları ise bize aynı yazı sistemleri ile yazılmış hallerinin karşılaştırılması imkânını tanımaktadır. Bahsi geçen defterlerin (mecmûaların) içerisinde Avrupa müzik yazısı ile kaleme alınmış en eski olanı Mustafâ Câzim el-Mevlevî'ye aittir.

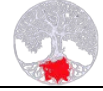
1.5. Câzim Efendi-Râif Dede Mecmûası

Manisalı Mehmed Dede olarak tanınan bir Mevlevî dervîşinin oğlu olmasından başka hakkında bilgi sâhibi olmadığı Mustafâ Câzim el-Mevlevî'nin yazdığı âyîn-i şerîf notaları incelendiğinde, Avrupa notasına olağanüstü seviyede hâkim ve üstün bir dikte becerisine sâhip olduğu hemen anlaşılmaktadır. Mustafâ Câzim Efendi'nin bu özellikleri sayesinde söz konusu defterdeki nüshalar, âyîn-i şerîflerin ve Râif Dede'nin aktardığı icrâ geleneğinin bugün bilinmeyen birçok yönünün anlaşılmasına imkân tanımaktadır.

Câzim Efendi-Râif Dede Mecmûası'nın (anlaşılamaz bir şekilde kaybolmuş⁴ olsa da, bir mikrofilminin) elimizde bulunması çok önemlidir ancak şu bir gerçektir ki kâğıt üzerinde tam olarak anlaşılabilen müzik, aslını ifade edemeyebilir. Âyîn-i şerîflerin bu defterde bulunan nüshaları icrâ edilebildikleri taktirde yorumlanmaya açık bir hale gelebilirler. Ancak bu nüshalardan yapılacak birebir çevirilerle bir icra versiyonu oluşturulabilmesi belli aşamalardan geçmemiş ise kolay değildir. Sağlıklı bir icra versiyonu oluşturabilmek için birbirinden ayrı ve birbirleriyle bağlantılı bir dizi çalışmaya ihtiyaç vardır. Tek diyez ve tek bemol ile gösterilen perdelerin Arel- Ezgi- Uzdilek sisteminde yeniden yazılabilmeleri için

³ Ozan Yarman'ın 2008 yılında "Türk Makam Müziği İçin 79-Sesli Düzen Ve Kuram Hazırdaki Model İle İcra Arasındaki Örtüşmezliğe Yönelik Bir Çözüm Denemesi" adlı doktora tezi perde sayısı üzerine dikkati çekmektedir.

⁴ Konya Mevlânâ Müzesinde kayıtlı görünen kitabın yerinde matbû notalar bulunmaktadır, yani eser kayıptır.



yukarıda da belirtmiş olduğumuz frekans bandları (ya da bölgeleri) göz önüne alınarak incelemeleri gerekmektedir.

2. YÖNTEM

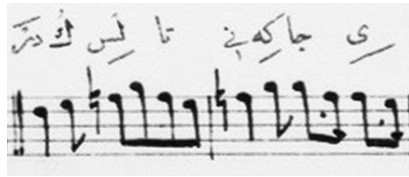
Mustafâ Câzim el-Mevlevî'nin, tek diyez ve bemol kullanarak âyîn-i şerifleri notaya aldığı bu yazı sisteminde perdelerin ifade ettiği frekans bölgelerinin hangi noktalarının basılacağı belirsizdir. Çevikoğlu, bu noktaların makâmın hüviyetlerine ilâveten o anda icrâ edilmekte olan nağmelerin oluşturduğu müzikal duyuşa göre belirlenebileceği görüşündedir (Çevikoğlu, 2017: 446). Bu düşünceden hareketle⁵, az işaretle ifâde edilen eski müzik yazısı sistemlerinden günümüz notasına yapılan çevirilerinde perdelerin ve buna bağlı olarak makam ve geçkilerin belirlenmesi güç olmakla beraber hayli önem taşımaktadır.

Örnek vermek gerekirse:

Örnek 1: Mecmûa'da rast donanımı için sadece eviç bölgesini gösteren fa (#) kullanılmıştır. Segâh perdesi ana perde olarak kabul edildiği için herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır.



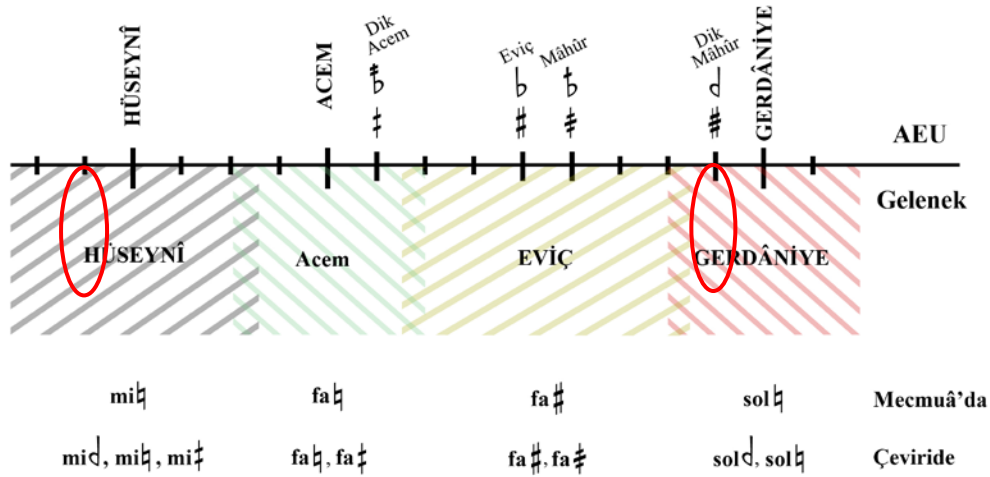
Örnek 2: Mecmûa'da nevâ perdesi üzerinde sabânın yazılışı



Nevâ perdesi üzerinde sabâ yapılan bu bölümde⁶ (Örnek 2) hüseyînî ve gerdâniye perdelerinin pest olduğu gösterilmelidir. Tek diyez ve tek bemolle aslında perdelerin bölgeleri içinde "daha tiz ya da daha pest" oldukları ifâde edilmektedir. Burada herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır çünkü nağmenin perdeleri hüseyînî ve gerdâniye bölgeleri içerisindedir ve işaretler kullanıldıkları taktirde daha geniş bir tizleşme ya da pestleşme ifâde edeceklerdir. Bu durum aşağıdaki şekildeki işaretli bölümler üzerinden anlaşılabilir. (Bkz. Şekil 1)

⁵ Timuçin Çevikoğlu'nun müzikal duyuşuyla makalemize verdiği destekten dolayı ayrıca teşekkürü bir borç biliriz.

⁶ Bestenigâr makâmında sıkça kullanılan bu nağmede acem perdesi üzerindeki ikili aralık oldukça geniştir. Bu nağmedeki söz konusu aralığın bugün de AEU sistemiyle yazılan notalarda tanînî olarak gösterilişine çeşitli kaynaklarda rastlanılabilmektedir.



Şekil 1: Nevâ üzerinde sabâ'nın frekans bölgeleri⁷

Dolayısı ile çeviri yazıda nevâ perdesi üzerinde sabâ'nın yazılışı şu şekilde olmalıdır (Örnek 3).

Örnek 3: Nevâ üzeri sabânın yazılışı



Der gü - lis - tâ - nî ki cây - î

Mecmûa'da bu nağme gösterilmeyen perdeler nedeniyle nevâ'da bûselik olarak görünmektedir.

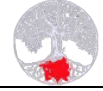
Bir başka örnek vermek gerekirse:

Mecmûa'da segâh perdesi naturel si, bûselik perdesi ise si-diyez ile gösterildiğinden, örnek 3'teki nişâbur nağmesinin bûselik'ten daha dik basılması gerektiği anlaşılan karâr sesi do-natürel ile gösterilmiştir. Bu durumda sonraki ölçüde hicâz perdesini göstermek için ise re-bemol kullanma zorunluluğu doğmuştur (Örnek 4):

Örnek 4: Mecmûa'da dik bûselikte nişâburun yazılışı



⁷ Görseldeki dört parametre sırasıyla AEU; perdelerin Arel Ezgi Uzdilek sistemindeki noktaları, Gelenek; bu perdelerin frekans bölgeleri, Mecmûa'da; bölgelerin, tek diyez ve bemolle yazılmış olan mecmuuda, ifade edildikleri değiştirici işaretler ve Çeviride; nağme özelliklerine göre frekans bölgeleri içerisinde tercih edilebilecek değiştirici işaret seçenekleri olarak açıklanabilir.



Bu yazıdan, buradaki nişâbur geçkisi anlaşılammaktadır. Nağme ancak aşağıdaki gibi yazıldığında bugünün icrâcısı kastedilen perdeleri ve dolayısıyla nağmenin hangi makâmıda olduğunu anlayabilecektir. Burada çargâh perdesinin kullanılmasının sebebi basılması istenen perdenin bûselikten daha tiz olmasıdır (Örnek 5).

Örnek 5: Çeviri yazıda dik bûselikte nişâburun yazılışı



(hey) - (yi) (hey) (sul) - (tân) - (ı) (men)

3. BULGULAR

Ankara'da Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivinde Mf1994 A 1381'de mikrofilmli bulunan, Mustafâ Câzım el-Mevlevî'nin 27 âyîn-i şerîfin ve iki Niyâz İlâhîsi'nin notalarının yer aldığı mecmûasının 257. sayfasından itibaren Hammâmızâde İsmâil Dede Efendî'nin Ferahfezâ Ayîn-i Şerîf'inin notaları yer almaktadır. Eserin donanımında herhangi bir değıştirci işaret bulunmamaktadır (Şekil 2).



Şekil 2: Ferahfezâ Ayîn-i Şerîf'in başı ve donanıma

Birer sayfa atlayarak (artarda ikişer kez aynı sayfa numarası kullanılarak) iki farklı şekilde yazıldığı anlaşılın bu Âyîn-i Şerîf'in ikinci versiyonunda çarpıcı bir bölüm mevcuttur. Bu bölümün ilk bakışta anlaşılması güç gözükmektedir (Şekil 3).



Şekil 3: Mecmuada kaba kürdî'de düğâh nağmesi



Câzîm Efendi- Râîf Dede Nüshasında (CRN) “Her câ hayâl-i şeh büved bâğ û temâşâgeh büved” mısra’sının bestelendiği bölüm yukarıdaki gibidir. Bu bölüm yeniden yazıldığında aşağıdaki nota ortaya çıkmaktadır (Şekil 4).

Her câ ha-yâl - î şeh bü-ved
bâğ û te-mâ - şâ - geh bü-ved

Şekil 4: Kaba kürdî’de bûselik beşlisi ile acemaşîrânda kürdî dörtlüsü (kaba kürdîde bûselik makâmı dizisi) ve kürdî’de bûselik beşlisi (dizinin simetrik devâmı).

Bu dizi şöyle gösterilebilir (Şekil 5).

(B) T B T T B T T T B T T

Şekil 5: Mecmuadaki aralıklar- Bûselik Makâmı Dizisi (kaba kürdîde bûselik beşlisi + acemaşîrânda kürdî dörtlüsü ve simetrik genişleme)

Bu bölüm düğâh perdesine transpoze edildiğinde aşağıdaki nota oluşur (Şekil 6).

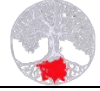
Her câ ha yâl - î şeh bü ved
bâğ û te mâ - şâ - geh bü-ved

Şekil 6: Düğâh’ta bûselik beşlisi ile hüseyînîde kürdî dörtlüsü (Bûselik makâmı dizisi) ve muhayyerde bûselik beşlisi (dizinin simetrik devâmı).

Bu dizi de şöyle olur (Şekil 7):

(S) T B T T B T T T B T T

Şekil 7: Düğâh’a transpoze edilince- Bûselik makâmı dizisi (düğâhta bûselik beşlisi + hüseyînîde kürdî dörtlüsü ve simetrik genişleme)



Ancak kastedilen nağmenin aşağıdaki gibi olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 8):

Her câ ha yâl - î şeh bü ved
bağ û te mâ - şâ - geh bü-ved

Şekil 8: Kastedilen nağmenin düğâhta yazılışı

İşaretli yerde kast edilen aralığı gösterecek işaret AEU sisteminde bulunmamaktadır. Bu halde dizi (düğâh perdesinde) aşağıdaki gibi gösterilebilir (Şekil 9):

(S) K S K T S T K T S K T

Şekil 9: Nağmenin sesleri AEU Sistemi ile düğâhta yazılmaya çalışılırsa

Bu nağme kaba dik kürdide yazıldığında aşağıdaki notaya ulaşılır (AEU sisteminde kaba kürdi ile yazılamamaktadır) (Şekil 10).

Her câ ha-yâl - î şeh bü-ved
bağ û te-mâ - şâ - geh bü-ved

Şekil 10: Kastedilen nağmenin (AEU Sistemi'nin zorunluluğu ile) kaba dik kürdi'de yazılışı

İşaretli yerdeki kast edilen aralığı gösterecek işaret AEU sisteminde bulunmamaktadır. Ortaya çıkan dizi ise şu şekildedir (Şekil 11)

(S) K S K T S T K T S K T

Şekil 11: Nağmenin seslerinin AEU Sistemi ile kaba dik kürdi'de yazılışı



4. SONUÇ

Sonuç olarak, tek bemol ve tek diyezle yazılmış olan Türk müziği eserlerinin icra edilebilmesi, eserlerin makam ve geçkilerin üzerine özel çalışmalar yapılarak ve gerektiğinde var olan diğer nüshalarla karşılaştırılarak aralıklarının belirlenmesi gerekmektedir. Bu aralıkların yeni hazırlanacak çeviri yazısı, günümüz icrasının daha rahat anlaşılmasına imkân sağlayacak şekilde işaretlenebilmesine bağlıdır. Bu gereklilikleri yerine getirememiş çeviri yazı notalarının, nüshaları yansıtması mümkün görünmemektedir.

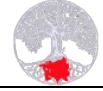
Sistemde, tizleştirici ve pestleştiricilerin kantitatif ya da nümerik değerleri yoktur. Bugün kullanılan AEU Sisteminin fazla (koma) veya Raûf Yektâ Sisteminin irhâ gibi küçük aralıklarını notada göstermek için işaretler bulunmadığından nüshaların bugün kullanılan sistemle yeniden yazılması esnasında ciddi sorunlar oluşmaktadır. Örneğin tek diyez ve tek bemol kullanılan Avrupa müzik yazısında, nevâ perdesi üzerindeki uşşâk ile bûselik yazımda aynıdır.

Nağmeleri oluşan perdelerin AEU Sisteminin hangi değiştirici işaretleriyle yazılması gerektiğini tespit ve tâyin etmede farklı görüşler ve tercihler de bulunulabilir. Bu görüşler ışığında olmak kaydıyla, farklı değerlendirmelerle oluşturulacak yeni eser versiyonlarını, musikîşinasların inceleyip karşılaştırarak, arzu ettiklerini tercih etmeleri doğaldır. Zaten tam da bu yüzden günümüzde bir notanın pek çok versiyonu söz konusu olabilmektedir.

Bir çeviri yazı yöntem önerisi getiren bu çalışma ile araştırmacılar, üzerinde çalışacakları tek diyez ve tek bemolle yazılmış Türk müziği notalarının çeviri yazılarının yapılması esnasında yeni bir pencereden de bakabileceklerdir. Bu çalışma, yeni bir teorik bölünme, yeni bir adlandırma veyâ yeni işaretler tahsîs etmeyi amaçlamamaktadır. Bu konuda, perdelerin birer noktayı değil, bölgeleri ifâde ettiği dikkâte alınarak, AEU sisteminin makam müziğinin icra özellikleri göz önünde bulundurularak desteklenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu düşünceler doğrultusunda, Avrupa müzik yazısı ile tek diyez ve tek bemol kullanılarak yazılmış 1900 tarihli bir nota mecmuâsında bulunan bir örneğe tatbik edilerek, çeşitli müzik yazılarıyla kaleme alınmış notaların AEU sistemine çevrimi konusunda bir bakış açısı oluşturulmaya gayret edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Atalay, Adnan (2015). “Türk müziğinde komalı ses var mıdır?”. EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, sayı 7, s. 39- 62.
- Ayangil, Ruhi (2008). “Western Notation in Turkish Music”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Volume 18, Issue O4, s. 401- 447.
- Cevher, M. Hakan (1993). *Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*, İzmir: EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları, No:9,
- Çevikoğlu, Timuçin (2019). “Nota Kaynakları Açısından Ahmed Avnî Konuk’un Bestelediği Âyîn-i Şerifler”, *Mesnevî Şârihi Ahmet Avni Konuk* (Ed. Ali Temizel, Nurgül Sucu Köroğlu, Selman Karadağ), Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü, s. 208- 219.
- Çevikoğlu, Timuçin (2017). “Mevlevî Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları”, *Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü IV. Uluslararası Mevlâna Sempozyumu*, Konya: Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü, s.413- 460.



- Dođruöz, Nilgün; Ergur, Ali (2017). “Çatışmalar ve Dönüşümler Çağında Bir Bileşimci: Ali Rifat Çağatay”, *Musikinin Asrî Prensi Ali Rifat Çağatay*, Yay. Haz. Nilgün Doğrusöz-Ali Ergur, Ankara: Gece Kitaplığı, s. 19- 91.
- Doğrusöz, Dişiaçık, Nilgün; Uruş, Demet (2012). “Meşık ile İntikalde Müzik Eseri: III. Selim’in Suzidılara Mevlevi Ayini”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, s. 427- 445.
- Helmholtz, Herman; J. Ellis, Alexander (1895). “On The Sensations of Tone”, *The History of Musical Pitch in Europe*, New York: Dover Publications, s.493-511.
- Karadeniz, M. Ekrem (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, Nermin (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Musiki Tekamül Dersleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Mustafa Câzim el-Mevlevî, Râif Dede (1900). *Âyîn-i Şerîf mecmu’ası - Notalar -*, (Derleyenler; Manisalı Mehmed Dede zade Mustafa Cazım ve Raif Dede). Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi Nu. A-1381.
- Uslu, Recep; Doğrusöz, Dişiaçık, Nilgün (2009). *Abdülbaki Nasır Dede’nin Müzik Yazısı: Tahririye*, İstanbul: İTÜ Rektörlüğü Kitapları.
- Uz, Kâzım (1964). *Mûsikî Istılâhatı*, Ankara: Küğ Yayını.
- Tura, Yalçın. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Yalçın. (2017). *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul: İz Yayıncılık.