

KORUNMA, YAŞATMA VE NOTALAMA KAPSAMINDA; GELENEKLİ MÜZİKTE (BESTELERDE VE DERLEMELERDE) YAPILAN HATALAR VE ARŞİVLEMENİN ÖNEMİ

AY, Göktañ*
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Ülkemizde genel manada kabul gören gelenekli sanat ve halk müziklerinin derlenmesi, notalanması, arşivlenmesi dolayısıyla korunması birçok kurum tarafından yapılmaktadır. Özellikle resmî konservatuvarların olmadığı zamanlarda başlayan uygulamada, TRT notaları (besteler ve derlemeler) en doğru olarak kabul edilmiştir. Daha sonra kurulan Türk müziği konservatuvarlarında da TRT notalarına yer verilmiştir. Ayrıca birçok kişi kendi yaptığı besteleri ve derlemeleri kurumlara vermemiş, kendi adına yayınlamış ya da MESAM gibi telif haklarıyla uğraşan kuruluşlara vermiştir. Bu alanda yapılan bestelerin ve derlemelerin sağlıklı olması için bilgi birikimi-alanda uzmanlık ve özellikle derlemeler için bir profesyonel ekip kurulması gerekmektedir. Ancak ülkemizde Cumhuriyet'in kurulması ile başlayan derleme faaliyetleri son 30 yıldır kişisel çalışmalara dönüşmüştür. Elbette eserlerin çok iyi bir şekilde korunması, yıllar sonra doğru olarak icra edilmesi için gereklidir. Yine eserler üzerinde yapılacak çalışmalar için de özellikle eğitim müziğinde kullanılan (özellikle halk ezgileri, halk türküleri) ezgiler için bu önemlidir. Ancak yapılan incelemelerde, bestelerde ve derlemelerde genel müzik kurallarına uyulmadığı, evrensel müzik işaretlerinin kullanılmadığı, eksik işaretlemeler yapıldığı, prozodi ve usul hataları yapıldığı görülmektedir.

Bu bildiride gelenekli müziği yaşatmak için notalamanın, korumanın ve arşivlemenin önemine değinilecek, yanlış örneklemelere yer verilerek doğrular gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, notalama, arşiv.

GİRİŞ

Eğitimin en önemli amaçlarından biri öğrencilerin; potansiyellerini, eğilimlerini yetenek ve kabiliyetlerini belirleyerek, onlara bir "süreklili gelişim" bilinci vermektir. Bir eğitim projesinin başarısı insanları ne kadar geliştirebildiği, kabiliyet ve potansiyellerini ne kadar ortaya çıkarabildiğiyle ölçülmektedir. Sözlük ve ansiklopedi kullanmayı alışkanlık hâline getiren,

* İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Sanatçı, Öğretim Üyesi.

bilginin önemine inanan, bilgiye ulaşma yollarını bilen, okuma alışkanlığı edinmiş, ilim sevgisi olan, merak duygusuna sahip, gerektiğinde soran ve sorgulayan, çalışmayı seven ve tüm bunları genel ve meslekî ahlakla bütünleştirmiş öğrenciler yetiştirmek eğitim sistemimizin temel amaçlarıdır.

Ülkemizde, araştırmalarda ortaya çıkan üniversitelilerin bile Türkçeyi birkaç yüz kelimeyle konuştuğu, gençlerin (sanat, edebiyat, bilim, müzik, nitelikli okuma, spor, resim vs.) bir yetenek sahibi olup olmadığı bilinmeyen/ölçülmeleyen bir ülkenin; gelişmesi, sorunlarını çözmesi, bilim ve teknoloji üretmesi kolay olmayacaktır.

Genel kuralları ile evrensel olan müziğin elbette çalgılar-ezgiler, kullanılan dil vb. özellikleri ile yerel olması kaçınılmazdır. Bu nedenle konservatuarlarda ve müzik bölümlerinde okuyan öğrencilerin evrensellik ile yereli iyi anlamaları, ayırt etmeleri ve uygulamaları şarttır. Bunlar olmadan sürekli konservatuarlar ve müzik bölümleri açmak doğru değildir.

Evrensel Müzik Bilgileri

Müzikte sesleri okumamıza yarayan işaretlere “nota” denir, seslerin tonlarına göre tanım şeklidir ve yedi tane nota (do-re-mi-fa-sol-la-si) vardır. Bu sesler değiştirme işaretleri ile çoğalarak müziğe zenginlik kazandırılırlar. Batı müziğinde bu seslerin bemol ve diyezlerle 12 eşit parçaya bölünmesi gibi. (Türk müziğinde 24 ses ve ana sesin tekrarı ile 25 ses, halk müziğinde ise 17 ses vardır.) Portede başladığı çizgideki notaya adını veren, notaların okunmasını ve isimlendirilmesini sağlayan işaretlere “anahtar” denir. Anahtar portenin baş tarafına konur. Müzikte 3 temel anahtar vardır. Do, Sol, Fa. Bu anahtarları portede değişik yerlerde kullanarak toplam 7 anahtar elde edilir. Türk müziğinde sadece sol anahtarı kullanılması yaygındır. Ancak, çok sesli çalışmalarda, eserlere parti yazarken diğer anahtarlar da kullanılabilir. Müzikte belli bir birim zamanı olan ve sessiz geçen süreye “sus” denir. Türk müziğinde “es” olarak adlandırılır ve batıda olduğu gibi kullanılır. Beş paralel düz çizgi ve dört eşit aralıktan oluşan notaları yazmaya yarayan şekle “porte” denir. Portenin dışına taşan yani birinci çizgiden önce veya beşinci çizgiden sonra yazılması gereken notaları yazmak için çizilen çizgilere “ilave çizgisi” denir.

Bir müzik parçasında en az iki veya daha çok ölçüleri yinelemek için kullandığımız işarete “tekrar işareti” denir. Bir müzik eserinin eşit süreli bölümlerine “ölçü” denir. Ölçü çizgileri porteye dikey olarak konulur. Bir eserin ölçüsü, “ölçü rakamı” ile gösterilir. Porte, ilave çizgileri, tekrar işareti, ölçü, ölçü rakamları Türk müziğinde de aynı kullanılır. Bazı eserlerde ilk ölçü çizgisinden önce gelen ölçülere “eksik ölçü/anakrus” denir. Türk müziğinde kullanılmayan, ancak, bilinçli besteciler tarafından uygulanan bir şekildir. Örnek olarak, İstiklal Marşımızın eksik ölçü ile başlaması verilebilir. “donanım” bir eserin başındaki; anahtar, ölçü rakamları ve arızaları içine alan bölümdür.

Bu bilgiler, Batı müziğinde uygulanmakta, sanat müziğinde ve halk müziğinde ara sıra kullanılmaktadır. Türk müziği ile uğraşanlar, her ne kadar müziğin, yazım şekli ve kuralları ile evrensel olduğunu kabul etseler de, donanım konusunu Türk müziğinin özelliği diyerek yanlış olarak uygulamakta, batının işaretleme sistemlerinin çoğunu kullanmaya gerek duymamaktadırlar. Genel kabul görmüş olan kuralları, hiçbir ihtiyaç yokken değiştirmek ve bunu tabu hâline getirmek bilimsellikle bağdaşmamaktadır.

Genel kural olarak, “sib” donanımında gösterilmiş ise ve bir ölçü içinde bu ses değiştirilerek “si b2” konacaksa, önce o ses değiştirme işareti ile normal hale getirilir ve sonra “si b2” konulur. Türk müziği mensupları bu özelliğe dikkat etmemekte, sib donanımında olmasına rağmen, ölçü içinde sib2 koymakta, ancak seslendirmede sib2 yapmaktadırlar. Aslında bu şekil de 5+2=7 koma basılmalıdır. Bu çok bilinen kural bile kuralsızlık=alaturka hâline getirilmektedir.

Tarihî Süreçte Müzik

Her ne kadar müzik evrensel bir dil olsa da, her milletin kendine has müziği vardır. Kısaca müziğin gelişimine bir bakalım;

Müzik; ilk çağ müziği dinî ayinlerde mistik törenlerde festivallerde ve savaş danslarında bir araç olarak kullanılmıştır. Örneğin; Mısırdaki kazılarda bulunan çalgılardan, tapınak duvarlarındaki resimlerden flüt, arp, def, darbuka, sistron, trompet, çitara, su basılarak isleyen org kullanıldığını biliyoruz. En eski müzik olan çin müziğinin (müziğin önemini Konfüçyüs anlatmaktadır.) ses dizisinin 12 notaya dayandığı, 5 sesli pentatonik dizi içinde ortaya çıkmıştır. Bunlar do-sol-re-la-mi sesleridir. Hindistan’da müzikler doğaçlama yapılı ve makamsaldır; (Raga denilmektedir.) tambura, vina, sitar, davul çalgıları kullanılmaktadır. Yunanistan’da İlyada ve Odessia’da müzik, tanrısal bir uyarı ve bir güç olarak belirtilmiştir. Pisagor, müziksel uyumu matematiksel formüllerle dile getirmiş, Aristo ise müziğin eğitimdeki rolüne önem vermiştir.

Ortaçağ, 15. yüzyılın başlarına dek etkisini sürdüren geniş bir dönemi kapsamıştır. Orta çağ 1000 yıldan fazla bir süre içinde antik çağ ile Rönesans’ın arasına girmiş ve müziğin sürekliliğini kesmiştir. Bu 1000 yılda papazlar, kilise içine çalgısal müziğin girmesini yasaklamıştır. Kilise’de en kutsal çalgı insanın kendi sesi olarak kabul görmüştür. Bu çağda müzik; tek sesli, kutsal, Tanrı’ya adanmış ve duaları ezberletmeye yarayan bir araçtır.

Bu dönemde müzik; köylü müziği, saray müziği, kilise müziği diye ayrılmıştır. Kilise için bestelenmiş ambrosius ezgileri ülkeye dağıtılmış, dinletilmiştir. Bu; tek tiptir, tek seslidir, tören melodisi seklindedir. 6. yüzyılda Papa Gregarius, o güne kadar yayınlanmamış tüm ilahileri derleyip halk ezgilerinden arındırmıştır. Kastrato ise; erkek çocuklarını toplayarak (O dönemde kadın sesi günah olduğu için) kadın sesi gibi eğiten gelenektir. 1030

yılında rahip Arezzo, kilise koro çocuklarına duaları ezberletmek için, her yeni sesin, bir öncekinden yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Böylece gam dizisini, 8 notayı birden sergilemiş olur. Neumaları düzenler, belli bir dizgiye yerleştirir. Böylece nota ve portre kavramını ilk defa müzik tarihine getiren rahip Arezzo'dur. Bu notaları çocukların ellerine çizerek kolayca anlaşılmasını sağlamıştır.

Orta çağda müzik tamamen kilisenin elindedir. Gregarius ezgileri giderek popüler hâle gelmiş, çocuklar okulda ve oyunda bile bu ezgileri söyler olmuştur. Oysa, kilise dışında da halk ezgileri gizli gizli yayılmaktadır. Müzik; artık doğa, sevgi, aşk konularını yavaştan islemeye baslar. Kilise baskısından kurtulan bir takım gezginler, hem çalarak hem söyleyerek hem de dans ederek gezerler, latince yerine kendi öz lehçelerini kullanırlar. Bunlara Traubaddur ezgileri denir ki, çalgıları; arp, lavta, fidelledir.

12. ve 13. yüzyılda müzik tarihinde en önemli olay, polifoni'nin ortaya çıkmasıdır. Polifoni'nin ilk dönemdeki genel adı olan organumla birlikte birden fazla ses anlayışı gelişmeye baslar. Dinsel müzikte çok seslilik ilk defa Paris'teki Notre Dame Kilisesi'nde başlamıştır. Çok sesli eksiksiz(a capello) koro ile söylenen eserlere "motet" denilmiştir.

14. yüzyılda kilisenin tutuculuğuna dayanamayan besteciler geçimlerini sağlamak amacıyla saraylara sığınmaya baslarlar. Böylece müzik, din dışı özellikler taşımaya baslar. Bu dönemde, çok sesliliğin gelişmesinde bir başka teknik araç olarak "kanon" ortaya çıkar. Rönesans, Batı tarihinin en coşkulu dönemlerinden olmuştur. Orta çağın ağırbaşlı soğuk anlatımına karşılık, sıradan insanın duyguları, güncel zevkleri ve doğallığı sıcak bir anlatımla ifade edilmiştir. Bu dönem polifoni'nin altın çağı diye anılmış, İtalya, dönemin en önemli müzik merkezi olmuştur. Bu dönemde 9. yüzyıldan beri gelişmekte olan vokal polifonik stil doruğa ulaşır. Din dışı müzik önemini daha da artırır. Bağımsız çalgı stili hemen kendini gösterir. Her ulusun kendine özgü sarkı biçimi (İngilizler-Koral, Almanlar-Lied, Fransızlar-Chanson) ortaya çıkar. İlk defa kromatizm kullanılır ve yine ilk defa nota basımı gerçekleşir. Çalgısal müzik oluşur; org, klavsen, klavikord, fidel, lavta, arp, blok, flüt, trompet, davul, ksilofon öne çıkmaya baslar.

Müzik tarihinde Barok çağı (1600-1750) armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu kantata ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfoni orkestralarının ilk tohumlarını attığı renkli bir dönemdir. Rönesans'la birlikte kilise dışına çıkan sanatçılar artık soylu aileler tarafından desteklenirler ve bu aileler sanat koruyucusu-sponsoru olup müzisyenleri maaşa bağlarlar. Barok döneminin müziğinde Kontrast=karşıtlık hâkimdir. Eserin yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte karşıtlık vardır. Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler, ilk kez bu dönem de çıkar.

Barok dönemde bir sonraki klasik çağdaki kadar olmasa da piyano ile forte arasındaki ses merdiveni anlatım olanaklarını geliştirir. Müzik tarihinde ilk olarak akor yapısı ve bağlantılarına yer verilir. Yatay yaklaşımın yerini dikey yaklaşım alır, majör ve minör kavramı gelişir.¹ Klavsen çağın en önemli çalgısı olurken, klavikord ve org, yaylı çalgılardan keman, nefesli çalgıları; fagot, obua, klarnet, korangle, korno, trompet orkestraya eklenir ve gelişim devam eder.

Türkiye’de Müzik

Müzik; Osmanlılarda sevilen-sayılan üstün bir değer olmuştur. Araplar, İranlılar, Türkler, müziği harf ve sayı notalarıyla yazmışlardır. Harf perdeyi, sayı değeri gösteriyordu. Araplar 13. yüzyılda, İranlılar 14. yüzyılda, Türkler 17. yüzyılda notaya geçmiştir. En eski belge, alfabenin ilk 12 harfini (ABCDHUZH TYKL) kromatik bir dizi içinde kullanılan Kindi’ye (790-874-Risale fol. 167b) aittir. Notayı parçaları çalmada değil, kuramlarda göstermek için fonetik bir notalama yöntemi kullanan Farmer, onu kabul etmemiştir. (Farmer 868-895) Kısa bir süre sonra risale yazan Yahya İbn Ali İbn Yahya (856-912) Kindi gibi bir 8’li içinde 10 basamağı bulmuştur. (ABCDHUZH TY)

Farabî (872-950), dizinin basamaklarını sıraya göre harflerden oluşan işaretlerle notalamıştır. Düzenlediği nota bir tabulatura (notaların portede gösterilmediği; harf, sayı ve daha başka işaretlerin kullanıldığı nota yazım şekli) notasıydı. Arap harf notası Urmevî ile işlerliğe kavuşmuştur. Urmevi; katıksız Arap eseri ortaya koymak isterken İran unsurlarını müzik kavramına sokmuş ve bütün İslam âlemine ulaştırmıştır. Urmevî’nin notası ebcedî ve adedîdir. Perde harfle, değeri de altındaki sayı ile gösterilmiştir. Meraği (1360-1435), Safiyüddin’in ilkelerini genişletmiş, İran-Türk müzik kültürünü kuramsal bir çerçeve üzerine oturtmuştur.

Müziği yazıya geçirme düşüncesi 17. yüzyılda önemli bir konu olmuştur. Ali Ufki, 400 söz ve saz eserini 1650 de Avrupa notası ile yazmış, uyum sağlamaya çalışmıştır. Ufki, Mecmuai Sazı Söz de kendi yazım kurallarını koymuştur. Ezgiler porte üzerine Fa anahtarıyla yazılmış, Batı, arızaları kullanılmış, ek işaretler kullanılmamış, küçük aralıklara değinilmemiştir.

17. yüzyıl sonunda Kantemiroğlu (Dimitri, 1673-1723), Nayı Osman Dede (1652-1730) harf notasını yeniden canlandırmıştır. (Edvarı kuramsal bir bölüm ile harf notasıyla yazılmış 350 parça saz eseridir.) Tanbur için yegahtan tiz hüseyniye 33 harf kullanmış, ancak; sus, tekrar, uzatma bağı, nüans, süs işaretlerine yer verilmemiştir. (Sistem iki sekizliye bir tam ses eklemektedir)

¹ Batı müziğinin ana dizileridir. Majör kalıbı 2 tam 1 yarım 3 tam 1 yarım. (Doğal major, Do majördür.) Bu kalıp istenilen diziyeye uyarlanabilir. Minör kalıbı ise 1 Tam 1 yarım, 2 tam, 1 yarım, 2 tamdır. (Doğal minör örneği La minördür.) Doğal olarak Do majörün ilgili minörü La minör dür. Majörden minörü bulmak için 1,5 ses aşağı inilir veya diyez sırasına göre, diyezden yarım ses yukarı çıkarak majör bulunur ya da aşağı inerek minör bulunur. (arızalara dikkat). Bemol sırasına göre, majörü bulmak için bir önceki bemole bakılır. (arızalara dikkat).

18. yüzyılın Osmanlı sarayı, devletin sona doğru gidişinin hızlandığı bir dönemdir. Yüzyılın sonlarına doğru kültürel alanda kullanılan tercih Batı yönündedir. III. Selim'in devlet adamlığı kadar, musikiciliği ve besteciliği de önemlidir. 18. yüzyılın sonlarında Abdülbaki Dede (1765-1821), harf notasını canlandırmış, diziyi 17 perdeden 37 perdeye çıkarmıştır. 19. yüzyılda Hamparsum'un (1768-1839), kolay ve kullanışlı olan yeni sistemi bir yıl kullanılmış, ancak geliştirilememiştir. Yeghia M. Tsntsesian (1834-1881), 12 sesli kromatik dizi içinde, iki sekizliyi oturtmuştur. Matbaba 1874'te Nikogos Taşcıyan'ın kilise ilahilerini basmıştır. Bir süre sonra da Batı notası ile ezgiler yayınlanmaya başlanmıştır.

1820'li yıllarda Rum Hrisantor, Bizans kilise notasına bir şekil vermiş, basitleştirmiştir. 7 dereceli ana diziyeye 7 harf adı vermiştir. Modları; diatonik, kromatik, anarmonik türlere göre sınıflamıştır. Notanın kullanışlı olması eski Rum ilahilerini gün ışığına çıkarmış, Rumlar Türk müziği ezgilerini dinleyip notaya almaya başlamıştır.

İstanbul'un fethinden sonra başa geçen padişahlar arasında III. Selim'den başka IV. Murad, IV. Mehmed, II. Mustafa, I. Mahmud ve II. Mahmud müziğe özel önem veren sultanların başında gelirler. Padişahlar dışında şehzâdeler, hanım sultanlar ve öteki hanedan mensupları arasında da sayısız müzisyen ve müzik heveslisi çıkmıştır. Buna karşılık, müzikten hiç hoşlanmayan padişahlar da olmuştur: Bunların basında III. Osman gelir. IV. Mustafa'nın kısa saltanatı sırasında da saraydaki müzik meclislerine son verilmiştir. Daha sonra tahta geçen II. Mahmud zamanında geleneksel müziğin saraydaki son parlak dönemini yaşadığı söylenebilir.

Rauf Yekta, II. Mahmud dönemindeki müzik etkinliklerini ele alırken bu padişah zamanında Topkapı Sarayı'ndaki Serdab Kasrı'nda okunan ferahfeza faslına da sözlü kaynaklara dayanarak canlı bir dille anlatır. Bu fasla hanende olarak Dede Efendi, Dellalzâde İsmail Ağa, Şakir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi, Kömürçüzâde Hafız Efendi ve Basmacızâde Abdi Efendi; neyzen olarak Kazasker Mustafa izzet Efendi, musahip giriftzen Sait Efendi; kemanilerden Rıza Efendi, Mustafa Ağa, Ali Ağa; tanburîlerden de Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Arif Ağa ve Necib Ağa gibi zamanın çok değerli müzikçilerinin katıldığı bilinmektedir. Fasil heyeti saray adetine uygun olarak, yere serilen kırmızı bir yaygı üzerine oturmuş, padişahın iltifatına mazhar olduktan sonra faslın icrasına başlamıştır.

Enderun, Osmanlı sarayının müzik hayatının en önemli kurumudur. Müziciler IV. Murad zamanında kurulan Seferli Odası'nda toplanmıştır. Müzik, sarayın harem bölümünde de öğretilir ve icra edilirdi. Haremdeki cariyelerin müzik hocaları hem saray içinde, hem de kendi evlerinde ders verebilirlerdi. Osmanlı sarayında kadınlar arasından çıkan müzikçilerin pek azının adları ve eserleri bilinmektedir. Sarayın en ünlü kadın bestecisi 18. yüzyılın ortalarında

yaşayan Dilhayat Kalfa'nın özellikle evcara peşrevi ile aynı makamdaki saz semaisi, mahur (Tâ-be-key sinemde cây etmek cefâ vû kîneye), eviç (Çok mu figanım ol gül-i zîba hıram için) ve rast (Nevhıramım sana meyl eyledi can bir, dil iki) besteleri Türk müziği repertuarının değerli eserleri arasında sayılmıştır. Kantemiroğlu'nun peşrev ve saz semailerini kaydettiği Reftar Kalfa da eserleri günümüze ulaşan bir başka kadın bestecidir. Levnî'nin ünlü minyatürü bir tanbur, bir miskal, bir zurna ve bir daireden kurulu bir harem saz takımını canlandırır.

III. Selim'le başlayan yenileşme hareketleri, II. Mahmud'un yeniçeriliği ve Enderun'u kaldırıp Asakir-i Mansure-i Muhammediye adıyla Batı tarzında bir ordu kurmasıyla devam etmiştir. Bunun doğal sonucu olarak Mehterhane'de kaldırılmış, yerine Muzika-i Hümayun'un kurulup başına Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Bundan sonra Osmanlı müziği, kimliğini gitgide yitirecek, bir başka yöne, Batı'ya dönmüştür. Saray, bundan sonra teşvik işlevini Batı müziğini daha çok teşvik ederek yerine getirecektir. Abdülmecid'in padişah olması ve Tanzimat'ın ilanı müzikte Batılılaşmayı hızlandırmıştır. Dönemin büyük bestecisi Dede Efendi'nin, Abdülmecid'den hacca gitmek bahanesiyle izin alarak saraydan ayrılması bir bakıma Osmanlı müziğinin saraydan gördüğü desteğin artık zayıfladığını simgelemiştir.

Abdülmecid döneminde Muzika-i Hümayun'un yöneticisi Donizetti'nin çalışmalarıyla Batı müziği saraya taşınmaya başlar. Bandonun yanı sıra bir de salon orkestrası kurulur. Donizetti Paşa saraydaki Türk öğrencilerine notayla İtalyanca şarkılar söylemeyi öğretir. Zamanla gelişen saray orkestrası İtalyan operalarından parçalar çalar; önce sarayda, sonra da şehirde Batı müziği zevkinin ilk temellerini atar.

19. yüzyılın ikinci yarısında Türk eserleri porteli nota ile yazılmaya başlanmış, notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907) 1876'da ilk fasıl külliyatını ve yaprak notaları yayınlamış ve bunların çoğu piyano için armonize edilmiştir. Rauf Yekta, Suphi Ezgi, H. Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Abdülkadir Töre, 24 eşit olmayan sisteme ve yeni sistemlerle ilgili çalışmalarına devam ettirmişlerdir. Türk müziği ses sistemi üzerindeki çalışmalar ve tartışmalar devam etmektedir.

Türk Müziği-Evrensel Bilgiler Zıtlaşması

Dizi: a. Art arda duran şeylerin oluşturdukları bütün, sıra. b. Sesin ve insan kulağının doğal yapıları paralelinde oluşmuş bazı ses sıralanmalarıdır.

12 aralıklı dizi Batı müziğinin (majör ve minör), 24 aralıklı dizi "sanat müziği"nin, 17 aralıklı dizi "halk müziği"nin temeli olarak kabul edilmektedir. THM'de diziler bir bütün olarak değerlendirilir, elbette kendi içinde kuralları vardır ama sanat müziği gibi kesin kurallara bağlı değildir. TSM'de ise dörtlü ve beşlilerin birleşmesi ile "makamlar" oluşmuştur. Bir makam da üç önemli ses vardır; durak (karar sesidir), güçlü (dörtlü ile beşlinin birleştiği yer), yeden

(7. derecenin bir oktav pest sesidir.) Bugün bu şekilde oluşmuş 13 ana makam vardır, bunların yaklaşık olarak karşılıkları da 13 ana dizi olarak halk müziğinde bulunmaktadır. Örnek olarak; “Do-re-mi-fa-sol-la-si-do” bir majör dizidir, adı “do majör”dür. Halk müziğinde adı “do müstezat” dizisi, sanat müziğinde adı, “çargâh” makamıdır. “La-sib2-do-re-mi-fa diyez-sol-la” uşşak-hüseyni makamı, yahyalı kerem dizisidir. Batı müziğinde la majör’e yakındır.

Diziler ve Makamlar Karşılaştırmalı Olarak Bunlar Aşağıda Verilmiştir:

Uşşak, Hüseynî, Huzî, Neva, Tahir Makamı: Yahyalı kerem dizisi (İstanbul’dan çıkar vapur dumanı, Atımın yelesi beyaz, Gine bugün yaralandım, Yâr yüreğim yâr, Ankara Postası, Gönül gurbet ele varma, Gönümüm bir hâli var ki, Gönül vermişken el çektim güzelden, Hicran oku sinem deler).

Karcıgar, Hicazkar, Beyatî Araban Makamı: Düz kerem dizisi (Bende gittim bir geyiğin avına, Vardım ki yurdundan ayak göçürmüş, Bilmem ki sefa, neşe bu ömrün neresinde, Nevcivanım lutfedip mesruru şad eyle beni).

Hicaz Hümayun, Hicaz Makamı: Garip dizisi (Çemberim dalda kaldı, A İstanbul sen bir hanımisan, Tütüncüden tütün aldım, Bülbüller düğün eyler, Üğrünü üğrünü gelir dereden, Iğdır Barı, Naz barı, Aşkı seninle tattı, hicranla yandı bu gönül, Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma).

Rast, Mahur Makamı: Beşiri, (Ey benim nazlı cananım severim kimseler bilmez, Çektikçe sineye etraftasın sen cismi güzel).

Neveser, Nikriz Makamı: Yanık kerem (Zobalarında kuru meşe, Elmas senin yüzün gören, ayrılır mı kadrin bilen).

Hüseynî Aşiran Makamı: Kesik kerem dizisi.

Saba Makamı: Kalenderi, Derbeder dizisi (Aman doktor, Sallasana mendilini, Ankara Divanı, Güzel adın İsmail).

Segâh, Hüzzam, Müstear Makamı: Tatyân, muhalif dizisi (Baharın gülşen çağında, Baba bugün dağlar yeşil boyandı, Al yeşil dökün anneler, Yandı canım, Şu uzun gecenin gecesi olsam, Dün gece yar hanesinde, Dil harab-ı aşkınam sensin sebep berbadıma, Aldım hayal-i perçemin ey mah didemi, O neverside nihelim ne serv-ü kamet olur).

Kürdî Makamı: Bozlak dizisi (Ay dost, Güzelsin bi-bedelsin naz-ı perversin dilarasın).

Çargâh Makamı: Do müstezat (Altın hızma mülayim, Azeri oyun havası, Kervan, Sinsin, Safranbolu Kaşık havası).

Acemaşiran Makamı: Fa müstezat.

Rast Makamı: Sol müstezat dizisi (Çekemedim akça kızın göçünü, Seherde oyan yeri, Adana çiftetellisi, Al yanak yaşmak ister, Tiridine bandım).

Eviç, Ferahnak Makamı: Misket dizisi (Kova kova indirdiler, Ezelidir deli gönül-Taşdı rahmet deryası-Eviç ilahi, Çok mu figanım ol gül-i zıba-hıram için, Meyl eder bu hüsn ile kim görse gül fem seni)

Genel bir kural vardır; Bir eseri ele alınca, önce donanıma bakılmalıdır. Bu şekilde eserin hangi anahtarda yazıldığı (solfeji ona göre yapılacaktır), usulü ve makamı-dizisi, son olarak, karar sesine bakılarak hangi tonda yazıldığı anlaşılabilir.

Çok sesli bir müzik parçasında, her çalgının yükümlü olduğu ve icrada kolaylık sağlamak için ayrı ayrı yazılan kısma yani orkestralarda her bir çalgının seslendireceği ezgilere “parti” denir. Bu kısımları aynı hizada, ortak porte çizgisi ile gösteren büyük boyutlu nota defterine yani tüm çalgıların çalacağı partileri bir arada bulduran nota yazısına da “partisyon” denir. Partilerin üst üste bindirilmesi, batı müziğinde, notalama konusunda yapılan üçüncü temel buluştur. Türk müziğinde yaygın kullanılmayan, ancak, son yıllarda eğitilmiş müzik insanlarının artması ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Türk müziğinde ilk denemeler, halk türkülerinin uyarlandığı 2 sesli kanonlardır. Batı müziği uzmanları, sanat müziğini hep görmezden gelmişler, çok sesli Türk müziğinin halk türkülerinin çok sesli yapılması ile oluşacağına inanmışlardır. Başarılı olup olmadıklarını müzik tarihi yazmaktadır ve yazacaktır. Ancak, bilinen, insanların kulağında olan türkülere-ezgilere yeni sesler yazmanın kabul görmediği, türkü formunda yeni eserler yazılarak denemelerin devam etmesinin daha doğru olacağı yönündedir.

Batı'da; yaylı, nefesli ve vurmali çalgılar topluluğuna “orkestra” denir ve farklı çalgı ve çalgı gruplarından oluşmaktadır. Standart bir orkestra da şu çalgılar vardır(80): 16 birinci keman, 14 ikinci keman, 10 viyola, 8 viyolonsel, 4 kontrbas, 4 korno, 4 trombon, 2 fagot, 2 klarnet, 2 obua, 2 flüt, 1 tuba, 1 fikola flüt, 1 piyano, 1 bateri, 1 triyangil, 1 islifon, 1 kampana, 1 davul, 1 gonk, 1 arp, 1 zil, 1 çeleste. Orkestra Türk müziğinde yeni kabul edilmeye çalışılan bir olgudur. Elbette ülkemizde bu konuda çalışmalar yapılmaktadır. Ancak; bir Türk müziği orkestrasında hâlâ kaç çalgının olacağına, çalgıların oturtumuna karar verilememiştir. Bir orkestra içinde, bir “Türk müziği çalgısını” veya bir “Türk müziği grubunu” solist olarak koymak ve onlara parti yazmak şeklinde denemeler olmuştur. Türk müziğinde acilen orkestra düzenine geçilmeli, çalışmalar ona göre planlanmalıdır. Ülkemizin acilen çalgı ve ses virtüözlerine ihtiyacı vardır. Bunun planlanması yapılmalıdır.

Koro: Batı'da ses gruplarının blok hâlinde yer aldığı, partileri ona göre yazılmış, ortak payda da buluşan “sesler topluluğudur” ve “şef” yönetir. Koroya çalgı grupları da eşlik eder, (etmez ise a capella koro adını alır.) onların da partileri yazılmıştır. Türk müziğinde ise, bırakın ayrı sesleri, sesler karma olarak yer almakta, tek bir ezgi, çok kişi tarafından seslendirilmekte, çalgılarda aynı ezgiyi çalmakta ve yönetene de şef denilmektedir. Bu konuda bile yanlışlar

devam etmektedir. Devlete bağlı çalışan Türk müziği grupları, koro değil, “topluluktur.”, idare eden de şef değil, “yöneten”dir. Genel kabul gören, dünyanın kabul ettiği terimleri, kendimize uyarlar gözüküp komik olmaktan acilen vaz geçilmelidir. Devlet topluluğu bu yanlış devam ettirince, binlerce dernek ve vakıf topluluklarına sirayet etmektedir. Kültürde yanlışın düzeltilmesi uzun yıllar almaktadır.

“Türk müziğinde nota yazım sistemi genellikle her makamın nazariyat sistemindeki anlatıldığı yerden yazılır. Örneğin Uşşak (La) Rast (Sol) Nihavent (Sol) Hicaz (La) vb. Eğer bir eser transpoze yapılmak istenirse dünyanın kabul ettiği sistemde notanın yazılım olarak transpoze yapılması lazımdır. Diyelim ki zirgüleli hicaz bir parça okuyoruz. Parça Türk müziğinde “la” üzeri yazılır. Müzisyenler bunu kolaylıkla okur. Ama aynı parçayı “mi” üzerine yazın okumakta zorlanırlar çünkü nazariyat sistemini anlatımından kaynaklanan makamın yeri tabiri onları bu tembelliğe itmiştir. Hemen “mi” üzeri yazdığımız notanın üzerine Suzidil yazın onu kolaylıkla çalacaklardır. İşte bu da gösteriyor ki dünya ile entegre olmak için bazı tutucu bağnaz taraflarımızı atıp yeni bir reform’a gitmeliyiz. Nasıl mı? Önce bütün dünyanın diyapazonunun saniyede 440 defa titreşiminden doğan sese “la” dediği yerde biz bolahenk ney’in akort sistemini kabul ettiğimiz için “re” diyoruz. İlk etapta bu konuyu enine boyuna tartışıp dünya ile entegre olmalıyız. Daha sonra transpozisyon sistemini değiştirmeliyiz.”²

Kaynak Kitaplar Üzerindeki Araştırmalar

Araştırmacı Melih Duygulu, **Gaziantep Türküleri**³ adlı çalışmasında; eserlerin aldığı arızaları donanım⁴ yazarak, metronomu⁵ belirterek doğru bir yazım kullanmıştır. Eserlerde, “son” yazısı ve “son ölçüde”, “notayı yazanın adının ya da imgesinin” olmaması, metronomun altında, ölçünün ritmik⁶ dağılımının gösterilmemesi 15/8 (2+2+3)+(3+2+3) bir eksikliklerdir.

Ancak; “Ben yare yaptırdım fildişi tarak”, “çobanın davarı gedikten aşçı”, “evlerinde bir ipekten halı var” (do diyeyiz), “evlerinin önü üçe değil mi?”, “komşunun adı hasan hüseyin” adlı eserlerde, sürekli ezgi içinde kullanıldığı

² Kanun Sanatçısı Halil Karaduman ile söyleşi.

³ Melih Duygulu; Gaziantep Türkleri, Sistem Ofset, 1. Baskı, İstanbul, 1995.

⁴ Bir eserin başındaki; anahtar, ölçü rakamları ve arızaları içine alan bölümdür.

⁵ 18. asırda “Andante” nabız vuruşu dakikada 80 olarak kabul ediliyordu. Müzikte; gider-hız-tempo aynı anlamdadır, eserin hangi süratte okunacağını gösterir ve metronom ile gösterilir. Uluslararası kabule, dile göre, metronomun dakikadaki salınım sayısı şöyledir: largo (44-50), Lento (52-56), Larghetto (58-66), Andante (66-72), Sostenuto (72-80), Allegretto (104-120), Allegro (132-144), Vivace (168-184), Presto (184-192), Prestissimo (192-208).

⁶ **Ritim:** Bir müzik parçasının, zamanı belli bir süre içinde eşit veya değişik uzunluktaki parçacıklara bölünmesidir. Ritim vuruluşları bir düzen oluşturacak şekilde birbirini izler. Bu vuruluşlar müzikte nota değerleri ile gösterilir.

hâlde “fa diyez”i; “çıkam yüce dağlar senin başına”, “eğil dağlar”, “hasan dağı” adlı eserlerde “do diyez”i, “hayata oturmuş darı kavurur” adlı eserde “b2”yi neden donanımına koymadığı anlaşılamamıştır. Ayrıca, her eserin başında “metronom” da doğru olarak gösterilmiştir. Eserlerin başında bulunan “künye” de sağlıklı olarak verilmiştir. Ayrıca, türkülere ilişkin notlar bölümü de çalışma ile ilgili pek çok açıklama getirmektedir. Eserin sonuna “sözlük” konulması çok önemlidir. Eserlerde işaretleme sitemleri olarak “senyo, son yazısı, bitiş ölçü çizgileri, dönüş işaretleri, dolaplar, bağ işaretleri, çarpmalar, triyoleler, stakato, nüans belirleyici sözcükler,vibratolar, triller,röprizler,” kullanılmıştır.

Araştırmacı Nevzat Altuğ’un Teknik Bağlama Eğitimi-2⁷adlı dizi kitapları, temrinleri ve eserlerin güncel seçimleri ile öğrencileri sarabiliyor. Ancak eserlerde, metronom yazılmaması, künyenin eksik verilmesi önemli eksiklik. Ayrıca, bazı eserlerde (“hangi bağın bağbanısan...”, “beyaz gül kırmızı gül”, arıza işaretlerini donanımda gösterirken, bazı eserlerde “yeşil ipek bükeyim-si bemol sürekli kullanıldığı hâlde eser içinde 6 yerde gösterilmiş.”),”yıldız akşamdan doğarsın-fa diyez donanımda gösterilirken, sürekli kullanılan mi bemol eser içinde 12 defa gösterilmiş, aynı dizideki “çiçek dağı”nda ise mi bemol-fa diyez donanımda gösterilmiş.), yine “bahçede erik dalı-si bemol donanımda, do diyez ve fa diyez eser içinde” gösterilmiştir. Sonuçta yazarında kafasının karışık olduğu, arıza işaretleri donanımda olsun olmasın diyen kişileri kırmamayı prensip edindiği ya da piyasa şartlarını düşündüğü anlaşılmaktadır.

Not: Diyez (önüne geldiği sesi, değerinin yarısı kadar inceltir.) ve bemol (önüne geldiği sesi değerinin yarısı kadar pestleştirir.) olarak iki arıza işareti vardır. THM’de değerler bu işaretlerin üzerine yazılan rakamlar ile gösterilmektedir.(b1, b2, gibi.) TSM de ise arızaların adı ve işareti vardır; koma- fazla (F=1 koma), bakiyye (B=4 koma), küçük mücennep (S=5 koma), büyük mücennep (K=8 koma), tanini (T=9 koma). Batı müziğinde diyez sırası; fa, do, sol, re, la, mi, si bemol sırası; si, mi, la, re, sol, do, fa’dır. Batı müziğinde donanıma yazılırken bu kurala uyulmaktadır.

Yine; metronomun altında, ölçünün ritmik dağılımının gösterilmemesi 15/8 (2+2+3)+(3+2+3) bir eksikliktir. Eserlerde işaretleme sitemleri olarak “senyo, son yazısı, bitiş ölçü çizgileri, dönüş işaretleri, dolaplar” kullanılmıştır.

Çoğu kurumun doğru olarak kabul ettiği TRT Kurumu notalarına bir bakalım; Eserlerin çoğunda alınan arızalar, maalesef donanımda gösterilmemekte, eser içinde yer almaktadır. Örn.: Şu dağlar ulu dağlar-No. 33 (si bemol donanımda, ancak do diyez eser içinde), Gel gönül gidelim aşk ellerine-No.1594 (si bemol donanımda, fa diyez eser içinde), vay bana vaylar bana-No. 2214 (si bemol 2 ve mi bemol donanımda, fa diyez eser içinde),bende

⁷ Nevzat Altuğ; Teknik Bağlama Eğitimi “Usuller”, Dağar 2, Anadolu Matb., İzmir, 1999.

gittim bir geyiğin avına-No. 866, Bademliye efem-No.1346 (si bemol 2 donanımda, mi bemol ve fa diyez eser içinde) Yine eserlerde, çok önemli olan metronom, ritmik dağılım, sözcüklerin açıklaması yer almamaktadır.

Birçok eserin künyesi eksiktir. (Yöreler, derleme tarihi, süreler, kimden alındığı vb. Örn. Havada turna sesi gelir-No. 1771, Gel gönül gidelim aşk ellerine-No. 1594, Yaylalar içinde Erzurum yayla-No. 328,) Gine dertli dertli iniliyorsun-No. 1603) Az da olsa bazı eserlerde bağlama tezeneleri gösterilmiştir. (Zülûf dökülmüş yüze-No. 50) Aslında tavrılı eserlerde bu uygulamanın olması doğrudur. Notalama işaretleri çok kullanılmamakta, her şey ekip şefinin inisiyatifine bırakılmaktadır. Eserlerin yazım ve düzeni bile bir sisteme oturtulmamış, eserlerdeki ölçüler ortadan bölünmüştür. Eserlerin bazılarında son yazıları ve notayı yazarın adı unutulmuştur.

Aynı durum TSM eserleri içinde geçerlidir. Gönlümün bir hâli var ki-Uşşak (segâh sesi donanımda, fa diyez ve mi bakiyye bemolü eser içinde, senyo konmuş nereye döneceği belli değil, eserin bitimi belirtilmemiş), Hicran oku sinem deler-Hüseyini (doğru olarak segâh ve fa diyez donanımda yer almış), Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma-Uzzal (doğru olarak donanımda si bakiyye bemolü, do diyez, fa diyez konulmuş).

SONUÇ

Eğer bir konu eğitimde yerini almış ise; kaynak kitaplarının, kütüphanesinin ve arşivinin sağlıklı olarak hazırlanması önem kazanmaktadır. Bugün için Türk müziğinde, eserlerde notaların doğru yazımı olarak TRT kabul edilmektedir. Ancak; eserler incelendiğinde yanlışlar ortaya çıkmakta, bu da yanlışların yaygınlaşmasına sebep olmaktadır. Aslında, TRT bir eğitim kurumu değil, yayın kuruluşudur. Müzik kurumlarının programlar hazırlayıp TRT'ye destek olmaları gerekmektedir. TRT yıllarca önemli bir boşluğu doldurmuş ve üzerine vazife olmayan işeri dahi doğruya yakın bir şekilde yerine getirmiştir. Ancak, biz şu kadar yıllık kuruluşuz deyip, üretimde bulunmamak tembellik olsa gerekir. Birçok kişi kendi yaptığı besteleri ve derlemeleri; kurumlara vermemekte, kendi adına yayınlamakta ya da Mesam gibi telif hakları ile uğraşan kuruluşlara vermektedir. Bu alanda yapılan bestelerin ve derlemelerin sağlıklı olması için bilgi birikimi-alanda uzmanlık ve özellikle derlemeler için bir profesyonel ekip kurulması gerekmektedir.

Ülkemizde Cumhuriyet'in kurulması ile başlayan derleme faaliyetleri, son 30 yıldır kişisel çalışmalara dönüşmüştür. Elbette eserlerin çok iyi bir şekilde yıllar sonra doğru olarak icra edilmesi için arşivleme önem kazanmaktadır. Yine; eserler üzerinde yapılacak çalışmalar içinde-özellikle eğitim müziğinde kullanılan (özellikle halk ezgileri, halk türküleri) ezgiler için bu önemlidir. Ancak; yapılan incelemelerde, bestelerin ve derlemelerin; notalanmasında, genel müzik kurallarına uyulmadığı, evrensel müzik işaretlerinin kullanılmadığı, eksik işaretlemeler yapıldığı, prozodi ve usul hataları yapıldığı görülmektedir.

Kurumlar arası çalışmalar yapılarak, notalar evrensel kurallar gözetilerek tekrar ve acilen yazılmalıdır. Bunun içinde yetişmiş insan potansiyelimiz ve kurumlarımız vardır. Her alanda, sorumluluk sahibi, kişilikli ve yetenekli gençler yetiştirmek için emek vermeli, zaman ayırmalı, bu iş için kafa yormalı ve ciddi projeler üretmeliyiz. Yeter ki “üretmek” istensin.

Önderimiz Atatürk’ün, iyi bilinen aşağıdaki sözlerini lütfen gerektiği gibi algılayalım;

“...Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, Evrensel Musıkide yerini alabilir... Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim...” (M. K. Atatürk, TBMM 4. Toplanma Yılı Açış Söylevi, Ankara, İkinciteşrin/Kasım 1934)

KAYNAKÇA

Akdoğu, Onur, **Türk Müziği Bibliyografyası**, Ege Üniv., TMDK Yayınları, 1989.

Aksoy, Bülent, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi (TC.TA)**, Cilt 5.

Altuğ, Nevzat, **Teknik Bağlama Eğitimi “Usuller”**, Dağar 2, Anadolu Matb., İzmir, 1999.

Arel, Hüseyin Saadettin, **Türk Musikisi Kimindir?**, MEB Yay., İstanbul, 1969.

Deren, Seçil, **Kültürel Batılılaşma**, Leiden Üniversitesi, Mart 2002.

Duygulu, Melih, **Gaziantep Türkleri**, Sistem Ofset, 1. Baskı, İstanbul, 1995.

Gökalp, Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, Ankara, Şubat 1952.

Sultan Bestekârlar, Ekinciler Holding Kültür Serisi 3, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunun 700. Yüzyılı münasebeti ile CD/Kitap.

Mimaroğlu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1990.

Öztuna, Yılmaz, “Majör ve Minör Gamlar”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, MEB, Yayınları, İstanbul, 1974, Cilt: 2.

Tanrokorur, Çinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergâh Yay. İstanbul, 2003.

Tura, Yalçın, **Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

Tura, Yalçın; “Cumhuriyet Döneminde Türk Musıkisi”. **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Usmanbaş, İlhan; “Türk Müziğinde Çağdaşlaşma”, **Cumhuriyet'in Sesleri**, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Üstel, Füsun; “1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Millî Musıki' ve 'Musıki İnkılabı' ” **Defter**, Sayı: 22, Sonbahar, 1994.