 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

ABDÜLKÂDİR MERÂGÎ VE KANTEMİROLU'NUN SES SİSTEMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Emre PINARBAŞI

Dr. Öğretim Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, emrepinarbasi(AT)gmail.com

Anahtar kelimeler:

Klasik Türk Müziği, Müzikoloji, Edvar, Ses Sistemi.

ÖZ

Bu çalışmada Klasik Türk Musikisi nazariyatının gelişim bilgisini aldığımız musiki kitabı olarak bilinen edvar yazan Abdülkadir Meragi ve Kantemiroğlu'nun ses sistemi olarak verdikleri bilgiler karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmalar öncesinde nazariyatçıların müzik kültürü ve ses sistemlerine kadarki olan süreçteki gelişim ve değişim de ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Karşılaştırmalar neticesinde Meragi ve Kantemiroğlu'nun hem yöntemsel hem de nazari olarak farklı yollar izleyerek ses sistemi ortaya koyduları tespit edilmiştir. Ses sistemi açısından ise her ne kadar birbirlerine benzese de sayısal olarak farklı sayıda perde isimleri ortaya koydukları görülmektedir.

COMPARISON OF ABDÜLKÂDİR MERÂGÎ AND KANTEMİROĞLU'S PITCH SYSTEMS

Keywords:

Classical Turkish Music, Musicology, Edvar, Pitch System.

ABSTRACT

In this study, the information given by Abdülkadir Meragi and Kantemiroğlu, who wrote edvar, which is known as The Musical Book of Classical Turkish Music theory, were compared as pitch systems. Before the comparisons, the development and change of the process from theorists to music culture and pitch systems were also tried to be introduced. As a result of the comparisons, Meragi and Kantemiroğlu both methodally and theoretically set out different ways of pitch system. In terms of pitch system, although they resemble each other, it is seen that they have introduced a number of different fret names.

 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

Giriş

Müzik insanlık tarihi ile beraber doğmuş bir sanattır. En basit ve eğitimsiz kavimlerde bile müzik ön planda tutulmuştur. Çünkü müzik, anlatımın yalın sözle bittiği yerde başlar ve duyguları ölçülü seslerle anlatır (Uygun, 1999: 9). Bu bağlamdan yola çıkarak Türklerin yaşamlarına baktığımızda; tarih içerisinde muhtelif sanat dallarında faaliyet göstermiş olduklarını görüyoruz. Eski Türk inançları çerçevesinde belirli zamanlarda yapılan törenlerde dini mahiyette müziğe yer verildiği görülmektedir (Özcan, ty: 3).

Müzikte ses sistemleri zaman içerisinde birden bire ortaya çıkmayıp, birbiriyle bağlantılı kesintisiz bir gelişmeler zincirinin ürünüdür. Bu bakımdan belli bir müzik kültüründe belli dönemin ses sistemini anlayabilmek için onun geçmişle bağlantılarını ele almak gerekmektedir (Can, 2001: 27).

Abdülkâdir Merâgî'ye Kadar Türk Mûsikîsi Ses Sistemi Gelişimi

Türkler'in kendilerine özgü kültür tarihi genel olarak Altay dönemi ile başlar. M.Ö. 3. binden itibaren Altay Türk kültürü, aynı zamanda Altay müzik kültürünün de belirleyicisidir (Budak, 2006: 13). Altay döneminden sonra Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar müzik kültürünün gelişmesinde rol oynayan dönemler ise sırasıyla; Şamanlar, Hunlar dönemi, Göktürkler dönemi, Uygurlar dönemi, Karahanlılar dönemi, Gazneliler dönemi ve Selçuklular dönemidir. Dönemlere göre müzik kültürü ve ses sistemleri git gide değişmiş ve gelişmiştir. Bu değişim ve gelişim Abdülkâdir Merâgî'ye kadar aşağıdaki gibi detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Altaylar Dönemi Türk Müziği

Bu döneme ait elimize geçen bilgilere göre müzik iki-üç sesli bir sisteme sahipti. Prof. Dr. Faizullah Karomatli, Orta Asya Türk müzik kültürü ile ilgili;

> *M.Ö. 1. Binden itibaren gelişmiş bir müzik görüyoruz. Mezulu çağına ait kaya resimlerinde def gibi vurmalı aleler görülüyor. Müzik aletleri kalıntısı arasında ve özellikle Sibirya'da bulunan kalıntılarda flüte ve neye rastlanıyor. M.Ö. 2. Bin ve 3. Bin yıllarında (bugünkü coğrafyi sınırlar içerisinde kalan) Doğu Türkistan'daki kalıntılarda flüt görülmekte. Doğu Türkistan'da yapılan kazılarda, M.Ö. 2. Yüzyıla ve M.S. 2. Yüzyıla ait çapraz flüt bulunmuştur. Özbekistan'ın orta bölgesinde bulunmuş, M.Ö. 1. yüzyıla ve M.S. 1. yüzyıla ait heykelciklerin ellerinde çalgı vardır. Fergana Vadisi bölgesinde ise zurna çok sıkça kullanılmıştır. Tanbur, dutar, çapraz flüt, bulaban (balaban), dombra, topluluklarda en çok kullanılan enstrümanlardır. (Budak, 2006: 14)*

bilgisini vermektedir.

Şaman Dönemi Türk Müziği

Şaman müziği ile genel olarak dört perdeli ya da daha az perdeli olan "mod öncesi müzik"in en ileri aşaması olan dört perdelik (tetratonik) ses sistemine ulaşıldı. Aynı ezgisel motifin, tekrarından kurulu biçiminden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle Şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağımlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup, melodi ve ritim önemliydi. Müziğin ana temelini insan sesi oluşturmaktaydı. İnsan sesine ve şarkıya eşlikte davul ve defin önceliği vardı. Boru (borguy) ve kopuz (kubuz)'un ilk ve öncül örneklerine erişildi. Şaman müziği denilen, büyüsel-dinsel-törensel (Ataman, 1947: 8) lik özelliği olan müzik, bağı (sihir)'in bir yardımcısıydı. Uzun zaman bir zevk işi gibi değil, bir büyüleme aracı olarak kullanıldı (Budak, 2006: 15).

Hunlar Dönemi Türk Müziği

Ses sistemi olarak beş tam ses aralıklı (pentatonik) yapıya ulaşmıştır (Budak, 2006: 23). Prof. Dr. Bahaeddin Ögel Hunlar'la ilgili şu bilgileri vermektedir;

> *Çin kaynaklarından öğrendiğimize göre, bunlar sürüleri ile meşgul olurken bu meşgalelerinin yanında ekip biçmeyi de ihmal etmiyorlardı. Kazılar sırasında bulunan bilhassa saban demirleri pek çeşitli idi. Muhtelif büyüklükteki oraklar, zahire saklamak için özel bir şekilde kazılmış çukurlar, hububatı öğütmek veya ezmek için kullanılan taşlar, bu kültürün en önemli eserleri arasında idi… Bu kalıntılar bize göstermektedir ki, gerek Selegna kıyılarında ve gerekse Altay bölgesinde, Büyük Hun Devletinden itibaren bir ziraat kültürü meydana gelmeye başlamıştı (Ögel, 2003: 88-89).*

Hunlardaki yaşayış kültürü müziğe de yansımıştır. Ziraat yapan toplumda, topluca çalışma, belli bir düzeni gerektirir ki bu toplu çalışma, "süreci düzenleştirici bir çalışma ritmi"ni doğurur. Bu çalışma ritmi ise, bir ağızdan söylenen ezgiyle desteklenir (Budak, 2006: 20). Hunlarda ziraatçilik ve toplu çalışma olgusu ile birlikte düzenin, beraberliğin sağlanması amacıyla ezgi söyleme fiiliyle, toplu şarkı söyleme geleneği başlamaktadır.

Göktürkler Dönemi Türk Müziği

Bu dönemde Türk müziğinde çeşitli ilerlemeler olmuş, ses sistemi açısından beş sesli (pentatonik) yapı iyice belirginleşmiş ve ses (perde) sayıları artarak ezgiler genişlemiştir. Ezgi içindeki sesler (perdeler) geniş aralıklarla kullanılmıştır. Kopuzun yanı sıra ıklığ denilen yaylı kopuz geliştirilmiştir (Budak, 2006: 25).

Uygurlar Dönemi Türk Müziği

Uygurlarda Türk müzik kültürünün modal müzikte en gelişkin düzeyine erişilmiştir. Ali Uçan bu dönemi şöyle anlatmaktadır;

> *Ezgiler daha geniş genlikli, incelerden kalınlara doğru daha büyük adımlı, daha uzun örgeli (motifli), çoğunlukla simetrik ölçülü ve yalınç sıralama biçimli bir yapı kazandı. Ezgisel-ritimsel, tınısal örgü ve doku karmaşıklaştı... Kullanılan çalgıların tür ve çeşitleri, görevlendirimleri-oturtumları, tutuluş biçimleri ve çalınış yöntemleri, müzik topluluklarının oluşum biçimleri, müziğin yapıldığı yer ve gerçekleştirildiği ortam bakımlarından yeni ayrımlaşmalar ortaya çıktı. Bütün bunlar yeni tavır ve üslup farklılaşmalarına yol açtı. Müzik yaşamında belirli ilke, kural, kalıp, yöntem ve tekniklere bağlı kalınarak müzik yapma ve yaratma anlayışı yaygınlaştı. Yazıya dayalı müzik yapma-yaratma aşamasına gelindi. Özellikle "ozan-çalgıcılık", kendine özgü bağımsız bir iş veya meslek niteliği kazandı. Başta Çin, İran, Hint, Arap, Kore ve Japon müzikleri olmak üzere, çevre müzik kültürleriyle yoğun ilişkiler ve etkileşimler içine girdi, onları etkiledi (Uçan, 2000: 4).*

Tüm bu anlatımlardan da izlenebileceği üzere, Uygur Türk müzik kültüründe, yeni türler ve çeşitlilik egemendir. Bu gelişme ise, Türk müziğinin on yedi perdeli ses dizisi sistemine doğru gidişinin ön oluşumunu hazırlamıştır (Budak, 2006: 34).

Karahanlılar Dönemi Türk Müziği

Bu dönemde daha önceki dönemlere gelişme olarak kopuz eşliğinde türkü söylemenin yanı sıra tanbur eşliğinde şarkı söyleme geleneğinin oluşmaya başlamasını söyleyebiliriz. Bu dönemde müzik açısından yeni biçimler belirdi. Kullanılan perde sayısı artarak, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte on sekiz perdeden oluşan ses sistemi, Mehmet Fârâbî tarafından Horasan Tanburu üzerinde gösterildi, anlatıldı ve tanbur bu ses sisteminde temel çalgı oldu (Budak, 2006: 35).

Gazneliler Dönemi Türk Müziği

Gazne döneminde Türk müzik kültürü Fars, Arap ve Hint müzik kültürleriyle yoğun bir etkileşim içine girdi. Makamsal müzik gelişimi ile belli özelliklerini bu dönemde edinmiş oldu. Çoğu övgü amaçlı kaside türündeki şiirler, doğaçtan ve usulsüz ezgilendirildi, klasik şiirle ilintili klasik müzik ortaya çıkmaya başladı (Budak, 2006: 35).

Selçuklular Dönemi Türk Müziği

Selçuklular zamanında Türk müzik kültürü aynı sınırlar içindeki Fars ve Arap müzik kültürleriyle etkileşerek giderek kaynaştı (Uçan, 200: 4). Bu dönem itibariyle müzik daha sonraki dönemlerde iyice belirginleşecek yapılanmasını oluşturarak; kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında halk müziği olarak; devlet kapısında ve orduda, nevbet (nöbet) mehter müziği olarak; tekke ve tarikatlarda dinsel ya da tasavvuf müziği olarak; başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında sanat / klasik müziği türünde varlığını sürdürdü (Turan, 2002: 262).

Bu zaman sürecinde Fârâbî (870-950), İbnî Sînâ (980-1037), Safiyüddin Urmevî (1224-1294) ve Timur döneminde Abdülkâdir Merâgî (1353-1435) gibi müzik kuramcılarının çalışmalarıyla Türk müziği irdelendi, incelendi ve geliştirildi (Budak, 2006: 36).

Fârâbî'nin Türk Müziği Ses Sistemi

Türk müziği ses sisteminin temeli olan on yedili ses sistemini sistematik şekilde açıklayan Farabi, ses sistemini kendi yaptığı Horasan Tanburu ile ortaya koymuştur. Fârâbî Kitâbü'l-Mûsıkî'l-Kebîr adlı eserinde Horasan Tanburu üzerinde iki tel ve sapında çok sayıda perde bağlı bulunduğunu, bu perde bağlarının bir kısmının hep aynı yere bağlandığını, değişmediğini, bir kısmının ise, memleketten memlekete, icracıdan icracıya değişiklik gösterdiğini, kiminin az, kiminin çok kullanıldığının bilgisini vermektedir (Tura, 1988: 169).

Ses sistemi açısından perdeleri incelediğimizde; bir tam ses, bir tanini içinde üç aralık bulunduğunu görüyoruz. Fârâbî'nin ilk anlattığı şekliyle bu aralıklar bakiyye, bakiyye ve komadır. Daha sonra bu sıralamayı bakiyye, koma ve bakiyye şeklinde ortaya koymuştur. Perdelerin birbirlerinden birer tanini mesafesinde aranması ve sesler arasında belli bir miktarda dörtlü veya beşli ilişkisi aranmış olması bu değişiklik neticesini doğurmaktadır. Muhtelif cinslerin icrasına imkân sağlanması amacıyla, bazı perdelerin yerlerinden bir miktar oynatılabildiğinin açıkça belirtilmesi ses sistemi açısından nazariyatçılara yeni ufuklar açmıştır (Tura, 1988: 172).

Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında tam bir mutabakat bulunmaktadır. Horasan Tanburu ile Fârâbî'nin ortaya koyduğu bir tanini aralığın eşit olmayan üç parçaya, bir sekizlinin on yedi aralığa bölündüğü ses sisteminin ortalama iki bin yıldır kullanılmış olması oldukça önemli bir husustur (Tura, 1988: 173).

Safiyyüddin Urmevî'nin Türk Müziği Ses Sistemi

Farabi'den ortalama üç buçuk yüzyıl sonra ortaya

 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

koyduğu sistematik ve kuvvetli bir ses sistemiyle kendinden sonraki yüzyıllarda öncülük etmiş olan Safiyyüddin bu sistemi Kitâbü'l-Edvâr'ında bakiyye, mücenneb, tanini, dörtlü ve beşli aralıklarla oluşturulmuş on yedi perdeli bir sistem olarak açıklamıştır. Sesleri kendisinden önce de kullanılan ebced sistemi ile belirterek her bir sesi ayrı bir harf ile belirtmiştir (Uygun, 1999: 58).



Resim 1. Safiyyüddin Urmevî'nin ortaya koyduğu perdelerin portede gösteriliş şekli

Birinci Sekizli																
Rast	Şûrî	Zengüle	Dügâh	Kürdî	Segâh	Büselik	Çargâh	Sabâ	Uzzâl	Nevâ	Beyâtî	Hisâr	Hüseynî	Acem	Eve	Mâhûr	Gerdâniye
A	B	C	D	H	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	يَ	يِ	ڊ	يٓ	يو	يز	يح
İkinci Sekizli																	
Gerdâniye	Nim Şehnâz	Şehnâz	Muhayyer	Sünbüle	Tiz Segâh	Tiz Büselik	Tiz Çargâh	Tiz Sabâ	Tiz Uzzâl	Tiz Nevâ	Tiz Beyâtî	Tiz Hisâr	Tiz Hüseynî	Tiz Acem	Tiz Eve	Tiz Mâhûr	Tiz Gerdâniye
YH	YT	K	KA	KB	KC	KD	Kh	KV	KZ	KH	KT	L	LA	LB	LC	LD	Lh
ح	ط	ك	كا	كب	كج	كد	كه	كو	كز	كح	كط	ل	لا	لب	لج	لد	له

Resim 2. Safiyyüddin Urmevî'nin ses sistemindeki perde isimleri ve bu perdelere karşılık gelen harfler

Safiyyüddin Urmevî'nin ortaya koyduğu ses sistemi ile müzik bilgilerini kapsayan Kitab'ul Edvâr döneminin en temel kaynağı olarak benimsenmiştir. XIV. yüzyıldan XV. yüzyılın sonlarına kadar İslâm coğrafyasında oluşmuş olan nazarî müzik çalışmalarında, Safiyyüddin'in verdiği bilgiler incelenerek bu kitabın şerhleri ile müzik sistemi daha ayrıntılı bir şekilde aydınlatılmaya çalışılmıştır (Kolukırık, 2009: 29).

Abdülkâdir Merâgî ve Türk Müziği Ses Sistemi

Asıl ismi Hâce Kemâleddin Abdülkâdir b. Gaybî el Merâgî olan, XV. yüzyılın büyük sanatçılarından birisi olan Abdülkâdir Merâgi aynı zamanda iyi bir müzik âlimidir (Özcan, ty: 14). Merâgi önce Azerbaycan'daki Celâyirli ülkesinde daha sonra Batı Türkistan'da Timur Devletinde yaşadı. Azerbaycan'da iken müziğe dair Safiyyüddin'in sistemini işlediği Şerh-i Kitâbü'l Edvar adlı eseri, Kenzü'l-Elhân, Zübdetü'l-Edvâr ve Risâle-i Fevâ'id-i 'Aşere isimli eserleri yazmıştır. Batı Türkistan'da ise daha yüksek nitelikte Câmiu'l-Elhân ve Makâsidu'-l-Elhân adlı kitapları kaleme almıştır (Özcan, ty: 14). Yazmış olduğu tüm eserlerde çağın müzik yapısını detaylı şekilde ortaya koymaya çalışmıştır. Yazmış olduğu kitapların içeriği şu şekildedir:

Kenzü'l-Elhân: Ebced sistemi ile yazılmış, kendi bestelerinin notalarını ihtiva ettiği rivayet olunan bir eserdir.

Zübdetü'l-Edvâr: Safiyyüddin Urmevî'nin Kitâb'ül-Edvâr adlı eserinin şerhidir.

Risâle-i Fevâ'id-i 'Aşere: Her biri ikişer fasıllık "fâide" adını verdiği on bölümden oluşmuş bir nazariyât kitabıdır.

Şerh-i Kitâb'ül-Edvâr: Safiyyüddin Urmevî'ye ait Kitâb'ül-Edvâr isimli eserine yazdığı şerhtir.

Câmiu'l-Elhân: Semerkand'ta bulunduğu dönemde oğlu Nizâmeddin Abdurrahîm'e müzik öğretmek maksadıyla telif edilmiştir.

Makâsidu'l-Elhân: Merâgî'nin 1418'de Herat'ta yazmış olduğu bu eser, onun diğer eserlerinde işlediği müzik nazariyatının bir muhtasarı niteliğindedir (Karabaşoğlu, 2010: 27-31).

Abdülkâdir Merâgî'nin Türk Müziği Ses Sistemi

İlk dönem müzik nazariyatçılarından Kindî, Fârâbî ve Safiyyüddin'in eserlerinde kullandığı gibi bu yüzyılda da Türk müziği nazariyatı üzerine yazılan eserlerde kullanılan nota düzeni, ebced adı verilen ve Arap harflerine dayalı bir sistemdir (Karabaşoğlu, 2010: 43). Arap harflerinden bazıları veya grup olarak kullanılan harfler birer perdeye tekabul eder. Seslerin uzunlukları harflerin altına konan rakamlarla gösterilmektedir.

Merâgi öncesinde ve kendi yüzyılı olan XV. yüzyılda Türk müziğinde kullanılan ses sistemi bir oktavı 17 eşit olmayan parçaya bölen ve bir sekizlide 18 ses içeren 17'li ses sistemidir. Bu sistem Safiyyüddin'e ait olup ondan sonra gelen Kutbeddin Şirâzî, Muhammed B. Mahmud el-Âmulî, Mehmet Lâdikli gibi nazariyatçılar tarafından geliştirilmiş ve en büyük katkı yapanlardan biri de Abdülkâdir Merâgî olmuştur (Karabaşoğlu, 2010: 43).

Abdülkâdir Merâgî ses sisteminde perdelerin yerlerinin ve oranların belirlenmesinde kendine özgü peş peşe tarh (çıkartma)lar metodu uygulamıştır.

> *Bir sesin aralık meydana getirebilmesi için başka bir sese ihtiyacı vardır. Sesler arasında ortaya çıkan bu farka aralık (buud) denir.*

DOI: 10.7816/idil-08-54-07

Zaten iki ses, bir mertebede olursa bu, bir nağmedir. Oran (nispet) ise büyüklük, miktar ve derece bakımından iki şey arasında bulunan bağlantıdır. İki nağmeden oluşan aralığa bileşik aralık denir. Birleşik aralık üç kısımdır: Birinci kısım a'lâ (yüksek), ikinci kısım evsat (orta) ve üçüncü kısım ednâ (alçak)dır. Ancak bütün bir sesin oluşturulmasında, a'lâ aralığında birbirinin yerine geçerek karışması mümkündür. Ses oluşturulurken evsât aralığında taraflar ard arda gelir ya da birlikte işitilirse, taraflar birbirinin yerine geçemez. Ednâya gelince eğer taraflar onu beraber dinliyorsa uyumsuz olur. Eğer birlikte duyulursa uyumsuz, ard arda duyulursa uyumlu olur. Anlaşılma açısından en kolay oran, ikinin bire nispeti oranıdır. Çünkü bir kişinin bu oranı anlaması için düşünmesi gerekmez (Sezikli, 2007: 57-58).

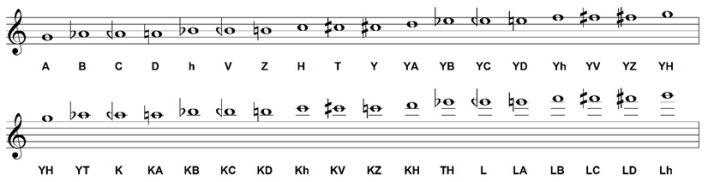
Abdülkâdir öncelikle bakiyye aralığının oran değerini bularak B perdesini hesaplamaktadır. Ard arda iki bakiyye aralığının alınmasıyla C perdesi elde edilmektedir. Bundan sonra Abdülkâdir telin dokuzda birini ayırarak bir tanini aralığı tizdeki sesi hesaplamaktadır. Bu işlemi A perdesinden başlamak suretle diğer perdelere de sırasıyla uygulayarak (ard arda dört kere tekrar ederek) D-He-V-Z perdelerini elde etmektedir. İlk olarak açık telin verdiği sesten (A perdesinden) bir tanini tize doğru gidilmekte ve D perdesi elde edilmektedir. İkincisinde bir öncekine benzer bir tarh işlemi ile B sesinden bir tanini uzaklıktaki He perdesi, üçüncüsünde tekrar aynı şekilde C perdesinden bir tanini tizdeki V perdesi, son olarak da D perdesinden bir tanini tizdeki Z perdesi bulunmaktadır (Sezikli, 2007: 57-58).

Abdülkâdir telin dörtte birini tarh ederek bir tam dörtlü tizdeki sesi hesaplamaktadır. Bu işlemi ard arda üç defa tekrarlayarak H-T ve Y seslerini bulmuştur. Açık telin vermiş olduğu sesten (A perdesi) bir tam dörtlü tizdeki H perdesi, ikinci olarak B perdesinden bir tam dörtlü tizdeki T perdesi, üçüncü olarak da C perdesinden bir tam dörtlü tizdeki Y perdesini hesaplamıştır (Sezikli, 2007: 58).

Tam dörtlü tarhı sonrasında bu sefer telin üçte birini tarh etmek suretiyle bir tam beşli tizdeki sesi elde etmiştir. Bu işlemi de ard arda sekiz defa tekrar ederek YA-YB-YC-YD-Yh-YV-YZ-YH perdelerini bulmuştur. Açık telin vermiş olduğu sesten (A perdesi) bir tam beşli tizdeki YA perdesi, ikinci olarak B perdesinden bir tam beşli tizdeki YB perdesini, üçüncü olarak C perdesinden bir tam beşli tizdeki YC perdesini, dördüncü olarak D perdesinden bir tam beşli tizdeki YD perdesini, beşinci olarak H perdesinden bir tam beşli tizdeki Yh perdesini, altıncı olarak V perdesinden bir tam beşli tizdeki YV perdesini, yedinci olarak Z perdesinden bir tam beşli tizdeki YZ perdesini, son olarak da H perdesinden bir tam beşli tizdeki YH perdesi hesaplanmıştır (Sezikli, 2007: 58-59).

Birinci oktavdaki sesler bu şekilde tespit edildikten sonra YH noktasından tize doğru uzayan tel üzerinde ikinci oktavı oluşturan sesler de aynı bu sistemle eşit oranlarda gerçekleşir ve Lh'ye gelindiğinde iki oktavlık ses tamamlanmış olur (Karabaşoğlu, 2010: 48).

Abdülkâdir Merâgî'nin ortaya koyduğu ebced harflerine dayanan bu perdelerin karşılıkları olan notaların porte üzerinde gösterilişi şu şekildedir:



Resim 3. Abdülkâdir Merâgî'nin ortaya koyduğu perdelerin portede gösteriliş şekli

Merâgî'nin belirlediği perdeler ve harf olarak işaretleri şöyledir:

Birinci Sekizli																	
Rast	Şûrî	Zengüle	Düğâh	Kürdî	Segâh	Bûselik	Çârgâh	Sabâ	Uzzâl	Nevâ	Beyâtî	Hisâr	Hüseynî	Acem	Eve	Mâhûr	Gerdâniye
A	B	C	D	H	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ی	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح
İkinci Sekizli																	
Gerdâniye	Nim Şehnâz	Şehnâz	Muhayyer	Sünbüle	Tiz Segâh	Tiz Bûselik	Tiz Çârgâh	Tiz Sabâ	Tiz Uzzâl	Tiz Nevâ	Tiz Beyâtî	Tiz Hisâr	Tiz Hüseynî	Tiz Acem	Tiz Eve	Tiz Mâhûr	Tiz Gerdâniye
YH	YT	K	KA	KB	KC	KD	Kh	KV	KZ	KH	KT	L	LA	LB	LC	LD	Lh
يح	يط	ك	كا	كب	كج	كد	كه	كو	كز	كح	كط	ل	لا	لب	لج	لد	له

Resim 4. Abdülkâdir Merâgî'nin ses sistemindeki perde isimleri ve bu perdelere karşılık gelen harfler

Abdülkâdir Merâgî bu tel taksim metodunda öncelikle bakiyye aralığını bulduktan sonra belli bir sesi veren tel boyunu sürekli belli oranlarda azaltarak sistemdeki bütün perdeleri elde etmiştir. Sistemdeki bütün sesleri peş peşe tarhlar yoluyla elde etmiş, tel boyunun belli bir miktarının kendi üzerine eklenmesi işlemine hiç başvurmamıştır. Kendinden önceki taksimlerin hemen hepsinde He ve B sesleri H'dan peste doğru alınan tanini aralıklarıyla hesaplanırken Abdülkâdir bunları tarh işlemlerinin dışına çıkmadan bulmuştur (Can, 2001: 160-163).

Merâgî perdelerden sonra bir oktav içinde kullanılan aralık çeşitlerinin sayısını altı olarak belirtmiştir. A-B notala-

rının arasındaki uzunluk bakiyye, A-C notalarının arası mücenneb, A-D notalarının arası tanini, A-H zü'l-erba'a (dörtlü), A-YA zü'l-hams (beşli), A-YH aralığı ise zü'l-küll (oktav) olarak isimlendirir. YH'dan LH'ya kadar uzanan ikinci oktavda bulunan ve A'dan itibaren hesaplanan sekizliden büyük aralıklar ise, A-KH zü'l-küll bi'l-erba'a (onikili), A-KT zü'l-küll bi'l-hams (onüçlü), A-LH zü'l-küll merrateyn (iki sekizli) olarak adlandırılır (Karabaşoğlu, 2010: 49).

Kantemiroğlu ve Türk Müziği Ses Sistemi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Boğdan (Moldovya) prensliğini yapmış ve tarihle alakalı çalışmaları ile tanınmış Dimitrius Cantemir (Kantemiroğlu) 26 Ekim 1673 tarihinde Vaslui ilinin şimdi kendi adıyla anılan Silişteni köyünde doğmuştur (Judetz, 2001: 320). Henüz on dört yaşında iken İstanbul'a gelen Kantemiroğlu, sarayda Enderun'a alınarak iyi bir öğrenim gördü. Daha sonra devrin musikişinaslarından da faydalanmak suretiyle bu bilgilerini genişletti ve toplam yirmi bir yıl İstanbul'da kaldı (Özcan, ty: 31-32). Müzik bilgisini dönemin ünlü hoca ve müzisyenleriyle kendi deneyimlerinden elde ettiğini ifade eden sanatkâr, 1700 yılı civarında Türk müziği tarihinde daha çok Kantemiroğlu Edvârı (Mecmuası) diye anılan Kitâbü İlmi'l-Mûsikî Âlâ Vechi'l-Hurûfât adıyla Türkçe bir eser yazdı. İki bölümden oluşan kitap, nazari bilgiler yanında alfabetik olarak sıralanmış 350'yi aşkın enstrümantal beste notasını içine almaktadır (Judetz, 2001: 322).

Kantemiroğlu Notası

Kantemiroğlu yeni bir nota sistemi geliştirerek bu eserinde perde işaretlerini kendi nota sistemi ile göstermiştir. Öncesinde kullanılan ebced nota yazısını kullanmamıştır. Yeni bir nota icad etmesinin nedeni açıkça belli değildir. Kantemiroğlu'nun ebced notasını bilmese bile, Bizans notasından haberdar olmadığını düşünmek zordur. Belki o notayı yeterli bulmadığı akla gelebilir. Kendisinden önce, Türk müziğini tesbit için Batı notasından yararlanan Ali Ufkî'yi de tanımadığı anlaşılmaktadır (Tura, 2001: XXVII-XXVIII).

Ebced notası gibi harf notalarında perdeler, kullanılan alfabenin belirli bir düzenine göre sıralanır ve her harf ya da harf bileşimi bir perdeyi gösterir. Bu perdelerin ne kadar süreyle seslendirilmesi gerektiği ya Eski Yunan notasındaki gibi birtakım özel imlerle ya da Ebced notasındaki gibi harflerin altına ya da üstüne konan rakamlarla belirtilir (Tura, 2001: XLI). Kantemiroğlu da bu yönteme uyarak, perdeleri birtakım harflerle, süreleri ise birden sekize kadar rakamlarla göstermiştir. Bir rakamı, tanburun teline vurulacak bir mızrabı göstermektedir. Bir mızrabı vurduktan sonra ikinciyi vurana dek geçecek süre belli değildir. Her bir vuruşun süresinin ilkin eşit olduğu düşünülmektedir. Genellikle her perde iminin altında bir tek rakam bulunmakta, birim zamanın iki eşit parçaya bölünmesi istendiğinde yan yana iki perde iminin arasına bir rakamı konmaktadır. Hız kavramı ve farklı hızları gösterebilecek terimler bu notada açıkça belirtilmemiştir (Tura, 2001: XLIV). Kantemiroğlu notasının Ebced nota sisteminden ayıran en önemli özellik, harflerin Ebced düzenine göre değil perde adlarını çağırıştıracak biçimde seçilmiş olmasıdır.

Kantemiroğlu'nun Türk Müziği Ses Sistemi

Eski Yunan'dan beri, Yakın Doğu ve Akdeniz çevresinde kullanılan ses sistemi iki sekizli içinde sığdırılmıştır. Bu sığdırma işleminde insan sesinin sınırları göz önünde bulundurulmuştur. Osmanlı zamanında ses sisteminin ilk basamağına Farsça birinci yer anlamında "Yegâh", üst sekizlisine "Nevâ", onun da üst sekizlisine "Tîz Nevâ" ismi verilmiştir. "Tîz Nevâ" sistemin son perdesi sayılmaktadır. Kantemiroğlu döneminde bu ses sisteminin tiz ve pest tarafa doğru birer basamak daha genişlediği görülmektedir. Kantemiroğlu "Yegâh"'ın altındaki perdenin sonradan eklendiğini ve kendi sazı olan tanbûrda özel bir biçimde elde edilebileceğini belirtmektedir. Ezgiler Kantemiroğlu'nun tanbûrunda "Yegâh" perdesinin sesine göre düzenlenen telde çalınmaktadır. Bu yüzden "Yegâh" perdesi sistemin ilk basamağı olmayı sürdürmektedir ve bu perde ilk harf olan "y" (ی) ile gösterilmektedir (Tura, 2001: XLI).

Kantemiroğlu ses sistemindeki perdeleri ilk olarak tam ve yarım olarak ikiye ayırmıştır. Daha sonra tam perdeleri yer aldıkları oktava göre sınıflandırmış, yarım perdeleri ise kalından inceye ve inceden kalına doğru gidildikçe karşılaşılanlar biçimde sınıflandırmıştır. Kantemiroğlu'nun ortaya koyduğu tam perdeler şu şekildedir:

Tam Perdeler																
(Nerm Çârgâh)	Yegâh	Aşîrân (Hüseynî Aşîrân)	Irak	Rast	Dügâh	Segâh	Çârgâh	Nevâ	Hüseynî	Eve	Gerdâniye	Muhayyer	Tiz Segâh	Tiz Çârgâh	Tiz Nevâ	Tiz Hüseynî
حه	ی	عم	ف	ر	د	س	ح	ه	ح	ا	ک	م	ص	ع	ج	حه

Resim 5. Kantemiroğlu ses sistemindeki tam perdeler ve gösteriliş şekilleri

Tam perdelerin arasında yer alan yarım (nîm) perdeleri kalından inceye ve inceden kalına doğru gidildikçe karşılaşılanlar şeklinde ortaya çıkan perdeler olarak tespit etmiş olduğunu daha öncesinde belirtmiştik. Kantemiroğlu "Yegâh" ile "Hüseynî Aşîrân" perdeleri arasında yarım perde gerekmediğini ileri sürmüştür. Gerekmemesinin sebebini ise

DOI: 10.7816/idil-08-54-07

şu şekilde anlatmaktadır;

Bir makamın icra edilebilmesi için en az üç perdeye ihtiyaç vardır. Yegâh'ın altında başka perde bulunmamaktadır (tanburda olmadığı için). Bu durumda adı geçen yerde bir makam icrası mümkün olmadığından, yarım perdenin de gereği yoktur (Tura, 2001: 7).

Hüseynî Aşîrân'dan kalından inceye gidilerek bulunan ilk yarım perde "Acem Aşîrân"dır. Irak perdesinden inceden kalına gidilerek bulunan yarım perdeyi ise herhangi bir harfle belirtmek gereği duymamıştır.

Irak ile Rast perdeleri arasında yine tek bir yarım perde vardır, "Rehâvî" perdesidir.

> *Bu noktada, Osmanlı müziğinde kullanılan ses sistemi hakkında kısa bir açıklama yapmak gereği duyuyoruz. Dikkat edilirse, bu sistemde, ilk sesten yukarı doğru, sekizlinin, tanînî, mücenneb, mücenneb, tanînî, mücenneb, mücenneb ve tanînî biçiminde bölündüğü ve bu bölünmenin, yan yana iki Rast cinsine bir tanînî eklenmesi, ya da bir Rast dörtlüsüyle bir Rast beşlisinin veya bir Rast beşlisiyle bir Rast dörtlüsünün bileşimi biçiminde ya da kısaca, bir Rast dizisi, diye nitelenebileceği kolayca anlaşılır. Bu dizideki tanînî aralıkları içinde iki, mücenneb aralıkları içinde bir yarım ses bulunmaktadır. Böylece, burada da, Safiüddîn'in tanımladığı, on yedi aralık ve ilk sesin üst sekizlisiyle on sekiz sesten oluşan sistem karşımıza çıkmaktadır. Kantemiroğlu, dönemindeki uygulamalarda pek yararnılmayan birkaç ara perdeyi dışarıda bıraktığı için, iki sekizli içindeki perde sayıları birbirinden farklıdır (Tura, 2001: XLIII).*

Rast ile Dügâh perdelerinin arası bir tanînî yani bir tam ses aralığı olduğu için, biri Rast perdesini üzerinde biri de Dügâh perdesinin altında olmak üzere iki yarım perde bulunması gerekmektedir. Ancak Kantemiroğlu Rast'ın üzerindeki perdenin kullanılmadığı gerekçesiyle göstermemiş sadece Dügâh perdesi altındaki "Zengüle" perdesini ortaya koymuştur.

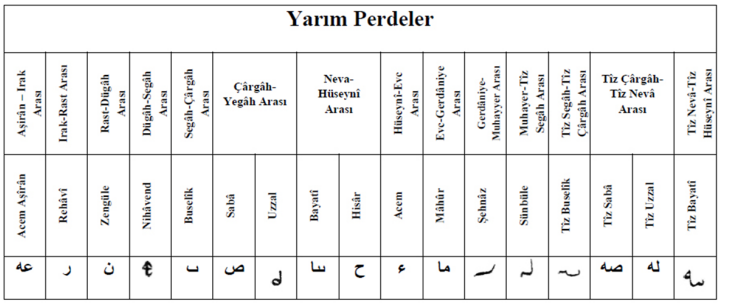
Dügâh ile Segâh perdeleri arası mücenneb aralığı olduğu için bu arada bir tek yarımperde bulunmaktadır. "Nihâvend" perdesi olarak isimlendirilmiştir.

Segâh ile Çârgâh perdeleri arası da mücenneb aralığıdır. Bu aradaki tek perde de "Bûselîk" perdesidir.

Çârgâh ile Nevâ perdeleri arası tanînî bir aralıktır. Çârgâh'tan yukarı çıkıldığında "Sabâ" perdesi, Nevâ'dan aşağı inildiğinde "Uzzal" perdesi bulunmaktadır.

Nevâ ile Hüseynî perdeleri arası tanînî bir aralıktır. Nevâ'dan yukarı çıkıldığında "Bayatî" perdesi, Hüseynî'den aşağı inildiğinde "Hisâr" perdesi bulunmaktadır.

Hüseynî ile Evc perdeleri arası mücenneb bir aralık olduğu için aralarında sadece "Acem" perdesi bulunmaktadır. Evc ile Gerdâniye perdeleri arası da mücenneb bir aralıktır. Aralarında "Mâhûr" perdesi bulunmaktadır. Gerdâniye ile Muhayyer perdeleri arası tanînî bir aralıktır. Bu arada iki yarım perde olması gerekirken Rast-Dügâh arasında olduğu gibi bir tane yarım perde belirtilmiştir. Bu perdenin adına "Şehnâz" denilmiştir. Muhayyer ile Tîz Segâh perdeleri arası mücenneb bir aralıktır. Bu arada alt sekizlideki "Nihâvend"in üst sekizlisi sayılan "Sünbüle" perdesi bulunmaktadır. Tîz Segâh ile Tîz Çârgâh perdeleri arası da mücenneb aralığıdır. Bu aradaki tek perde de "Tîz Bûselîk" perdesidir. Tîz Çârgâh ile Tîz Nevâ perdeleri arası tanînî bir aralıktır. Çârgâh'tan yukarı çıkıldığında "Tîz Sabâ" perdesi, Tîz Nevâ'dan aşağı inildiğinde "Tîz Uzzal" perdesi bulunmaktadır. Tîz Nevâ ile Tîz Hüseynî perdeleri arası tanînî bir aralıktır. Nevâ'dan yukarı çıkıldığında "Tîz Bayatî" perdesi bulunmaktadır. Hisâr perdesinin üst sekizlisi gösterilmemiştir (Tura, 2001: XLIV).



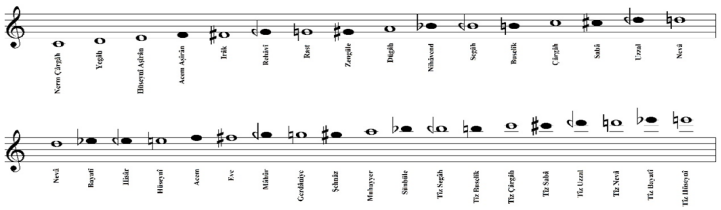
Resim 6. Kantemiroğlu ses sistemindeki yarım perdeler ve gösteriliş şekilleri

Kantemiroğlu'na göre Yegâh'tan Nevâ'ya, Hüseynî'den Tîz Hüseynî'ye kadar, ilk oktavdaki seslerde yedi tam ses bulunmakta ve bunların sıralanış düzeni bozulmamaktadır. Uluslararası müzikteki do, re, mi, fa, sol, la, si sesleri gibi bu sistemin de tam sesleri Yegâh, Hüseynî Aşîrân, Irâk, Rast, Dügâh, Segâh ve Çârgâh'tır. Çârgâh'tan sonra yine aynı diziliş bazı perdelerin isimleri değişse de devam etmektedir (Tura, 2001: XXIX).

Kantemiroğlu'nun ana perde saydığı perdeleri incelediğimizde bunların "Rast" dizisini oluşturan perdeler olduğunu görmekteyiz. "Makam sahibi" olarak nitelediği ana perdeler yedisi kalın, üçü ince olmak üzere on tanedir. İlk perde "Irâk", sonuncusu da "Muhayyer"dir. Kantemiroğlu Irâk perdesinin altındaki Hüseynî Aşîrân ve Yegâh sesleri ile, Muhayyer perdesinin üstündeki Tîz Segâh, Tîz Çârgâh, Tîz Nevâve Tîz Hüseynî perdelerini "makam sahibi" olarak saymamaktadır. Bu perdeleri ancak makam terkîblerin için-

 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

de gezindiği alanın genişlemesi sırasında kullanılan perdeler olarak tanımlamaktadır (Tura, 2001: XXX). Sistemde Yegâh perdesinin altında belirtilen Nerm Çârgâh perdesi dahil olmak üzere toplam otuz dört perde işareti yer almaktadır (Tura, 2001: XXXI).



Resim 7. Kantemiroğlu'nun ortaya koyduğu perdelerin portede gösteriliş şekilleri

Merâgî ve Kantemiroğlu Ses Sistemlerinin Karşılaştırılması

İki sistem aşağıdaki başlıklar açısından birbirleriyle karşılaştırılmaya çalışılmıştır.

•Sistemlerdeki Perdelerin Ortaya Çıkarılışları Açısından Karşılaştırılması

•Sistemlerin Ortaya Çıkarılan Perdelere ve Perde Sayılarına Göre Karşılaştırılması

•Sistemlerdeki Perdelerin Günümüz Türk Müziği Makamlarına Denkliği Açısından Karşılaştırılması

•Günümüz Hicaz Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

•Günümüz Ferahfezâ Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

•Günümüz Şedarabân Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

Sistemlerdeki Perdelerin Ortaya Çıkarılışları Açısından Karşılaştırılması

Abdülkâdir Merâgî, perdelerin yerlerinin ve oranların belirlenmesinde kendine özgü peş peşe çıkatmalar (tarhlar) tekniğini kullandığını söylemiştik. Bu teknik Merâgî'ye tel boyunun bölümlenmeleri sonucunda belli perdeler kazandırmıştır. Bu perdeler tamamen matematiksel hesaplamalar sonucunda ortaya çıkarılan sonuçlardır. Merâgî perdeleri Ebced nota sistemine göre adlnadırmakla beraber perdeler arasında bulunan aralıkları da isimlendirerek toplamda altı tane aralık olduğunu tespit etmiş ve bakiyye, mücenneb, tanini, zü'l-erba'a (dörtlü), zü'l-hams (beşli), zü'l-küll (oktav), zü'l-küll bi'l-erba'a (onikili), zü'l-küll bi'l-hams (onüçlü) olarak isimlendirmiştir.

Kantemiroğlu ise Merâgî gibi matematiksel çıkartımlar yapmaksızın perdeleri tam ve yarım perdeler olmak üzere ikiye ayırdıktan sonra yarım perdeleri de kalından inceye ve inceden kalına gidildikçe ortaya çıkartılan yarım perdeler olarak sınıflandırmıştır. Merâgî'nin ortaya çıkarttığı sistem daha gözle görülür tekniklere sahip olmasına rağmen Kantemiroğlu'nun ses sistemi yaşadığı dönemde kullanılan seslerin ortaya koyulduğunu göstermektedir. Kantemiroğlu, Merâgî gibi perdeler arasındaki aralık bilgisini vermemektedir. Ayrıca kendi dönemine kadar kullanılmış Ebced nota yazısını kullanmayarak kendi nota yazısını oluşturmuş ve perdelere kendince yeni harf karşılıkları oluşturmuştur.

Sistemlerin Ortaya Çıkarılan Perdelere ve Perde Sayılarına Göre Karşılaştırılması

Merâgî sistemindeki tarhlar sonucu ortaya çıkan perdelerin sayısı kendinden önceki nazariyatçıların da ortaya çıkarttığı gibi toplamda 35'dir ve her oktavda 17 aralıktan toplamda 34 aralığa sahiptir. 17'li perde sistemi dediğimiz bu sistemdeki perdelerin iki oktav boyunca portedeki yazılış şekilleri (yegâh perdesinden başlayan şekli) şöyledir:



Resim 8. Merâgî'nin ortaya koyduğu perdelerin portede gösteriliş şekilleri (Yegâh'tan başlayan dizi).

Merâgî'nin bu sistemi kendinden önceki dönemlerde yaşamış Safiyyüddin'in sistemi ile de örtüşmektedir.

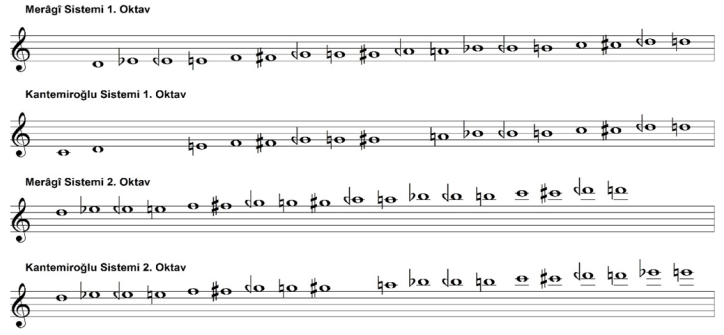
Kantemiroğlu, perdelerin çıkartımlarında kendi döneminde kullanılıp kullanılmadığını göz önünde bulundurarak kimi perdelerin var olduğunu kimi perdelerin ise kullanılmadığı için sistemde belirtilmediğini belirtmektedir. Bazı perdelerin niçin gösterilmediğini ise açıklama gereği duymamıştır (Tura, 2001: XXXI). Ortaya çıkarttığı sistemdeki toplam perde sayısı Nerm Çârgâh dâhil olmak üzere 34 adettir. İlk oktavda Nerm Çârgâh ve dahil olmak üzere 16 perde 17aralık, ikinci oktavda ise Tîz Hüseynî dahil olmak üzere 18 perde ve 19 aralık mevcuttur.

DOI: 10.7816/idil-08-54-07



Resim 9. Kantemiroğlu'nun ortaya koyduğu perdelerin portede gösteriliş şekilleri

Her ne kadar topla perde sayısı bakımından hem Merâgî hem de Safiyyüddin sistemi ile örtüşüyor zannetsek de ortaya çıkarttığı perdeler bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Her iki sistemi karşılaştırdığımızda ortaya çıkan perdelerin porte üzerindeki gösterilişleri şu şekilde karşılaştırılabilir:



Resim 10. Merâgî ve Kantemiroğlu'nun ortaya koyduğu perdelerin porte üzerinde oktav bazında karşılaştırması

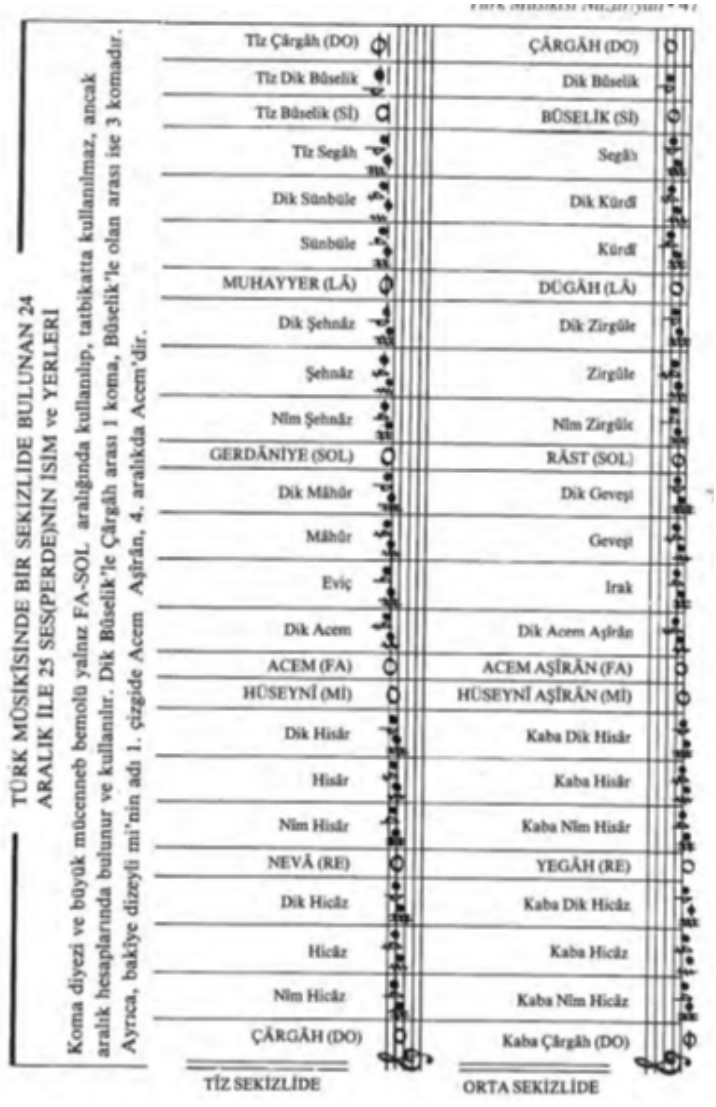
Porteden de görüleceği üzere birinci oktavda Kantemiroğlu, Merâgî'nin Yegâh ile Hüseynî Aşîrân perdeleri arasında kullandığı kaba (nerm) Bayatî ve kaba (nerm) Hisâr perdelerini sistemine almamıştır. Yegâh perdesi öncesinde Nerm Çârgâh perdesini belirtmektedir. Kantemiroğlu sisteminde, Rast ve Dügâh perdelerin arasında Merâgî'nin kullandığı Şûrî ve Zengüle perdelerinden sadece Zengüle perdesini göstermiştir.

İkinci oktavda Merâgî Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri arasında Nîm Şehnâz ve Şehnâz perdelerinin var olduğunu belirtirken, Kantemiroğlu bu perdelerden sadece Şehnâz perdesini sistemine almıştır. Merâgî'nin sistemi Tîz Nevâ'da son bulurken Kantemiroğlu ise Tîz Hüseynî perdesine kadar sistemini uzatmıştır ancak Tîz Nevâ ve Tîz Hüseynî perdeleri arasında bulunması gereken Tîz Bayatî ve Tîz Hisâr perdelerinden sadece Tîz Bayatî perdesinin var olduğunu belirtmiştir.

Her ne kadar toplam perde sayıları bakımından birbirlerine eşit gibi görünseler de iki sistem içerdiği perdeler bakımından oldukça farklı sistemlerdir.

Sistemlerdeki Perdelerin Günümüz Türk Müziği Makamlarına Denkliği Açısından Karşılaştırılması

Her iki ses sistemin perdelerini günümüzde eğitimi verilen Arel-Ezgi-Uzdiler ses sistemi perdeleri ile karşılaştırdığımızda farklılıklarla karşılaşılmaktadır. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi her bir oktavı 25 aralığa bölen ve her oktavda 24 perdeden oluşan bir yapıya sahiptir. Toplam iki oktavda 47 perde ve 48 aralıktan oluşan sistemdeki perdeler şu şekildedir:



Resim 11. Arel-Ezgi-Udilek ses sistemindeki perdeler (Özkan, 2003: 47)

Dikkat ettiğimiz zaman Merâgî ve Kantemiroğlu sistemlerine ek olarak farklı mücenneb aralıkları fazlasıyla kullanan bir sistem olduğunu ve ses sisteminde dîk perdelerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu farklılıklar sebebiyle perde sayıları Are-Ezgi-Uzdiler sisteminde fazladır.

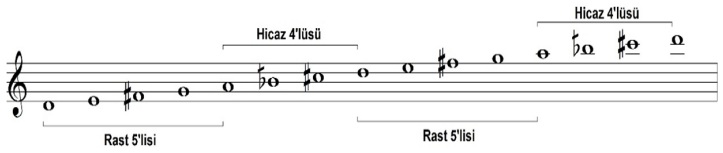
Günümüz makamları Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre şekillendirilerek ortaya koyuldukları için Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından bu makamları incele-

 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

meye kalktığımızda her iki sistem de perdeleri tam karşılayamadıkları için yeterli olmamaktadır. Ancak Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemlerini kendi aralarında karşılaştırarak hangisinin günümüz makamlarına daha iyi örtüştüğüne bakılabilir. Bunu görebilmek için günümüz makamlarından örnek olarak bir temel (basit), bir bileşik, bir tane de şed makam alarak aşağıdaki başlıklar altında detaylı olarak incelenmiştir.

Günümüz Hicaz Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

Hicaz makamı Hicaz Hümayun, Hicaz, Zirgüleli Hicaz ve Hicaz Uzzal olmak üzere dört farklı dizinin oluşturduğu bir aile makamıdır. Biz bu aileden en sade olan Hicaz makamı dizisini alarak karşılaştırma yapalım. Hicaz makamının makam dizisi sesleri ile genişleme seslerinin portedeki görünümü şu şekildedir:



Resim 12. Arel-Ezgi-Udilek ses sistemindeki Hicaz Makamı dizisi

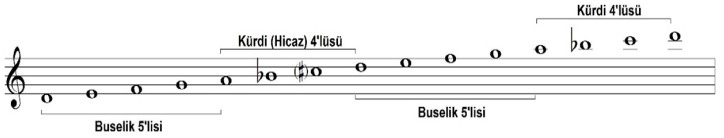
Makam dizisindeki Hicaz 4'lerinin içinde bulunan si bemol perdelerinin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre ilkinin adı Dîk Kürdî ikincisinin ise Dîk Sünbüle'dir. Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemlerinde bu perdeler mevcud olmadığı için Hicaz makamı dizisi bu iki sistemdeki perdeler ile örtüşmemektedir.

Buradan şöyle bir sonuç da çıkarılabilir. Kantemiroğlu'nun sözünü ettiği gibi sistemler ortaya koyuldukları zamanda var olan makamları kapsamaktadır. Kantemiroğlu'nun Merâgî'nin kullanmış olduğu bazı perdeleri o perdelerin artık kendi çağında kullanılmadığını öne sürerek ortadan kaldırması örneği gibi, ihtiyaç duyulduğu takdirde perde kullanımının varlığı ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple Hicaz makamının ihtiyacı olan bu perdeler Merâgî ve Kantemiroğlu sistemlerinde bulunmamaktadır.

Bu perdeler dışında diğer perdeler birebir örtüşmektedir. Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemiyle Dîk Kürdî ve Dîk Sünbüle perdelerini Dîk olmayacak şekilde (Kürdî ve Sünbüle) kullanılması ile de bu makam az da olsa seslendirilebilmektedir.

Günümüz Ferahfezâ Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

Ferahfezâ makamı bileşik bir makam olup makam dizisi sesleri ile genişleme seslerinin portedeki görünümü şu şekildedir:

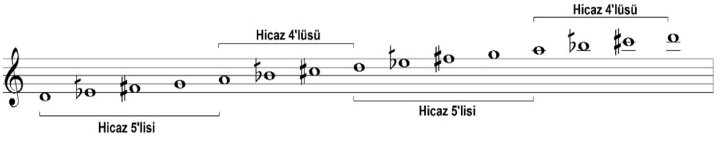


Resim 13. Arel-Ezgi-Udilek ses sistemindeki Ferahfezâ Makamı dizisi

Yegâh perdesinden Tîz Nevâ perdesine kadar olan tüm makam dizisi perdeleri Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemlerinde de bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak bu makamın her iki ses sistemine göre uygun olduğunu söyleyebiliriz.

Günümüz Şedarabân Makamı Perdelerinin Merâgî ve Kantemiroğlu ses sistemleri açısından karşılaştırması

Şedarabân makamı Zirgüleli Hicâz Makamı'nın Yegâh perdesindeki şeddidir. Önceki Hicaz makamı karşılaştırmasında karşılaştığımız Dîk sıfatlı perdeler bu makam dizisinde de mevcuttur. Dîk sıfatlı perdeler Merâgi ve Kantemiroğlu sistemlerinde bulunmadığını göze alarak bunları Dîk değil normal isimleri ile ele alarak karşılaştırma yapacağız. Şedarabân makamının makam dizisi sesleri ile genişleme seslerinin portedeki görünümü şu şekildedir:



Resim 14. Arel-Ezgi-Udilek ses sistemindeki Şedarabân Makamı dizisi

Makam dizisindeki ilk Hicaz 5'lisine bakacak olursak, (Dîk sıfatlarını kaldırıyoruz) Yegâh, Kaba Hisâr, Irak, Rast ve Dügâh perdeleri bulunmaktadır. Bu perdeler Merâgî'nin ses sisteminde mevcuttur. Ancak Kantemiroğlu bu perdelerden Kaba Hisâr perdesinin kendi döneminde kullanılmadığını ortaya sürerek sistemine dâhil etmemiştir. Bu sebepten ötürü Dîk sıfatlarını göz ardı ettiğimizde Şedarabân makamı dizisindeki perdelerin Merâgî ses sistemindeki perdelerle örtüştüğünü ancak Kantemiroğlu sistemindeki perdelere örtüşmediğini görülmektedir.

Kaba Hisâr perdesi haricinde diğer tüm perdeler her iki sistem perdeleri ile örtüşse de Kantemiroğlu ses sistemi bu makam açısından kısır kaldığı görülmektedir.

Karşılaştırmalar sonrasında her iki sisteme baktığımızda yeni makam sesleri açısından perde eksikliklerinin var

 DOI: 10.7816/idil-08-54-07

olduğu çok açıktır. Ancak günümüz makam perdelerine uygunluk açısından en yakın sistemin, perdelerde herhangi bir eksiklik yaratmaması nedeniyle, Merâgî Ses Sistemi olduğu görülmektedir.

Sonuç

Abdülkâdir Merâgî ve Kantemiroğlu Ses Sistemlerinin karşılaştırmaları teker teker şu şekilde açıklanabilir;

Abdülkâdir Merâgî ses sistemindeki perdeleri kendine özgü peş peşe çıkartmalar (tarhlar) tekniği ile belirlemiştir. Her ne kadar bu yöntemin problemli olduğunu belirten müzikologlar varsa da, Kantemiroğlu ses sisteminin perdelerinin bulunuşları ile karşılaştırıldığında oldukça sağlam bir metodunun var olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu ses sistemindeki perdeleri, herhangi bir perde çıkartım metodu belirtmeksizin tam ve yarım perdeler bazında kategorilendirerek belirtmiştir.

Her iki nazariyatçı da iki oktav içindeki toplam perde sayılarını 35 adet olduğunu belirtmektedir. Ancak Merâgî her oktavda 17 aralık, toplamda iki oktavda 34 aralık ve 35 perde sayısını belirtirken, Kantemiroğlu ilk oktavda 16 perde 17 aralık ve ikinci oktavda ise 18 perde ve 19 aralık var olduğunu söylemektedir. Merâgî kendi yüzyılından önce yaşamış Safiyyüddin Urmevî'nin ortaya koyduğu ses sistemine denk bir perde düzeni vermiştir. Ancak Kantemiroğlu yaşadığı yüzyılda bazı perdelerin artık kullanılmadığını ve bazı perdelerin de ilave edildiğini belirterek bu perde sıralamasından farklı bir sıralama vermektedir.

Nazariyatçıarın verdiği perdeleri günümüz makamlarında kullanılan makam perdeleri ile karşılaştırdığımızda, her iki sistemin de şu an kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine nazaran, şu anki sistemde yüzyılların ihtiyaçları doğrultusunda ilave seslerin kullanılması sebebiyle, eksik kaldığı görülmektedir. Ancak bu sonradan ilave edilen sesleri içermeyen makamlar bazında her iki sistem perdelerinin günümüz makam perdelerine uyumu açısından değerlendirdiğimizde ise, Kantemiroğlu sisteminde çıkartılıp kullanılmadığı belirtilen perdelerin bugün makamlarında ihtiyaç olduğu dikkati çekmektedir. Bu sebepten bazı Şedarabân Makamı gibi bazı makamların Kantemiroğlu sistemi ile ortaya koyulamadığı ancak Merâgî sistemindeki perdelerle ifade edilebildiği görülmektedir.

Abdülkâdir Merâgî'nin ses sistemi, daha sistematik bir temele dayanması sebebi ve günümüz makam perdelerine daha çok uyum sağlayabilmesi avantajıyla Kantemiroğlu ses sistemine nazaran çok daha kullanışlı bir ses sistemi olduğu tespit edilmiştir.

Buradan şöyle bir sonuç da çıkarılabilir. Kantemiroğlu'nun sözünü ettiği gibi sistemler ortaya koyuldukları zamanda var olan makamları kapsamaktadır. Kantemiroğlu'nun Merâgî'nin kullanmış olduğu bazı perdeleri o perdelerin artık kendi çağında kullanılmadığını öne sürerek ortadan kaldırması örneği gibi, ihtiyaç duyulduğu takdirde perde kullanımının varlığı ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple Hicaz makamının ihtiyacı olan bu perdeler Merâgî ve Kantemiroğlu sistemlerinde bulunmamaktadır.

KAYNAKLAR

Ataman, A., Muhtar. Mûsikî Tarihi. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1947.

Budak, O., Atilla. Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

Can, M., Cihat. XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi). Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2001.

Karabaşoğlu, Cemâl. Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidu'l-Elhân Adlı Eseri. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2010.

Kolukırık, Kubilay. Abdülkâdir Merâgî ve 'Şerhu'l-Edvâr' Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtındaki Yeri. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2009.

Ögel, Bahaeddin. İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003.

Özcan, Nuri. Türk Müziği Tarihi Ders Notları. Basılmamış ders notu.

Özkan, İ., Hakkı. Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2003.

Popescu, J., Eugenia. Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, XXIV, 2001.

Sezikli, Ubeydullah. Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı, Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2007.

Tura, Yalçın. KANTEMİROĞLU Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî

DOI: 10.7816/idil-08-54-07

'alâ vechi'l-Hurûfâti Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Tura, Yalçın. Horasan Tanburu'nun Perdeleri ve Türk Mûsıkîsi Ses Sistemi. Türk Mûsıkîsinin Mes'eleleri, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1988.

Turan, Şerafettin. Türk Kültür Tarihi. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2002.

Uçan, Ali. Geçmişten Günümüze-Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Ankara: Evrensel Müzikevi, 2000.

Uygun, M., Nuri. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999.