

Türk Musikisi Ses Sisteminin Tarihsel Gelişimi

Ulyana DERMENCI¹

Özet

Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire isimli ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Türk Musikisi konulu makaleyi Rauf Yekta Bey 1913 yılında Fransızca olarak yazmıştır.

Makalede Türk musikisinin dizisi yanında Türk çalgılar arasında tambur anlatılmaktadır, bu sırasında tambur telin bölünmesiyle oluşan ve 49 perde ismi içeren ses sistemi mevcuttur. Bu ses sistemi bugün de güncelliği yitirmediğinden Kantemiroğlu Edvarındaki ses sistemine kıyas için temel oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Musikisi Ses Sistemi, Perde, Rauf Yekta Bey, Dimitri Kantemiroğlu.

The first part of the Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire gives extensive information about the music of 25 countries. Rauf Yekta wrote the article on Turkish Music in French in 1913.

Abstract

In the article, besides the scale of Turkish Music, the tambour among Turkish instruments is described, during which there is a sound system consisting of the division of the drum string and containing 49 fret names. Since this sound system is still relevant today, it forms the basis for comparison with the sound system in the Cantemir's Edvar.

Keywords: Sound System of Turkish Music, Fret, Rauf Yekta, Dimitri Cantemir.

¹ Uzm., ulyana_der@hotmail.com DOI: 10.32704/9789751751683.2024.0146

Ses (ton) sistemi (Alm. *Tonbestand*, İng. *pitch space*), bir müzik kültüründe kullanılan ses yelpazesinin ve ses ilişkilerinin altında yatan ayrı seslerin veya ses düzeylerinin işlevlerini belirleyen sıralama ilkelerini içerir. Bu nedenle ses sistemleri, müzik teorisi ve müzikolojinin merkezi bir konusu olmakla birlikte, farklı müzik kültürlerinin birbirleriyle karşılaştırılması için de gerekli bir taban oluşturur.

“Müzikte ses sistemi; bir müziğin kendine özgü ses aralıkları arasındaki ilişkileri düzenleyen akustik kural ve hesapların meydana getirdiği kuramsal düzendir” (Tanrıkorur 1998: 123).

“Ses sistemleri, tarih boyunca çeşitli kültürlerin müziklerinde kullandıkları seslerin (perdelerin / notaların) sayısı ve bunların birbirleriyle oluşturdukları müzikal aralıklardır” (Karaosmanoğlu 2017: 3).

Bu tanımlardan yola çıkıldığında, sesler bir müzik ses sistemini oluşturmak üzere iki işlevsel özelliğine sahip olmaları gereklidir: Birincisi, birbiriyle aralık ilişkilerinde bulunmaları, diğer bir özellik ise ses sembolü rolünü üstlenen perde veya notalarla ifade edilme gereksinimidir. Batı müzik notasyonu geleneğinde ses tanımlamasında kullanılan sembol nota iken, İslam müzik geleneğinde bu rolü perde üstlenmektedir.

“Perde, ses sistemini oluşturan temel unsurdur” (Güray 2012: 54).

Türk Dil Kurumu’nun yayınladığı Güncel Türkçe Sözlüğünde perde tanımı, “bir müzik parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesi” şeklindedir (TDK 2023).

Nota gösteriminin referansı olarak “la” sesinin frekansı alınırken, perde gösteriminin referans noktası ise sesin bir telli çalgının sapındaki olduğu yerdir. Eşanlımlı olmamakla birlikte, günümüzün müzik pratiğinde nota ve perde terimleri, bir akustik olgu olan sesin tanımlanmasında kullanılmaktadır. Çalışmamızda, ses sistemini oluşturan bu unsuru karşılamak için perde terimi tercih edilmiştir. Yaklaşımımız aşağıdaki sözlerle ifade edilmektedir:

Müzikte perde, bir sesin tüm ses yelpazesi (aralığı) üzerindeki konumunu belirler. Aynı zamanda perde bir notanın frekans değeriyle ilişkilidir.

Her bir müzik kültürü özgün bir ses sistemine sahiptir. Bu özgünlüğü oluşturan etkenler arasında müzik geleneği, işitsel zevkler ve mevcut olan çalgıların özelliklerini sayabiliriz. Üstelik yaşayan bir olgu olan müzik kültürü değişime uğramaktadır. Bir müzik kültürünün zaman içerisinde geçirdiği değişim, ses sistemi üzerinde bıraktığı izlerden anlaşılabilir. Müziği açıklamayı amaçlayan kuramsal çalışmalarda, genellikle dönemin ses sistemi ele alınır.

Buna göre, kayda alınmış ses sistemleri arasındaki farklılıklar müzik kültürün zamansal gelişimini sergileme potansiyeline sahiptir.

İslami müzik geleneğinin temel kuramsal ürünü edvardır. Edvar, müziğin canlı dokusunu anlama ve anlatma çabası şeklinde nitelendirilmesi mümkün bir kuram çalışmasıdır. Kökleri Mezopotamya uygarlıklarına giden geleneğinin binlerce yıllık varlığı, müziğin evrendeki yerini açıklar. Aynı zamanda edvar, müzik icrası ile bağlantılı olduğu için uygulama hususları üzerinde de durur.

“Edvar” ismi verilen el yazması kuram kitapları, “nazariyat yani geleneksel müzik kuramını, ses sistemini ve tarihsel sürecin değişik noktalarındaki müzik algı ve anlamını ifade eden tarihi el yazması müzik kaynaklarıdır. Edvar kelime anlamı olarak devirler veya daireler demektir. Bu kaynaklar, makam kavramını daireler aracılığıyla açıklamaya çalışmalarından dolayı bu ismi almışlardır” (Güray 2017: 9).

Anadolu kökenli müzik kuram çalışmaları XV. yüzyıl itibariyle ortaya çıkmaya başlamıştır. “İlim erbabı” okulunun temsilcileri olan Abdülkadir Meragi, Ladikli Mehmet Çelebi, Câmi, Fethullah Şirvani, Ahmetoğlu Şükullah, Alishah bin Hacı Büke ve “iş erbabı” okulunun temsilcileri olan Yusuf bin Nizameddin Kırşehirli, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşad, Seydi, Kadızade Tirevi’ye ait çalışmalarda ses sisteminin aktarımı devir anlayışına dayanırdı.

XVII. yüzyılın sonunda Dimitri Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir) “Kitabü ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l-Hurüfat” isimli eseriyle müzik kuram çalışmalarına yeni bir yön vermiştir. Kantemiroğlu’nun anlatımı, perdeleri temel alan analitik yaklaşımıyla dikkat çeker.

Dimitri Kantemiroğlu’nun döneminde Avrupa müziğinde tampere ses sisteminin oluşum süreçleri yaşanmaktadır. XVI. yüzyılda eşit bölünmüş tampere ses sistemi kuramı üzerinde fikir üretenler arasında Henricus Grammaeus, Vincenzo Galilei, Marin Mersenne, Simon Stevin gibi isimler olmakla birlikte bu sistemin yaygınlaşması Andreas Werckmeister (1645-1706) çalışmalarıyla ilişkilendirilir. Bilindiği gibi tampere sistemi, tam aralıkların ikiye bölünmesiyle, bir sekizlik (oktav) içerisinde birbirinden eşit uzaklıkta on iki sestem oluşmaktadır.

Kantemiroğlu’nun Türk musikisi kuramında oluşturduğu ses sistemi bir taraftan edvar geleneğine dayanırken diğer taraftan dizisinin yeni bölünme prensibine bağlanır. Yalçın Tura ezgi oluşturma işlevi açısından perdelerin tanımlanma prensiplerini şu şekilde özetler:

“Bilindiği gibi yakın zamanlara kadar Batı müziğinde arızasız yedi ses ve bunların farklı katlardaki adaşları doğal ses sayılmakta, bunlardan bazılarının arasında kalan daha başka birtakım seslere ise bu doğal seslerin “arızalanmış” hali diye bakılmaktaydı. Türk müziğinde buna benzer bir anlayışı dile getirenlerin başında Kantemiroğlu’nu görmekteyiz” (Tura 2001: XXIX).

Kantemiroğlu’na göre Yegâhtan Nevâ’ya uzanan alan içinde, ilk basamaktaki sesin üst sekizlisi dışında, yedi tam ses bulunmakta ve bunların sıralanış düzeni değişmemektedir. Kantemiroğlu perdeleri tam ve yarım olarak iki tür olarak sınıflandırmıştır. Otuz perdeden oluşan sisteminde her iki tam perde arasında bir yarım perde vardır.

Kuramsal yaklaşım açısından Kantemiroğlu tarafından sunulan düzen, sonuç olarak tampere sistemini ortaya koyan Avrupa’daki “müziğin ideal düzeni” arayışı çevresindeki bilimsel akımlarla eşzamanlı gerçekleşmektedir. Yeni Çağın tetiklediği ampirik temelli yaklaşım, Avrupa müziğinde ezgi ve ona bağlı olan armonik yapının, mod kavramından bağımsızlaşıp modüle ve transpoze serbestlik kazanmasını amaçlamıştır. Kantemiroğlu benzer yaklaşımla, çokseslilik alanına girmeden Türk müziği oluşturan perdeler düzeyinde bir sistematik anlayışını sunmuştur.

Avrupa müzik geleneğinin bazı sesleri eşit bölünmüş ses sisteminin oluşturulması adına feda edilmiştir. Bu durumu dile getiren yeni sistem karşıtları (örn., Giuseppe Tartini) “saf” müziğin akustik doğallığının kaybindan yakınrlar. Kantemiroğlu da oluşturduğu ses sistemine uymayan seslerle karşılaşmıştır. Fakat bu sesleri yok saymak yerine, ezgisel hareketin anlatımında kullanmıştır.

XX. yüzyılın başında Rauf Yekta, Türk Müziğini dünyaya tanıtmaya görevini üstlenmişti. Paris Konservatuarı profesörlerinden Albert Lavignac’ın kurucusu olduğu Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Musiki Ansiklopedisi ve Konservatuar Lûgatı) isimli ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Türk Musikisi konulu makaleyi Rauf Yekta Bey 1913 yılında Fransızca olarak kaleme almıştır. Yirmi beş farklı müzik kültürünün ses organizasyonunun kıyaslanması için Avrupa’da kabul edilmiş tampere sistemi taban oluşturmaktadır. Böylece Rauf Yekta Türk Musikisi ses sistemini, bir yandan perde, diğer yandan tampere sistemi kavramları çerçevesinde izah etmektedir. Ayrıca, ampirik bilimsel yaklaşımın gereği olarak bahsettiği seslere ait perde bağlarının yerlerini milimetre cinsinden de göstermektedir.

Rauf Yekta ve Dimitri Kantemiroğlu ses sistemlerinin ortak bir noktası, tampere ses sistemi ile ilişkilendirilebilmesidir. Yaşadığı dönem gereği, Kantemiroğlu'nun kuramsal yaklaşımı, tampere sisteminin ortaya çıktığı fikir uzayına yakındır: Perdeleri tam ve yarım perde olarak nitelendirip, aralarındaki işlevsel özellikleri yansıtabilecek sistemi oluşturan Kantemiroğlu, edvar geleneğinde kuramsal bir devrim hazırlamıştır. Rauf Yekta ise Türk musikisi perdelerini tampere sistemindeki eşdeğeriyle birlikte vermiştir. Daha fazlası, tampere sisteminde eşdeğeri olmayan perdeler için ayrı bir işaret sistemi uygulayıp bu seslerin tampere sistemi üzerindeki yerlerini göstermiştir. Hem Kantemiroğlu hem Yekta Türk musikisi ses sistemini kayda geçirirlerken bu çalışmayı, tampere ses sistemi bilgisini hesaba katarak yapmış olmaları, kıyas için bir temel oluşturma potansiyele sahiptir.

Edvar geleneğinde anlatılan ses sistemi bir referans çalgının üzerinde teşhis edilmektedir. Cenk Güray, VII. yüzyıldan itibaren oluşan iki ses sistemi için, Arap Yarımadasında hâkim olanının Bağdat ya da Mizani tanburunda, Hira-Gassan bölgesinde yaygın olanının ise Horosan tanburunda vücut bulduğunu söyler (2017: 54).

Farklı dönem edvarlarında referans çalgısı olarak ney veya ut da rastlanmakla birlikte tanbur, ses sisteminin anlatımında önemli bir yer tutmaktadır. Rauf Yekta, müzik kuramındaki tanburun rolünü şu şekilde dile getirir:

“Bir kıyaslama yapmak istenirse denilebilir ki, tanbur, Batılı bestekarlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir. Gerçekten, Türk bestekarların çoğu aynı zamanda tanburidirler” (Yekta 1986: 87).

Kantemiroğlu da kendi müzik kuramında perdeleri tanburun üzerinde teşhis ederken bu çalgıyı insan sesine yakınlığından dolayı mükemmel olarak nitelendirmiş: “Bildiğimiz yahut gördüğümüz sazların en mükemmel tanbur denilen sazdır, çünkü insanın nefesinden meydana gelen sesleri ve nağmeleri tamamen ve kusursuz olarak gerçekleştirebilir” (2001: 2).

Rauf Yekta tanburu anlatırken çalgının üzerindeki perdeleri tanıtır, böylece Türk musikisinin ses sistemini tanımlar. Çalgının bu işleme uygunluğunu şu ifadeyle destekler: “Tanbur’a Türklerin verdikleri önem onun hassas bir alet, bir nevi mikyasisavt (sonometre) addedilmesindedir” (1986: 88).

Hem Dimitri Kantemiroğlu hem Rauf Yekta perdeleri tanbur üzerinde göstermişlerdir. Yaşadıkları dönemler arasında yaklaşık iki yüz yıl zaman farkı olmasına rağmen tanburun yapısal ve tahminen, akustik özellikleri büyük değişime uğramamıştır. Çalışmaların ikisinde bulunan tanbur görselleri böyle bir çıkarımı desteklemektedir. Nitekim, aynı çalgı referansından dolayı sesin oluşumundaki ortak zemin faktörü sayesinde, Kantemiroğlu ve Yekta'nın kayda

geçirdikleri zamana ait Türk musikisi ses sistemleri birbirleriyle kıyaslanabilecek durumundadırlar. Böylece, Türk musikisi ses sisteminin 1700 ila 1900 yılları kapsayan dönemde değişimine uğrayıp uğramadığı, hangi perdelerden oluştuğu, perdelerin kendi işlevsel özelliklerini koruyup korumadığı gibi sorulara cevap aranabilir durumundadır.

Makalemizde, perde hakkındaki bu sorulara Kantemiroğlu ve Yekta tarafından kaydedilen bilgilerden yola çıkılarak cevap bulma amaçlanmaktadır.

1. Dimitri Kantemiroğlu'nun Türk Musikisi Ses Sistemi

Dimitri Kantemir, Avrupa'da Latince eserinden dolayı Cantemir, Türkiye'de Kantemiroğlu olarak bilinen 17-18. yüzyıllarında yaşamış bilim adamı, besteci ve musikişinasıdır. Boğdan prensi Konstantin Kantemir'in küçük oğlu olup rehin olarak Osmanlı sarayında yetiştirilmiş, Enderun'da okumuş, fakat aynı zamanda Patrikhane'de kapsamlı eğitim görmüştür. Musikiyi de yine Rami Mehmet Paşa, Giritli Cacavelas, Angeli, Kemani Ahmet ve diğer meşhur isimlerle öğrenmiştir. Virtüöz derecede tambur icra edebildiği bilinmektedir.

Bildiği ondan fazla dili kullanarak tarih, coğrafya gibi bilimin çeşitli dallarında eser vermiştir. Bunun yanında dönemin ünlü bestekârlarından biri olup, Türk musikisine dair teorik araştırmaların sonucunda Edvar'ı yazmıştır. Edvar'da kendi geliştirdiği notasyonu uygulamıştır. Çağın diğer edvarlarından farklı olarak teori kısmından sonra notaya alınmış 360'tan fazla esere yer vermiştir.

D. Kantemiroğlu bu çalışmaların yer aldığı eserlerini, aynı dönemde İstanbul'da bulunan müziğe meraklı devlet adamları olan Devlet Hazine Müdürü İsmail ve Saray Hazinesi Latif Çelebi'nin teşvikleri ile yazmıştır. Bu eserler, "Kitab-ı İlm-ül musiki ala Vech-il Hurufat" (Musiki'yi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı), EDVAR kitabı olarak da bilinen "İşaret-i Perdehay-i Musiki" adlı çalışmalardır. Son anılan eserini Padişah II. Ahmet'e sunmuştur.

Edvar kitabı iki bölümden oluşmuştur: 1. Bölümde Türk musikisine ait perde, makam ve yöntemlere dair bilgiler; 2. bölümde ise 48 makamdan XVI. ve XVII. yüzyıllara ait 315 kadar peşrev ve 40 civarında saz semaisi, ayrıca birkaç besteye ait notalar yer almaktadır.

Ralf Martin Jäger, notalama sisteminin açıklamasında Kantemiroğlu'nun perde üzerinden hareket ettiğini söyler (1996: 249). Tanbur telinde doğal yolla oluşan otuz ses perdesi, Kantemiroğlu ses sisteminin temelini oluşturur. Bu sisteme, seyre bağlı ortaya çıkan seslerin perdeleri ("ara perde" ve makama sahip olmadığından dolayı isimsiz sesler), ayrıca Dügah teli üzerinde icra edilebilen Kaba Çargah perdesi de eklenmiştir.

Kantemiroğlu perdeleri “tam” ve “nim” (yarım) olarak nitelendirir. Kabul edilen değerlendirmelere göre perdelerin tam ve yarım olarak sınıflandırılması eski nazariyatçılara göre yeni bir bakış olarak tanımlanmalıdır. Ancak perdelerinin “nim” ve “tam” olarak sınıflandırılması bir önceki döneme ait kuramsal çalışmalarda, örneğin, Yusuf Kırşehirî edvarında da mevcuttur. Perde sınıflandırılması konusuna Kantemiroğlu’nun kattığı yenilik, perdelerin işlevsel bağlamında ortaya çıkar.

Kantemiroğlu tam perdelerin hükmünü şöyle açıklar:

“İster kalın seslerden incelere doğru gidilsin, ister ince seslerden kalınlara doğru inilsin, hep aynıdır. Yani gerek Dügâh perdesinden Segâh’a çıkılrsa gerek Çargâh perdesinden Segâh’a inilse, aynı yere, aynı Segâh perdesine varılır ve hangi perdede durulup karar verilirse o perdenin hükmüne girilmiş olunur” (2001: 6).

Açıklamada tam perdenin diziden bağımsız olarak tel üzerinde sabitlenmiş bir yerden söz edilmektedir. Bu durum bir önceki döneme hastır ve işlev açısından birbirine bağlanmış makam dörtlüsü anlayışına farklılık katar. Rast dörtlüsünün tam perde üzerinden ilerlediği göz önünde tutan Yusuf Kırşehirî’nin Rast devri anlatımında, bu tetrakoron her aktarımında farklı perdelere denk gelmesine rağmen, ilk dört sesin işlevsel ilişkilerinin aktarıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, “Çargâh evi Gerdâniye” tabirinde hem perdenin adı (Gerdâniye), hem Rast dörtlüsünün işlevsel ilişkisi (Çargâh evi) bildirilmektedir. Kantemiroğlu’nun tanımında perdeler bu işlev ilişkilerinden soyutlanmış, üstelik tam perdeler “makam sahibi” niteliğinde değerlendirilmektedir.

Kantemiroğlu nota sisteminde tam perde sayısı on altıdır: Yegâh, Aşîrân, Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyî, Evc, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Neva, Tiz Hüseyî.

Yarım seslere gelince, Kantemiroğlu ses sisteminde “nîm perde” olarak nitelediği on dört perde vardır ve sırasıyla şunlardır: Acem Aşîrân, Rehâvi, Zîrgüle, Nihâvend, Bûselik, Sabâ, Bayatî, Acem, Mâhûr, Şehnaz, Sünbüle, Tiz Bûselik, Tiz Sabâ, Tiz Bayatî. Tam perdelerle birlikte otuz perdeden oluşan sistemde, Yegâh ve Aşîrân aralığı dışında, her iki tam perde arasında bir yarım perde gösterilmiştir. Bu durumu Kantemiroğlu şöyle dile getirir: “İki tam perde arasında birer tam olmayan perde bulunduğundan, tam perde kalın sesli ise yarım perde de kalın sesli, tam perde ince sesli ise yarım perde de ince seslidir” (2001: 6).

Fakat Kantemiroğlu “ara perde” kavramına başvurmak zorunda kalmıştır. “Bilmiş ol ki, adı geçen sazda (tanbur – U.D.) bu kadar perde bulunduğu halde, mûsikî icrâ edilirken seslerin inceden kalına inişi ya da kalından inceye

çıkışı sırasında meydana gelen yarım sesler, ara perdeler yüzünden, kullanacağımız harf işaretlerinin sayısının, sazdaki perdelerin sayısından fazla olması gerekmektedir” (2001: 3) der. Harf işaretlerini sayarken Sabâ perdesi yanında Uzzâl, Bayatî'nin yanında Hısâr, Tîz Sabâ'nın yanında Tîz Uzzâl perdeleri gösterir. Böylece tambur teli üzerinde sabitlenmiş otuz perdenin yanında üç tane seyir şartlarına bağlı olan perdenin var olduğunu belirtir. Bunun yanında harflerin sınıflandırılması sırasında nîm ve ara perdeleri aynı gruba koyar ve onları “tam olmayan perdeler” olarak adlandırır. Bu grupta on yedi perde vardır.

Kantemiroğlu tam olmayan perdelerin hükmünü şöyle açıklar: “İnce sestten kalına inilirse başka, kalından inceye çıkılırsa başka sadâ ve nağme olur. Meselâ, Nevâ'dan tîze doğru gidilip ara perdeye basılırsa Bayatî sadası, Hüseyinî perdesinden pese doğru gelinip ara perdeye basılırsa Hisâr perdesi ve âğâzesi bulunur” (2001: 7).

Safiyüddîn'in kuramsal çalışmasıyla vücut bulduğu nazariyat geleneğinde bir sekizliği on yedi aralığa bölen ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte bir sekizli içinde on sekiz perde bulunduran ses sistemi kullanılmıştır. Bu sistemle karşılaştırıldığında Kantemiroğlu'nun bazı yarı perdeleri sistemine almadığı, fakat bir önceki dönem ses sisteminde olmayan ara perdeler koyduğu görülmektedir. Kendisi bu davranışının nedenlerini kimi perdeler için açıklamış, kimi perdelerin niçin gösterilmediğini açıklama gereği duymamıştır. Ona göre, Yegâh ve Aşîrân perdeleri arasında yarım perde gereksizdir. Çünkü bir makamı gösterebilmek için en az üç perdeye ihtiyaç vardır. Yegâh'ın altında başka perde olmadığından orada bir makam icra edilemez. O yüzden orada yarım perdeye gerek duyulmamaktadır.

Kantemiroğlu, perde simgeleme amacıyla harfe dayalı otuz dört işareti kullanmıştır. Perde isminin veya perdeye isim veren makamın ilk harfi sesin işareti için seçmiştir. Ses sistemine dahil olan fakat kendi başına makam oluşturma işlevine sahip olmayan sesler için bir işarete gerek duymamıştır. Bu sesler, “tetimme”, “bir perdenin ağzesi”, “bir perdenin şeddi” gibi işlevsel karakteristiği ile birlikte ses sistemine kaydedilmiştir.

2. Rauf Yekta Bey'in Türk Musikisi Ses Sistemi

Râuf Yektâ Bey (1871-1935), musiki nazariyatçısı ve yazarı, bestekar ve neyzendir. Murad Bardakçı, Rauf Yekta'nın müzik hayatını bu üç başlık altında incelenmesini önerirken, onun Türk müzikolojisi alanındaki değerini vurgulayan bir tanım getirmektedir: “O (*Rauf Yekta Bey – U.D.*) önce Türk Müzikolojisinin kurucusu, daha sonra bir besteci ve mevlevihanelerde neyzenbaşı olacak düzeyde ney icracısıdır” (1986: 9).

Nuri Özcan da Rauf Yekta'nın çağdaş Türk müzik sisteminin oluşmadaki katkısına dikkat çekiyor: "Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk musikisi sisteminin temellerini atan Rauf Yektâ Bey müzikolog, bestekâr ve neyzen kimliğiyle Türk musikisi tarihinin önde gelen simalarından biridir" (Özcan 2007).

Ayrıca Rauf Yekta, Türk müziğini Batı Dünyasında tanıtan bilim adamı olarak bilinmektedir. "La Musique Turque" başlıklı çalışma 1913 yılında kaleme alınmış ve 1922 yılında Encyclopedie de la Musique'in bir bölümü olarak basılmıştır.

Paris Konservatuvarı profesörü Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu Encyclopedie de le Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuvar Sözlüğü) isimli ansiklopedinin birinci kısmı, 25 ülkenin musikisi hakkında geniş bilgi vermektedir. Orhan Nasuhioğlu'nun "son yüzyıldaki bilginlerden" olarak andığı Rauf Yekta Beyin Fransızca yazılmış Türk Müziği bölümü "Türk musikisinin ne olduğunu, ilmi olarak Batı'ya anlatan (...) başlı başına bir eser hüviyetindedir" (1986: 7). Çalışmanın bilimsel değerini Murad Bardakçı şu şekilde özetlemektedir: "Monografi, yayınlanmasının ardından Batılı bilim çevrelerinde Türk Müziği konusundaki tek kaynak olma özelliğini günümüze kadar korumuştur. Bugün Şark Musikisi ile ilgili hemen her çalışmanın bibliyografyasında Rauf Yekta Bey'in ve eserinin adına rastlanmaktadır" (1986: 15).

Rauf Yekta, La Musique Turque yayımlanmasının ardından "Türk Musikisi Nazariyatı" başlıklı kitabı üzerine yoğunlaşıyor. Dârülelhan'da okutulmak üzere ders notu biçiminde yazılmış bu eser, 1924 yılında basılmaya başlanmış fakat yayın 9. formda kalmıştır. Böylece, "Türk Musikisi" (La Musique Turque) monografisi, nazariyat açısından Türk müziğini bilimsel anlamında inceleyen ve kuramsal bütünlüğüne sahip Rauf Yekta'nın yaklaşımını yansıtan, kıymetli ve tek kaynak olarak kabul edilmektedir.

Rauf Yekta Bey, bir sekizliği eşit olmayan yirmi dört aralığa bölen diziye dayanan Türk müziği ses sistemini kullanılmıştır. İlk sekizliğin bir ince tekrarıyla birlikte bu ses sistemi kırk sekiz perdeden oluşmaktadır.

Shireen Maalouf'un belirttiği gibi, XIX. yüzyılın ortasında Osmanlı müziğinde yaşanan Batılılaşma sürecinde yirmi dördü ses sistemi, Türk ile Arap müzik uygulamaları için ayırt edici nitelik olmaya başlamıştı. Safiyüddin Urmevi ve onu takip eden Sistemci Okul mensuplarının eserlerinde vücut bulan Türk müziğinin geleneksel ses sistemi doğal aralıklar üzerinde bina edilirken, Arap müziğinin geleneksel ses sistemi eşit bölünmeyle ortaya çıkan yirmi dört çeyrek ton içerirdi (2003: 835).

Çeyrek ton temelinde oluşan Arap müziği dizisinin kuramsal tanımının Şeyh Muhammed el'Attar'a (1764-1828) ait olduğu, onun öğrencisi olan Mihail Meşakka (Mikhail Mishaqa)'nın yazdığı "Essay on the Art of Music for the Emir Shihāb" adlı (1840) eserde geçmektedir. Meşakka bu yirmi dörtlü sistemini matematiksel ve deneysel olarak iki yolla denetleyip, altmış sekiz dakikalık "Yeni Yunan" dediği ses sistemiyle kıyaslamıştır.

Bu iki sisteme göre ayarlanmış iki tanbur ile icra edilen seslerin kıyası sonucunda Meşakka, matematiksel olarak yirmi dört çeyrek tona eşit bölünme yoluyla oluşan ses sisteminin, uygulama açısından elverişsiz olduğunu kanıtlanmıştır. Shireen Maalouf'a göre, Meşakka, kuram olarak eşit bölünmüş düşünülen Arap müziği ses sisteminin, icra boyutunda eşit olmayan aralıklardan oluştuğunu göstermiştir (2003: 840).

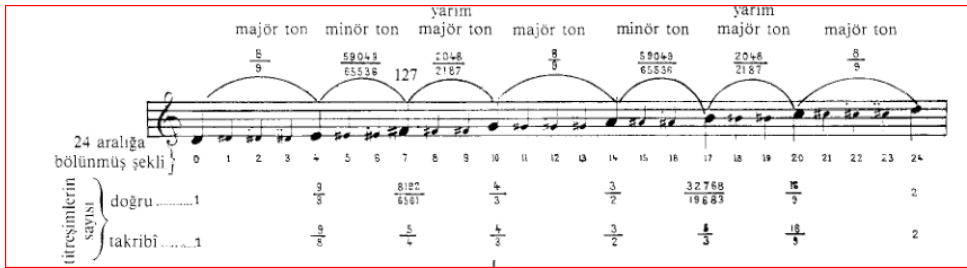
Rauf Yekta Bey 1932 yılında Kahire'de toplanan Arap Musikisi Kongresine katıldıktan sonra, Arap musikisinin yayılmasını konu alan "Muteleât ve Erâe" isimli çalışmasını 1934 yılında Kahire'de yayınlamıştır. Bu eserde Meşakka'nın araştırmasına yaptığı atıflar, Rauf Yekta'nın yirmi dörtlük ses sistemini bildiği çıkarımına neden teşkil etmektedir. Murad Bardakçı, Rauf Yekta'nın Türk müziği ses sistemi için yirmi dörtlü modeli seçmesinde Meşakka'nın fikirlerinin etkisini şöyle ifade etmektedir: "XX. asrın ilk yıllarında Türk Müziği'nin teorisini yeniden yazarken (*Rauf Yekta – U. D.*) Meşakka'dan etkilendi, onun '24'lü sistem' denilen sistemini benimsedi ama seslerde bazı değişiklikler yaptı. Benimsemesinin sınırlarını 1932'de Kahire'de yayınladığı bir kitapta açıkladı ama Türk müzisyenler Mihail Meşakka'nın Rauf Yekta Bey'e verdiği ilhamdan haberdar olamadılar" (Bardakçı 2001).

Rauf Yekta uyguladığı ses sistemin perde sayısı ve perde isimleri, Meşakka'nın aktardığı Arap müziğinin geleneksel ses sistemiyle aynıdır. İki kuramda referans çalgı olarak tanbur kullanılması sayesinde perde yerlerinin ölçüm ile belirlenmiş olması, aynı isimli perdelerin farklı seslere denk geldiğini açığa çıkarmaktadır. Rauf Yekta, çeyrek tonlara eşit bölünmüş bir dizi yerine, eşit olmayan doğal aralıklardan oluşan dizi tercih etmiştir. Böylece bu dizi, "Sistemci okul" mensupları nazariyatında kullanılmış on yedi aralıklı dizinin geliştirilmiş şekli gibidir.

Rauf Yekta, Türk dizisini Batılı notasyon çerçevesinde açıklarken ara sesleri göstermek için diyez ve bemol işaretlerinin dörder çeşit uygulamasına gerek duyar. Bu işaretleri, sırasıyla "Pythagoras koması", "limma", "apotom" ve "minör ton" miktarında kabul edilen kendine has işlevlere göre ses tizliği / kalınlığı değiştirdiğini gösterir.

On ikilik tampere ses sistemindeki diyez ve bemol işaretinin işlevlerinde anarmonik ilişki mevcuttur: İki ardışık ses örnek olarak alındığında daha kalın sesin diyezli hali ince sesin bemollü hali ile aynı akustik sese denk gelmektedir. Fakat Türk müziği dizisinde böyle bir durum söz konusu değildir. Eski nazariyat geleneğinde seyir şartlarıyla bağlı olarak değişen ara seslere farklı perde isimleri verilirdi. Bu seslerin dizi içindeki ilişkileri, genelde söz konusu değildi. Çünkü perdelerin, makam kavramı bağlamındaki işlevselliği açısından incelemeye konu olurdu. Seyir kendince tizleşme ve pesleşme işleviyle ilgili olduğundan, yöne bağlı olarak bir sesin “arızalanmış” hali için ya diyez ya da bemol türünden işaret seçilmiş olup tam ve ara perde arasındaki ilişkiler yansıtılmış olurdu.

Ancak bir ses sisteminin sesleri gösterme amacıyla tek yönde sıralanmış bir dizisi söz konusu olunca, yöne bağlı olarak bir çeşit işaretin uygulanması, sesler arasındaki tizlik ilişkisini yansıtırken anarmonik değişim prensibine dayanmış olmalıdır. Rauf Yekta Beyin Türk müziği için uyguladığı çıkıcı dizisinde sesler arasındaki ilişkiler diyez işaretin türevleri yardımıyla göstermiştir (Şekil 1.).



Şekil 1: Rauf Yekta Beyin Türk esas dizisi (Yekta, R. 1986, s. 59).

3. Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Beyin Türk Musikisi Ses Sistemlerinin Karşılaştırılması

Kantemiroğlu ve Yekta'nın Türk müziği anlatımı için ürettikleri ses sistemi modelleri, perde sayısı, ses kapsamı, dizi bölünme prensibi açısından farklılıklar içermelerinin yanı sıra, bu modellerle aktarılan müzik sistemi, zamanının icra uygulamasına dayanmaktadır. Üstelik bu müzik uygulaması aynı gelenekte köklenmiş olduğu için aynı üslup özelliklerini taşımaktadır.

3.1. Ses Aralığı ve Perde Sayısı

Dimitri Kantemiroğlu'nun edvarında kırk üç sestem bahsetmektedir. Harf temelinde geliştirmiş otuz üç notasyon işaretiyle, kuramı oluşturan otuz perdenin yanında ara perdeler gösterilmiştir. “Perdelerin Hükmünün Gerçekleştirilmesi” başlığı altında anlatılan dokuz ara perdenin işaretleri yoktur. Buna karşın Kaba Çargâh perdesi ayrı bir yere ve işarete sahiptir. Bu perde tambur

telinde doğal yolla oluşturulmadığından açıklanan ses sistemi kuramına dahil değildir. Ancak Kantemiroğlu ses sınıflandırılması sırasında, “ikinci derece kalın sesli tek perdedir” ifadesiyle bu perdenin istisnai durumunu ortaya koymaktadır. Bunun dışında, kalınlık / tizlik açısından Kantemiroğlu perdeleri, “kalın sesli” (Yegâh – Uzzal aralığı), “ikinci derecede tiz /ince sesli” (Neva – Tiz Uzzal aralığı) ve “üçüncü derecede tiz” (Tiz Neva – Tiz Hüseyini aralığındaki) perdeler olarak üç sınıfa ayırmaktadır.

Böylece, Kantemiroğlu ses sistemi, Kaba Çargâh’tan Tiz Hüseyini’ye kadar aralığı kapsayan geniş ses yelpazesinde kırk üç sesi kabul eder.

Rauf Yekta’nın ses sistemi, Yegâh’tan Tiz Neva’ya uzanan ses aralığında, her biri yirmi dört perdeyi içeren iki derecede kalın sekizlikten oluşan, toplam kırk dokuz sesi barındırmaktadır.

3.1.1. Tam Perdenin Hükümü

Kantemiroğlu sistemindeki Kaba Çargâh hariç hem Kantemiroğlu hem Yekta ses sisteminin temelini oluşturan tam ses dizisi aynı perdeleri içermektedir. Yegâh, Hüseyinişiran / Aşîrân, Arak / Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh perdeleriyle oluşan dizi, çıkıcı ve inici harekette sırasını değiştirmez. Tiz sekizlik, Nevâ, Hüseyinî, Eviç / Evc, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh perdelerinden oluşur. Yekta’nın ses sisteminin son ince perdesi Tiz Nevâ’dır. Kantemiroğlu Tiz Nevâ’dan sonra Tiz Hüseyinî perdesine yer vermiştir.

3.1.2. Ara Perdeler

Ses sistemleri arasında asıl fark, ara perdeler tabanında ortaya çıkmaktadır. Kantemiroğlu, Yegâh ve Aşîrân hariç, her iki tam perde arasında bir yarım perde tanımlar. Ancak bu uygulama mutlak bir sistem oluşturulmasına imkân sağlamadığı için Kantemiroğlu birkaç ara perde dahil etmek zorunda kalmıştır. Ayrıca bu ara perdelerin, hangi yöne ilerleyişle birlikte gerçekleşeceği hakkında bilgi vererek dizinin yapısına netlik getirmeye çalışır.

Ara perdeler konusunda Kantemiroğlu yaklaşımının temelinde, perdenin makam oluşturma ve gerçekleştirme işlevi yatmaktadır. Örnek olarak, Yegâh ve Aşîrân arasındaki yarım perdenin olmamasına dair açıklamasına bakılabilir. Bu konuda Kantemiroğlu şöyle bir izahta bulunur:

“Yegâh ve Aşîrân perdelerinin arasında yarım perde gerekmediği için orada yarım perdenin ne hükümü ne de icrası olabilir. Gerekmemesinin sebebi ise şudur: Bir makamın icra edilebilmesi için en az üç perdeye ihtiyaç vardır. Yegâh’ın altında başka perde bulunmadığını söylemiştik. Bu durumda, adı geçen yerde bir makam icrası mümkün olmadığından, yarım perdenin de gereği yoktur” (2001: 7).

Rauf Yekta ses sistemindeki ara perdelerin belirlenmesine yön veren etkenler arasında, majör, minör ve yarım majör ton aralık anlayışı ağır basmıştır. Yekta, Türk dizisinin tabii sesleri arasında konulabilecek arızî seslerin sayısını şu formüle bağlar: “Majör tonlar arasına üç tane arızî ses katılır. Minör tonlar arasına iki arızî ses katılır. Ve nihayet yarım majör tonlar arasına keza iki arızî ses katılır” (1986: 58). Bu yaklaşım doğrultusunda majör aralığı oluşturan re-mi, sol-la, do-re sesleri arasında üçer ara ses, minör aralık oluşturan mi-fa diyez, la-si ve yarım majör aralıklı fa diyez-sol, si-do sesler arasında ikişer ara ses yerleştirilmiştir.

Ancak Yekta ses sistemini çıkıcı dizi üzerinde anlatmasından dolayı, Acemaşiran ve Dik Acemaşiran perdeleri hariç, arızî seslerin nota karşılıklarının gösteriminde diyez işaretinin türevlerinden kullanmıştır. Diyez ve bemol işaretlerinin türevleri arasında anarmonik özdeşlik varsayım olarak kabul edilse bile, inici veya çıkıcı hareketle meydana gelen ara seslerin işlev bağlamından soyutlanmış dizilişi, sesler arasındaki ilişkileri yansıtmada yetersiz kalabilir. Ayrıca bemol bazlı işaretlere kuram içinde yer verilirken esas dizinin gösteriminde uygulama örneklerinden yoksun olması, bu işaretlerin işleyiş sahasını netleştirilmesine muhtaç bırakmaktadır.

Yekta'nın, Hüseyنياşiran ve Irak² perdeler arasındaki seslerin nota karşılığı gösteriminde izlediği yol dikkat çekicidir. Türk dizisini anlatırken bu perdelerin seslerine eşdeğer olanlarını “mi” notası üzerine uygulandığı diyez işareti türevleri ile belirtmiştir. Çıkıcı harekete tabi olarak böyle bir seçim kurama uygundur (bkz. Şekil 1.).

Fakat tanbur teli üzerinden perde anlatımında Hüseyنياşiran ve Irak perdeleri arasındaki sesler, natürel işaretinin türevleri ile, “fa” notası üzerinden gösterilmiştir. Bilindiği gibi, Batı müzik geleneğinde “mi” ve “fa” notaları arasında yarım ses uzaklık olduğundan diyez ile tizleştirilmiş “mi” sesi “fa” notası ile anarmonik değerini taşımaktadır. Türk müziği ses sisteminde Acem Aşiran perdesi asıl ton dizisine tabii olmayan ara (yarım) bir perdedir. Böylesi Hüseyنياşiran perdesinin tizleştirilmesi yoluyla ortaya çıkan Acem Aşiran perdesinin sesi, akustik olarak Batı müzik geleneği “fa” notasının ses tınısına yakındır.

Yekta bu durumda akustik algıya ağırlık vererek Acem Aşiran ve Dik Acem Aşiran perdelerini karşıladığı notalar olarak “fa” tabanında gösterir ve bunun için, türemiş işaretler arasına almadığı natürel (bekar) işaretini kullanır. Kuram açısından bakıldığında, çıkıcı hareketin bozulmadığı görülür. Fakat Acem Aşiran ve Dik Acem Aşiran perdelerinin Hüseyنياşiran perdesiyle ilişkileri yansıtılmamış olur ve dizinin oluşma prensibi olarak kabul edilen aralık

² Rauf Yekta bu terimi “Arak” olarak kaydetmiştir.

yapısı da dengesizliğe uğrar: Hüseyinîaşiran perdesinin bölgesi bir perdeye indirgenmiş iken, Irak perdesinin bölgesi beş perdeye çıkmış olmaktadır. Elbette böyle bir algnın, dizinin şematik gösteriminin yorumu sonucu olarak ortaya çıkabileceğini de hatırlatmakta fayda vardır.

Kantemiroğlu'nun ses sisteminde Dik Acem Aşiran perdesi yerinde Irâk perdesini tamamlayan adsız bir perde yer alır. Yekta'nın sistemindeki Geveşt perdesinin karşılığında Kantemiroğlu'da "adsız bir âğâze" bulunmaktadır.

Kantemiroğlu, Evc perdesinin yarım ses tizinde bulunan perdeyi açıklarken Irâk perdesinin yarım ses tizinde olan perdesine atıfta bulunur: "Evc'in üstündeki yarım perde bu ana değin bir makama sahip olamamıştır ve bu durum, Evc'den bir sekizlik alttaki Irâk'dan sonra gelen yarım perdenin durumu gibidir" (2001: 10). Yekta sisteminde "Geveşt" olarak bilinen perde Kantemiroğlu sisteminde bir makama sahip olmayan "adsız bir âğâze" olarak tanımlanmaktadır.

Bununla birlikte Kantemiroğlu, segâh perdesinin tizindeki "Segâh'ın tetimme" perdesinin tanımında, onun Mâye perdesi olarak adlandırıldığı gibi ek bilgi vererek "Geveşt terkinin yeri" sözleriyle işlevselliğini anlatmaktadır. Yalçın Tura'nın notlarından bu perdenin, muhtemelen bugünkü Dik Kürdî yerinde olduğu anlaşılmaktadır (2001: 230).

Böylece, Kantemiroğlu zamanında Geveşt terkip olarak bilinmektedir fakat dizi içinde bir perde ismiyle sabitlenmemiştir, şeklinde bir çıkarıma varabiliriz. Yekta zamanında Geveşt perdesi kayda geçmiş bulunmakla birlikte dizi içindeki ilişkilendirildiği yer, Kantemiroğlu zamanına nazaran farklılık göstermektedir.

Rehâvî perdesi, Yekta sisteminde mevcut olmayan fakat Kantemiroğlu sisteminde ise nevi şahsına münhasır bir tarihi değişimi içinde barındıran bir ara perdedir. Çünkü bir sekizlik içinde "eski" ve "yeni" sıfatıyla iki defa geçmektedir. İlk olarak Kantemiroğlu, Rast perdesinin yarım perde kalınlığında bulunan Yeni Rehâvî perdesinden bahseder. Daha sonra, Segâh perdesinin tizinde olan Eski Rehâvî perdesini işaretler. Bu ara perdelerin, komşu tam perde ile tizlik / kalınlık ilişkisi farklıdır. Yeni Rehâvî, yarım perde olup Irâk ve Rast perdeleri arasında bulunurdu. Fakat Rast perdesi bağlamında açıklandığında inici hareketiyle işlev kazanma olasılığı daha muhtemeldir. Eski Rehâvî ise Segâh perdesinin tamamlanma konumuna yakındı.

Bir sekizlik içinde ilişkili gösteren başka bir perde olan Sabâ perdesidir. Yekta'nın ses sisteminde yer almayan bu perde, Çargâh ve Nevâ perdele-ri arasındaki yarım perdedir. Fakat Rast perdesinin tizinde "Sabâ perdesinin şeddi" olarak nitelendirilen bir ara perde bulunmaktadır. Bu perde hakkında

Kantemiroğlu, “onunla başka bir makam veya terkiib icra olunmaz” bilgisini vermektedir (2001: 8). Belli bir makam işlevi çatısında sabitlenen bu iki perde, zamanla birbirinden bağımsızlaşmış olup Yekta sisteminde “Nim Zengûle” ve “Hicaz” isimle kayda geçmişlerdir.

Segâh ve Çargâh perdeleri arasındaki ara perde sayısı Kantemiroğlu ve Yekta ses sistemlerinde farklıdır. Kantemiroğlu, Segâh ve Çargâh arasını dörde bölüp Eski Rehâvî, Bûselik, Nişâbûr ara perdelerini yerleştirmiştir. Yekta ise aynı aralığı üçe bölüp Puselik ve Dik Puselik perdelerini saymaktadır.

Bu farklılık, ses sistemi kuramı açısından dikkat çekicidir. Yekta ses sistemine nazaran daha az perde içerdiği için, Kantemiroğlu ses sisteminde, Yekta'nın gösterdiği her bir ara perdeyle özdeş bir ara perde bulunmayabilir. Buna örnek Yegâh – Aşiran, Rast – Dügâh, Çargâh – Neva, Neva - Hüseyinî aralıklarıdır. Kantemiroğlu, Gerdaniye perdesinin tizinde tam ve yarım perdeleri gösterirken, işaretlediği tek ara perde Tiz Uzzâl'dir.

Yekta ise, tiz sekizlik perdelerinden dokuzunun perde bağlarının iptal edilmesinden fakat kullanılan perdelerden vazgeçilmesinden bahsetmektedir: Tiz sekizliğin seslerini oluşturmak için, 266 mm uzunluktaki tel bölümünde, yirmi dört tane perde bağının konması şarttır, “o kadar sıklaşacaklar ki, bunlara basmak için yerlerini göz seçemeyecektir. Bu mahzura çare bulmak için tiz sekizli içinde çok sıkışık olan bu 24 perde bağının 9'u iptal edilmek mecburiyetinde kalınmıştır”. Bununla birlikte pest sekizlik, perdelerin tiz halleri ses sistemine tabi kalmaktadır. Tanbur sapında bağ işaretiyle belirlenmeyen perdelerin gerçekleştirilmesi hususunu Yekta, “Tanbur icracısı bir esere başlamadan evvel bu eserin bestelendiği makamın icabına göre tiz sekizlinin perde bağlarını düzenleyecektir” sözüyle açıklar (1986: 88). Bu işlemin sonucunda Gerdaniye – Tiz Nevâ aralığında perde bağlarıyla gösterilecek perdeler (bahsedilen Tiz Uzzâl perdesi hariç) iki sistemde de aynı olacaktır. Yekta ses sisteminin en tiz perdesi Tiz Nevâ iken, Kantemiroğlu Tiz Nevâ'dan sonra Tiz Bayatî ve Tiz Hüseyinî perdelerine yer vermektedir.

PEST SEKİZLİĞİNİN PERDE İSİMLERİ					
Rauf Yekta ses sistemine göre (Yekta, R., 1986, s. 88-89)				Kantemiroğlu ses sistemine göre (Kantemiroğlu, D., 2001, s. 3)	
Sıra No	Karşılığı nota	Karşılığı ses	Perde ismi	Perde ismi	Perde türü
	Do			Kaba Çargâh	tam
1	Re ³	re	Yegâh	Yegâh	tam

³ Tabloda renk tonuyla perdeleri karşıladığı nota bölgesi belirlenmiştir.

2		re#	Nim Pest Hisar		
3		re#	Pest Hisar		
4		re#	Dik Pest Hisar		
5	Mi	mi	Hüseyniaşiran	Aşîrân	tam
6	Fa	fa#	Acemaşiran	Acem Aşîrân	yarım
7		fa#	Dik Acemaşiran	tetimme	ara
8		fa#	Arak	Irâk	tam
9		fa#	Geveşt	adsız bir âgâze	ara
10		fa#	Dik Geveşt	Yeni Rehâvî	yarım
11	Sol	sol	Rast	Rast	tam
12		sol#	Nim Zengûle	Sabâ perdesinin şed- didir	ara
13		sol#	Zengûle	Zirgûle	yarım
14		sol#	Dik Zengûle		
15	La	la	Dügâh	Dügâh	tam
16		la#	Kürdî	Nihâvend	yarım
17		la#	Dik Kürdî	Segâh'ın tetimme, Mâye (Geveşt terkibi- nin yeri)	ara
18	Si	si	Segâh	Segâh	tam
19		si'	Puselik	Eski Rehâvî	ara
20		si#	Dik Puselik	Bûselik	yarım
				(Çargâh perdesin- den gelirsən)	
			Nişâbûr	ara	
			(Uzzal perdesinden ge- lirsən)		
21	Do	do	Çargâh	Çargâh	tam
22		do#	Nim Hicaz		
23		do#	Hicaz	Sabâ	yarım
24		do#	Dik Hicaz	Uzzâl	ara
25	Re	re	Neva	Nevâ	tam

Tablo 1: Pest sekizliğin perde isimleri.

TİZ SEKİZLİĞİNİN PERDE İSİMLERİ					
Rauf Yekta ses sistemine göre				Kantemiroğlu ses sistemine göre	
Sıra No	Karşılığı nota	Karşılığı ses	Perde ismi	Perde ismi	Perde türü
25	Re	re	Neva	Nevâ	tam
26		re♯	Nim Hisar	Hisâr (peste doğru)	ara
27		re♯	Hisar	Bayatî (tize doğru)	yarım
28			Dik Hisar		
29	Mi	mi	Hüseyni	Hüseynî	tam
30	Fa	fa♭	Acem	Acem	yarım
31			Dik Acem	Evc makamının tetimmesi	ara
32		fa♯	Eviç	Evc	tam
33		fa♯	Mahur	Mâhûr	yarım
34			Dik Mahur	Makama sahip olmayan perde, Irâk'ın üstündeki gibi	ara
35	Sol	sol	Gerdaniye	Gerdâniye	tam
36			Nim Şehnaz		
37		sol♯	Şehnaz	Şehnâz	yarım
38			Dik Şehnaz		
39	La	la	Muhayyer	Muhayyer	tam
40		la♯	Sünbüle	Sünbüle	yarım
41			Dik Sünbüle		
42	Si	si	Tiz Segâh	Tiz Segâh	tam
43		si♯	Tiz Puselik	Tiz Büselik	yarım
44			Dik Tiz Puselik		
45	Do	do	Tiz Çargâh	Tiz Çargâh	tam
46			Nim Tiz Hicaz		
47		do♯	Tiz Hicaz	Tiz Sabâ	yarım
48			Dik Tiz Hicaz	Tiz Uzzâl	ara
49	Re	re	Tiz Neva	Tiz Nevâ	Tam
50				Tiz Bayatî	yarım
51	Mi			Tiz Hüseynî	tam

Tablo 2: Tiz sekizliğin perde isimleri.

3.2. Sonuçlar

Bir müziğin ses sistemi zaman içerisinde değişim ve evrilme süreçlerine tabi kalmaktadır. Perde kavramı kapsamında belirlenen sesler, döneme ait bir müzik kuram çalışması ürünü olan edvarda kaleme alındığı sırada, zamanının müzik sesleri yelpazesinin yansıtılması görevini ifa eder. Böylece, farklı dönemlere ait edvarların incelemesiyle bir müzik kültürünün ses tabanında geçirdiği değişimleri ortaya çıkarmak mümkün kılınmaktadır. Bu da ortaya çıkacak kuramsal Türk müzik mirasına bakışa yeni bir derinlik kazandıracaktır.

Dimitri Kantemiroğlu'nun, XVII. yüzyıla ait "Kitab-ı İlm-il musiki ala Vech-il Hurufat" edvarı ile XX. yüzyımın başında Rauf Yekta Bey tarafından yazılmış "La Musique Turque" çalışmalarını karşılaştırmalı analizni tercihin temelinde, bu çalışmalarının iki açıdan paydaş olması yatmaktadır: Birincisi, Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Bey müziğin ses sistemini anlatırken referans çalgı olarak tanburu kullanmaktadırlar. İkincisi, oluşturdukları ses sistemine kuramsal yaklaşım, Safiyüddin ile başlayan gelenekle kökleşmiş olup, tampere sistemi bilgisi dahilinde konumlanmıştı.

Rauf Yekta Bey Türk musikisi için, pest ve tiz sekizlik olmak üzere her bir sekizlik, eşit olmayan yirmi dört aralığa bölünmüş ve toplamda kırk sekiz ses içeren bir ses sistemi önermektedir. Bu yolla oluşturulmuş ses dizisi Yeğâh'tan Tiz Nevâ'ya kadarki ses aralığını kapsamaktadır.

Dimitri Kantemiroğlu'nun ses sistemi kuramı, otuz perde içerir. Ancak onun kuramına göre istisna oluşturan seslerle birlikte kırk üç perde kayda geçmiş olur. Böylece Kantemiroğlu'nun ses sistemi, Kaba Çargâh'tan Tiz Hüseyinî'ye kadarki ses aralığını kapsamaktadır.

Tam perde sayısı ve dizilişi iki sistemde de aynıdır. Yarım perdelerine gelince, ismini korumuş olanlar arasında Acemaşiran, Zengûle, Bûselik, Hisâr, Acem, Mâhûr, Şehnâz, Sünbûle, Tiz Bûselik yer almaktadır. Rehâvî / Geveşt⁴, Nihâvent / Kürdî, Sabâ / Hicaz, Bayatî / Hisar yarım perdeleri ise isim değiştirenlerdendir. Bu durumda asıl farklılık yansıtan ara perdelerdir. İlk olarak, ara perdelerin belirlenmesindeki yaklaşım, Kantemiroğlu ve Yekta'da farklı temellere dayanmaktadır: Kantemiroğlu için bir perde, makam veya terkip icrası işleviyle bir anlam kazanır. Yekta sisteminde ara perdeler makam işlevinden soyutlanmış olarak yarım perdene konumuna göre (örn., Hisar perdesi etrafında gruplandırılmış Nim Hisar ve Dik Hisar gibi) değerlendirilmektedir.

Bu yaklaşım farklılığına bağlı olarak, Kantemiroğlu ses sistemi, perde ismi ile birlikte makam işlevi hakkında bilgi aktarmaktadır. Bir sekizlik içindeki perdeler arası ilişkilerin aktarıldığı bilgilere göre, Rehâvî, Geveşt, Sabâ perdeleri ayrı bir öneme sahiptir.

⁴ Dik Geveşt perdesine denk gelme ihtimali vardır.

Tam perde aralığının bölünmesi konusunda dikkat çekici bir başka mühim durum, iki sistemde Segâh ve Çargâh perdeleri arasındadır. Kantemiroğlu bu aralığı dörde bölüp, oraya üç ara perde yerleştirirken, Yekta aynı perde aralığını üçe bölüp iki ara perdeye işaret etmiştir. Böyle bir durum, tarihsel gelişime bağlı olarak Segâh – Çargâh aralığının zamanla daralma süreci yaşadığı konusunda varsayımda bulunmamıza imkân vermektedir.

Dimitri Kantemiroğlu ve Rauf Yekta Bey çalışmalarında, Türk musikisi ses sisteminin XVII. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar geçen zaman aralığında, perde bazında geçirdiği değişim süreçleri izleri net görülmektedir. Bahsi geçen izlerinin yorumu, kuramsal yaklaşım çerçevesinde yapıldığı taktirde müzik geleneğinin icra ve ifadesi evrelerinin anlaşılmasına imkân verir.

KAYNAKÇA

- Bardakçı, Murat (1986). “Rauf Yekta Bey’in Hayatı ve Eserleri”, *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 8-15.
- Bardakçı, Murat (2001). “Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı’dan Öğrendik”, *Hürriyet Gazetesi* (Erişim Tarihi: 17.06.2023) <https://www.hurriyet.com.tr/amp/muzik-sistemimizi-bu-lubnanli-dan-ogrendik-41029>
- Güray, Cenk (2017). *Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü: Edvar Gelenegi*, 2. Baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Jäger, Ralf Martin (1996). *Türkische Kunstmusik und Ihre Handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert*, Berlin: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner Eisenach.
- Kantemiroğlu, Dimitri (2001). *Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l-Hurufat / Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*, Haz. Yalçın Tura, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Mustafa Kemal (2017). *Müzik Aritmetiği ve Ses Sistemleri*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Maalouf, Shireen (2003). “Mikhā’ıl Mishāqā: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale.” *Journal of the American Oriental Society*, vol. 123, no. 4, pp. 835–40. (Erişim Tarihi: 21.06.2023) JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3589971>.
- Nasuhioğlu, Orhan (1986). “Çevirenin Önsözü”, *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, s. 7.
- Özcan, Nuri (2007). “Rauf Yektâ Bey”, TDV İslâm Ansiklopedisi, (Erişim Tarihi: 17.06.2023) <https://islamansiklopedisi.org.tr/rauf-yekta-bey>
- Tanrıkorur, Cinuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken.
- Tura, Yalçın (2001). “Kitap ve İçeriği”, *Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l-Hurufat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. XXVII – XL.
- Türk Dili Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü (Haziran 2023). “Perde”, (Erişim tarihi: 12 Haziran 2023) <https://sozluk.tdk.gov.tr/>.
- Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.