

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNDE ŞED UYGULAMALARININ PERDE KULLANIMINA ETKİLERİ

Serkan Günalçın¹

Giriş

Türk diline Arapça “şedd” kelimesinden geçen şed kavramının iki anlamı bulunur. “Şed/şet” kelimesinin genel anlamı, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “sıkarak bağlama, sıkma” şeklindedir (TDK, 2024). Bu anlam, çeşitli dini törenlerde sembolik bir görev olarak gerçekleşen “şed bağlama, şed kuşanma” geleneğiyle ilgilidir. “Şed” kelimesi, Arapça’da “yünden veya pamuktan örülen bağ, kemer, kuşak, peştamal” anlamına gelir. Dini metinlerde, tarihin eski dönemlerine kadar götürülen şed kuşanma geleneği, İslam dininde sabır ve teslimiyetin simgesi olarak görülmüştür (Algar, 2010).

“Şed” kelimesinin müzik alanındaki anlamı ise genellikle Türk makam müziğindeki kullanımıyla özdeşleşmiş bir anlatımla, “klasik Türk müziğinde bir makamı kendi perdelerinden daha tiz veya pes perdelerde çalma işi” ifadeleriyle tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Öztuna’ya göre şed kavramı, aralıkları değiştirilmeden, gerekli değiştirme işaretleri kullanarak bir diziyi bulunduğu yerden başka bir perdeye nakletmektir (2000: 449). Ezgi, söz konusu kavramı benzer bir yaklaşımla “bir makamın dizisinin kendi mevkiinden başka, tabii ve umumi dizilerin herhangi bir sesi üzerine nakletmek” şeklinde açıklamıştır (1933: 235). Bir makamı asıl mevkiinden başka bir yere göçürme, o makamın şeddini yapmak olur” şeklindeki ifadesinde Arel, dizi yerine makamdan söz ederek, şed kavramını icra pratiğini de kapsayan bir anlatımla tarif etmiştir (Akdoğan, 1991: 33). Bu ifadelerde yer alan göçürme terimi, zaman içinde, müzik alanyazınında, “şed” kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılır olmuştur. Özkan, konuyu “şed-transposition-göçürüm” başlığıyla ele alarak “herhangi bir dörtlü veya beşliyi yahut bir makam dizisini kendi yerinden yani durağından alıp başka bir perde üzerine yani başka bir perdeyi

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzik Teorisi Bölümü., E-posta: serkangunalcin@gmail.com, Orcid Id: <https://orcid.org/0000-0001-8307-7297>

durak kabul ederek aralıklarını bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak göçürmek” şeklinde tanımlamıştır (2006: 211). “Transposition” terimi Avrupa müziğinde kullanılan bir terimdir ve “şed” ile aynı anlama gelmektedir. Rushton’a göre transposition, müzikte icranın ya da notasyonun, notaya yazıldığı veya tasarlandığı notadan başka herhangi bir nota üzerinde, notaların ilgili aralıklara göre düzenlenmesiye yapılmasıdır (Rushton, 2001).

Tanımlarda makamsal ezgilerin muhtelif perdeler üzerine nakledilmesi ve bu uygulamanın gerektiğinde müzik yazısında karşılık bulması olarak belirtilen şed kavramının, hem teori hem bestecilik hem de icra alanında önemli rolleri bulunmaktadır. Türk makam müziği teorisinde, makam seyirlerinin tarif edildiği ses alanlarının oluşturulmasının ve yeni terkiplerin geliştirilmesinin etkili unsurlarından birisi olan şed, 20. yüzyılda makam sınıflandırmasına dahil edilmiş ve “şed makam” terimiyle ifade edilen yeni bir makam sınıfının adı olmuştur. Bestecilik alanında başlı başına bir geçki unsuru olarak yer alabilen şed, ezgi oluşumunda, bir cümlemin ya da cümle parçasının muhtelif perdelere aktarılması şeklinde de ortaya çıkabilmektedir. İcra alanında ise şed uygulamaları ahenk kavramıyla çözümlenmektedir.

Türk makam müziğinin layıkıyla seslendirilmesi, bu geleneğin en önemli ilkesi olan makam nağmelerinin² anlaşılmasına ve doğru perde kullanımının gerçekleştirilmesine bağlıdır. Bu süreç, meşk yöntemiyle nesilden nesile aktarılacak başarılmış olsa da notasyona yansımaları aynı netlikte olamamıştır. 20. yüzyıla kadar nota hatırlatıcı bir unsur olarak görülmüş, icra esnasında kullanılmamıştır. 20. yüzyılda Avrupa notası kullanımı yaygınlaşmış, eski müzik yazılarının notaya çevrilme çalışmaları hız kazanmıştır. Bu uygulamalarda perde sayısının sınırlandırılması yaklaşımı etkili olmuş ve şed kavramı da bu sınırlamadan etkilenmiştir. Bu etki, muhtelif perdelere şeddi yapılan ezgilerin gösterimde farklılaşabilmesine neden olmuştur. Bu eksiklikler de makam nağmelerinin notasyon aracılığıyla algılanmasında güçlüklerle yol açmıştır. İcra esnasında çeşitli uygulamalarla makam nağmeleri zarar görmeden gerçekleştirilebilen şed uygulamaları, meşk yönteminin etkisini kaybederek teori üzerinden pratiği öğrenme yaklaşımının etkili olması ve notanın bu yaklaşım çerçevesinde algılanması nedeniyle Türk makam müziği geleneğinin aktarımı bakımından önem arz eden bir konu haline gelmiştir. Bu çalışmada “makam nağmesini anlama ilkesi” çerçevesinde; teori, ezgisel yapı, notasyon ve icra alanlarındaki yansımaları üzerinden şed uygulamalarının perde kullanımına etkilerinin ortaya konması amaçlanmaktadır.

2 Makam nağmesi ifadesi herhangi bir makama özgü ezgi hareketi anlamındadır. Her makamın duyuşsal karakterini ortaya koyan, diğer makamlardan ayrılmasına imkan veren kendine has ezgi hareketleri bulunur. Bu ezgi hareketlerini standart bir kurala bağlı olarak açıklamak güçtür.

Müzik Teorisinde Şed Kavramı

Türk makam müziği tarihinde, Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (1216-1294) tarafından geliştirilen teoriyle birlikte başladığı kabul edilen ve sistemci okul³ olarak adlandırılan yaklaşımda, “şed” kelimesinin farklı bir anlamda kullanıldığı görülür. Urmevi, “şed” kelimesini makamların perdelerinin daireler etrafında gösterildiği devir veya daire terimleriyle eş anlamlı olarak kullanmıştır. Urmevi, musiki sanatının bilginlerinin devirleri “şed” kelimesinin çoğulu olan “şudud” olarak adlandırdığını ifade etmektedir (Uygun, 1999: 92). “[...] on ikili kamil topluluklardan her birine daire, perde veya şed derler” şeklindeki sözleri, sistemci okulun Urmevi’den sonraki temsilcisi olan Abdülkadir Meragi’nin de “şed” kelimesinin daire ile eş anlamlı olarak kullandığını göstermektedir (Sezikli, 2007: 171).

Urmevi’nin “Kitabül Edvar” adlı eseri, edvar kitaplarının ilk örneğini oluşturur. Bu eserde öncelikle on yedi aralıklı perde dizgesi, telin çeşitli oranlarda bölünmesine dayalı olan bir yöntemle açıklanır. Aralıklar ve aralıkların uyumluluk-uyumsuzluk durumları tarif edildikten sonra daireleri oluşturmakta kullanılan dörtlü ve beşli diziler anlatılır. Bu açıklamalarda yedi adet dörtlü ve on iki adet beşli, aralıkları belirtilerek tanımlanır. Cins⁴ olarak adlandırılan bu dizilerden dörtlü cins, 4/3 frekans oranındaki aralığın üç aralığa bölünmesi, beşli cins ise 3/2 frekans oranındaki aralığın dört veya beş aralığa bölünmesiyle oluşur. Dairelerin oluşumu, bir dörtlü cinsin tiz tarafına bir beşli cinsin eklenmesi şeklinde gerçekleşir. Ayrıca bir dairenin her perdesinde farklı bir cins oluşabilmektedir. Bir dairenin içindeki cinsleri Urmevi, “bahir” olarak adlandırmaktadır. Urmevi bu yöntemle seksen dört adet daire oluşturmuş ve söz konusu dairelerin uyumluluk-uyumsuzluk durumları hakkında açıklamalar yapmıştır. Bu seksen dört daireden on iki tanesi uyumludur. Urmevi, söz konusu daireleri on yedi perdede ayrı ayrı oluşturmuş ve bu uygulama için gerekli olan perdeleri göstermiştir. Urmevi bir daireyi başka bir perde üzerinde oluşturmak için gerekli sesleri “tabakat” olarak adlandırır (Uygun, 1999). Tabakat kavramı günümüzdeki anlamıyla şeddin ilk uygulaması olarak kabul edilir, ancak aslında şed, daireyle değil öncelikle cinsle ilgilidir. Dairenin oluşumu da cinslerin muhtelif perdeler üzerinde oluşturulmalarıyla mümkündür. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde “bahir” kavramı da bir şed uygulamasıdır⁵. Makam seyri esnasında her perdede farklı bir cins, bir başka deyişle ilgili cinsin muhtelif perdelerdeki şeddine rastlayabilmek mümkündür.

3 Sistemci okul olarak adlandırılan teorik yaklaşımda; perdeler tel bölünme yöntemiyle açıklanmış, makamların ses alanları ve usuller dairelerle gösterilmiştir. Müzik teorisi kitapları “edvar kitabı” olarak nitelendirilir. Edvar kelimesi devirler anlamındadır. Bu yöntemin kullanıldığı dönem, H.G. Farmer tarafından “sistemciler dönemi” şeklinde adlandırılmıştır (Uslu, 2015: 104).

4 Urmevi dörtlü ve beşli dizileri Kitabü’l edvar adlı eserinde tabaka (Uygun, 1999: 72,73), Şerefiye adlı eserinde ise cins olarak adlandırmaktadır (Arslan, 2004: 247). Cins kelimesinin kökeni Latince “genera”, Yunanca “genos” kelimeleridir (Mathiesen, 2001).

5 Urmevi bir sekizli içinde oluşan bahirleri “şed” olarak nitelendirmektedir (Arslan, 2004: 293/72).

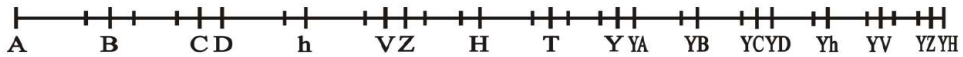
Cins kavramı, Urmevi öncesinde Farabi (872-951) ve İbn Sina (980-1037) tarafından yazılan müzik teorisi eserlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Farabi'nin açıklamalarında ses alanlarının oluşumundaki temel unsur cinstir. Cinsler 4/3 frekans oranındaki aralığın üç aralığa bölünmesiyle oluşan dörtlü dizilerdir. Farabi'ye göre söz konusu aralığın en uyumlu bölünme şekli budur (2020: 89). Zengin bir çeşitlilik arz eden cinsler, ezgide tek başlarına veya karışık olarak kullanılırlar. Farabi'ye göre ezgilerin olduğu ses alanı iki oktava kadar genişleyebilir ve bu iki oktav tam ses dizisi olarak adlandırılır. Bu ses alanı içinde üç aralıklı cinse bir tanini eklenmesiyle meydana gelen beşli diziler de bulunabilir. Bahsi geçen iki oktavlık ses alanı, cinslerle tanini aralığının çeşitli sıralamalarda bir araya gelmeleriyle oluşur (2020: 105-107). Bu çeşitli sıralamalarda da dörtlü cinsler birbirlerine geçiş yapabilirler (2020: 135). Farabi'nin açıklamalarda, Urmevi'de olduğu gibi daire tanımlamalarına rastlanmamakla birlikte onun teorisinin de temelinin bir ses alanı içinde muhtelif perdeler üzerine aktarılan cinslere bağlı olduğu anlaşılmaktadır. İbn Sina da ses alanını cinslere dayandırmaktadır. İbn Sina'ya göre birden fazla aralıktan oluşan ve cins olarak adlandırılan dörtlü diziler birleşerek dizileri oluşturur (2004: 10). Cinslerin üç aralıktan fazlasına bölünmesi çeşitli estetik nedenlerden dolayı tercih edilmez (2004: 55). İbn Sina beşli aralığını da bir cinse tanini aralığının eklenmesi şeklinde açıklar (2004: 38). Farabi'de olduğu gibi İbn Sina'nın açıklamalarında da ses alanı olarak iki oktavlık bir genişliğin mükemmel addedildiği görülmektedir. Bahsi geçen iki oktavlık ses alanı da cins ve tanini aralığının farklı sıralamalarla birleşmeleriyle tamamlanır (2004: 53). İki teorisyenin açıklamaları değerlendirildiğinde, İbn Sina'nın ses alanı ve cins kavramlarıyla ilgili yaklaşımının Farabi'nin görüşleriyle örtüştüğü anlaşılmaktadır.

Her ne kadar sistemci okulda daire yaklaşımının esas alındığı kabul edilse de cinslerin ve tanini aralıklarının iki oktav içindeki dağılımlarını öngören ses alanı tanımlamasına, bu okulun mimarı sayılan Urmevi'nin Şerefiye adlı eserinde de rastlamak mümkündür. Urmevi bu eserde Farabi ve İbn Sina'ya atıfta bulunmakta, genellikle onların yazdıklarını doğrulamakla birlikte görüş ayrılıklarını da dile getirmektedir. Aralıkların tanımlanması, sınıflandırılması ve cinslerin oluşumu konusunda Urmevi'nin kullandığı yöntemin farklı olmadığı söylenebilir. Cinsler ve tanini aralığı iki oktavlık bir ses alanı içinde farklı sıralamalarla bir araya gelirler. Urmevi, dokuz ayrı sıralamayı tek tek göstermektedir. Aralıkları tanımlarken de ilk önce iki oktavlık aralığı tanımlar. Ancak bu ses alanı üst sınırdır⁶. Urmevi, ses alanının; oktav, oktav + dörtlü veya oktav + beşli şeklinde de oluşabileceğini de belirtmektedir (Arslan,

⁶ Sistemci okulun temsilcileri bu üst sınır dahilinde sekiz sestene oluşan ve daire olarak tanımlanan diziler dışında, cinsler, cinse tanini eklenmesiyle oluşan beşli diziler, sekiz sestene oluşan devirler, devir özelliği göstermeyen avaze ve şube olarak tanımlanan çeşitli ses birliklerini de tarif ederler. Şubeler içerisinde aralarında yalnızca bir tanini olan iki perdeden oluşan "dügah" ile "tanini + mücenneb" aralıklarıyla sıralanan üç perdeden oluşan "segah" gibi cinsden küçük ses birlikleri de tanımlanmıştır. Bu yapıların oluşumları teorisyenler arasında farklılık gösterirler. Abdülkadir Meragî'ye göre bu ses birliklerinin sayısının bir sınırı yoktur (Sezikli, 2007: 69-183).

2004). Cinslerin muhtelif perdelere aktarılma anlayışı Farabi ve İbn Sina'ya göre Urmevi'de daha açık ve anlaşılır biçimde kendini göstermektedir.

Urmevi, Kitabül Edvar'da daireleri ve dairelerin şedlerini göstermek için bir oktavlık bir ses alanı kullanmaktadır. Bununla birlikte sekizlinin aşılmaması gibi bir zorunluğun olmadığını da belirtmektedir (Uygun, 1999: 90). Tabakat kavramıyla ifade edilen dairelerin şeddi konusunda perde kullanımıyla ilgili önem arz eden noktalar bulunmaktadır. Urmevi, tabakat kavramını "başka konumda olan devirlerin sesleri" olarak tanımlar ve meşhur devirler olarak nitelendirdiği 12 devrin, eserinin giriş bölümünde açıklamış olduğu on yedi perde üzerine aktarımını tablolar halinde gösterir. Diğer devirlerin tabakalarının oluşturulmasını ise okuyucuya bırakır (Uygun, 1999: 90-110). Bu uygulamada, her devrin her perde üzerinde oluşabiliyor oluşu dikkat çekicidir. Bu uygulama detaylı incelendiğinde, on yedi perde dışında ilave perdelerin gerekeceği ortaya çıkar. Sadece on iki devrin şeddi sırasında bile on altı ilave perde gerekmektedir, ancak Urmevi, bu perdelerin varlığından söz etmeden tüm şed uygulamaları için mevcut perdeleri kullanmaktadır. Bu yaklaşımdan açıkça anlaşılmaktadır ki Urmevi'nin perdeleri konum değiştirebilmektedir. Bu konum değişikliği imkanı bir anlamda perde sayısının sınırlı olmadığını ortaya koyar. Bu yöntemle şed uygulaması kusursuz olarak gerçekleştirilebilir. Şekil 1'de Urmevi'nin teorisindeki on yedi perde ve tabaka tablolarında gösterdiği şed uygulamaları için gereken perdeler yer almaktadır. Urmevi'nin teorisinde açıklanan ve ebced kurallarına göre Arap harfleriyle gösterdiği perdeler⁷ şekilde latin harfleriyle gösterilmiştir.



Şekil 1. Urmevi'de şed (Günelçin, 2019: 43)

Urmevi'nin teorisinde görülen tabakat kavramı içindeki şed - perde ilişkisi, sistemci okulun sonraki temsilcileri olan Abdülkadir Meragi, Ahmetoğlu Şükrullah, Fethullah Şirvani, Abdülaziz bin Meragi, Ladikli Mehmet Çelebi, Ali Şah Hacı Büke'nin eserlerinde de varlığını sürdürmüştür (Günelçin, 2019). Sistemci okulun Urmevi'den sonraki ilk temsilcisi Kutbettin Şirazi'dir. Şirazi "Dürretü-t Tac" adlı eserinde, çeşitli konularda Farabi, İbn Sina ve Urmevi'nin görüşlerine yer vermekle birlikte kendi düşüncelerini de aktarmıştır. Bahsi geçen eserdeki teori, Urmevi'nin Şerefiye'deki yaklaşımına oldukça benzerdir (Dinç, 2023). Urmevi ve Meragi'nin teorisini benimsediği kendilerine yaptığı atıflarda fark edilen 16. yüzyılın teorisyenlerinden Mahmud bin Abdülaziz'in açıklamalarında, tabakat kavramı sadeleşmiş görünmektedir. Abdülaziz, yalnızca ilk perde üzerinde on iki cinsi oluşturmuş ve şed için

⁷ Urmevi, teorik açıklamalar dışında bu perdeleri, eserlerin müzik yazısına aktarımında da kullanır. Bu aktarımlarda da mevcut perdelerin sembolleri dışında bir gösterim bulunmamaktadır (Uygun, 1999: 127-130). Anlaşılmaktadır ki müzik yazılarında da şed uygulamalarının ifade edilmesi söz konusu değildir.

gereken perdeleri göstermiştir (Kanık, 2011: 95). Teorisyenler arasındaki bu genel tutum Farabi⁸'de de görülen, eski yazarların görüşlerine yer verme, eleştirme ve yeni bilgiler katma anlayışının sistemci okulda devam ettiğini göstermektedir.

Çeşitli görüş farklılıklarına rağmen birçok teorisyenin anlatımlarıyla devamlılık arz eden sistemci okulda temel özellikler değişmemiş, iki oktava varan ses alanı içinde detaylı olarak açıklanan cinsler, devirler, avazeler ve şubelerin muhtelif perdeler üzerinde oluşabildiği kusursuz bir şed özgürlüğü sunulmuştur. Bu özgürlük perde sayısının artırılmasına neden olmamış ve müzik yazısına yansımamıştır. Teoride anlatılan on yedi perdenin şed uygulamalarındaki kusursuzluğu kuşkusuz perdelerin konum değiştirme özelliğine bağlı olarak ele alınmıştır. Sistemci okulda ses alanının oluşmasında da tek bir seçenek yoktur. Üst sınır olarak belirlenen ses alanı dahilinde cinslerin muhtelif perdelerde konumlandığı alternatifler sunulmuştur.

15. yüzyılda perdelerin isim ve önem kazandığı, sayısal verilerin gözlemlenmediği, makamların seyir özelliklerine ilişkin açıklamaların yer aldığı yeni bir teorik anlayış ortaya çıkmıştır. Ladikli Mehmet Çelebi hem bu teorinin hem de sistemci okulun ortak temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Ladikli'ye göre sistemci okulun temsilcileri ilim erbabı, bu yeni yaklaşımı benimseyen teorisyenler de iş erbabıdır. Yusuf bin Nizamettin Kırşehri, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşad ve Kadızade Tirevi iş erbabının ilk temsilcileri arasındadır. İş erbabının teorik yaklaşımında, ses birliklerinin aralıklarla tanımlanması anlayışı, yerini perde adlandırmasına ve perdelerin belirli düzenlerde sıralanmasına bırakmıştır. Bu sıralamada cins çeşitliliği de önemini yitirmiş görünmektedir (Güray, 2012: 65-70). Ancak perde isimlerine eklenen, “evvel”, “seragaz”, “heman” ve “evi” gibi ifadeler hem seyirle ilişki kurulmasını sağlamakta hem de cinsin aktarımı anlayışını canlı tutmaktadır. “Evvel”, “seragaz” başlangıç, “heman” ise seyirdeki perde kullanımıyla ilgilidir. “Evi” ifadesi ise dörtlü ses birliğinin başlangıç yeridir. Perde isimleriyle birlikte kullanılan “yegah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” sözcükleri⁹ herhangi bir cinsin sıralamasını ifade etmekle birlikte aynı zamanda perde ismi de olabilirler. Hızır Bin Abdullah'ın “dügah heman, segah heman, çargah, heman, yekgah pençgah evi, dügah hüseyini evi seragaz, segah hisar evi, yekgah gerdaniye evi, dügah muhayyer evi” şeklindeki hüseyini makamı tarifinde makam, sistemci okulun dairelerinde olduğu gibi bir sekizli içindedir. Perde adları, dügah, segah, çargah, pençgah, hüseyini, hisar ve muhayyerdir. Rast saz düzeninde ilk ses yegahtır. Yegah üzerinde oluşan dörtlü, rast üzerinde,

8 Farabi Kitabı'l-Musikal Kebir'de Yunan filozoflarının görüşlerinden büyük ölçüde yararlanmakta, ancak birçok eleştiri yaparak kendi görüşlerini de aktarmaktadır. Farabi kitabı yazma amacını bu tutumla açıklamaktadır (Farabi, 2020: 20).

9 Hızır bin Abdullah, Yegah, Dügah, Segah ve Çargah'ı dört şube olarak tanımlar. Şubeler makamın ses alanının muhtelif sesleri üzerinde sıralanabilirler (Özçimi, 1989: 175). Bu anlayış ilim erbabındaki şube kavramından farklıdır. İlim erbabında şubeler tek ses olmayıp çeşitli ses alanlarına sahip diziler şeklindedir.

neva üzerinde ve gerdaniye üzerinde oluşabilir¹⁰. Bu durumda iki oktavlık ses alanı dahilinde bu dörtlünün başladığı sesler (yegah evleri), yegah, rast, ısfahan (neva) ve gerdaniye perdeleridir (Özçimi, 1989: 151). Bu anlayışta ses alanının bir sekizliyi geçtiği seyir anlatımlarına da rastlamak mümkündür. Kırşehir, Rast makamının perdelerini bir daire etrafında göstererek tarif etmiştir. Bu tarifte kullanılan daire sistemci okuldan farklıdır. Bu dairede yalnızca perde isimleri bulunmakta, ikili ve dörtlü aralıkların gösterimleri yer almamaktadır. Gösterimdeki ses alanı, yegah - gerdaniye arasındadır ve perde sıralaması "karargah evvel yekgah, düğah heman, segah dahi hemen, çargah dahi hemen, geldik evi (ısfahan), düğah evi (hüseynidir), segah evi (hisardır), çargah evi (gerdaniyedir), tize giden bunlardır; nerm ısfahan, hüseyini nerm, hisar nerm, ol ki nerme giden bunlardır" şeklindedir. Ayrıca birinci, dördüncü ve sekizinci perde üzerinde "yegah - düğah - segah - çargah" şeklindeki sıralama ifadesi tekrar etmektedir (Doğrusöz, 2012: 62). Bu anlatım biçiminde "evvel, "karargah" ve "hemen" ifadeleri Hızır bin Abdullah'ta olduğu gibi seyirle ilgilidir. "Evi" ifadesi ise yine dörtlünün başlangıç perdesini tarif eder. Karar perdesi ile nerm ısfahan perdesi arasında ise dörtlü aralık bulunmaktadır. Seyir alanı ise Farabi'de, İbn Sina'da ve Urmevi'de rastlanan "oktav + dörtlü" şeklinde tanımlanan ses alanıyla örtüşmektedir. Bu bakış açısıyla iş erbabının teorik yaklaşımlarında da cinslerin¹¹, oktavın (dörtlü + dörtlü + tanini) ve oktavı aşan ses alanlarının varlığından söz edebilmek mümkündür. "Yegah - düğah - segah - çargah" şeklindeki sıralama ifadesi de cinsin şeddi anlayışının devam ettiğini göstermektedir.

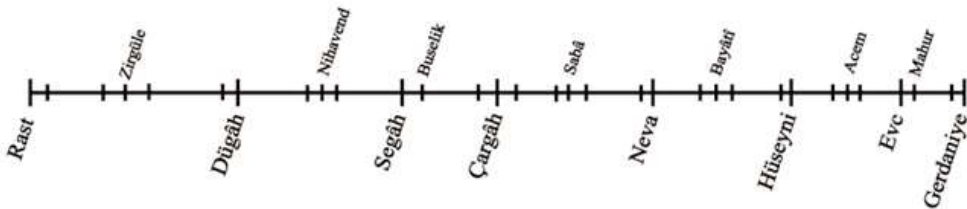
İş erbabının eserlerinde tabakat kavramına yer verilmemiştir. Teoride böyle bir uygulama söz konusu değilken, Hızır bin Abdullah, sazlardaki akort değişikliğine değinerek icradaki şed hakkında bilgiler vermektedir. Hızır bin Abdullah akort değişiklikleriyle tam perde düzenini; "tanini" ve "tanini + bakiye" ölçüsünde peste, "tanini", "dörtlü", "beşli" ve "tanini + bakiye" aralıkları ölçüsünde tize taşımaktadır. Ek olarak Hızır bin Abdullah, İsfahan makamının tam dörtlü peste aktarımını da tarif etmiştir (Özçimi, 1989: 176-181). Bu uygulama günümüz icrasındaki şed uygulamalarından farklı olarak tize doğru aktarımlar da sağlamaktadır.

İlim erbabında geliştirilip, iş erbabında bazı değişikliklerle devamlılığını koruyan edvar geleneğinin, 17. yüzyılın makam teorisinde etkisi azalmaya başlamış, 19.yüzyılın sonunda ise izleri kaybolmuştur. 18. yüzyıl teori çalışmaları açısından verimli bir dönemdir. Bu dönemin önde gelen teorisyenleri arasında, Nayi Osman Dede, Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Kemani HızırAğa, Esseyid Mehmed Emin ve Abdülbaki Nasır Dede sayılabilir

10 Bu diziliş sistemci okulda anlatılan iki oktav içindeki "dörtlü + dörtlü + tanini + dörtlü + dörtlü + tanini" şeklindeki dizilişle örtüşmektedir.

11 Cins terimi dörtlü ses birliğini temsil etse de beşli dizinin yapılması da yazılı kaynaklarda cinsle bir tanini eklenmesi şeklinde tarif edilmiştir.

(Güray, 2011: 91-94). Bu dönemin teorisinde seyir anlatımları daha detaylıdır. Perde isimleri ve tam perde-nim perde sınıflandırması varlığını sürdürürken, cinslerden oluşan daireler ve ses birlikleri anlayışı ise kaybolmuştur. Kantemiroğlu'nun açıklamaları tanbur üzerinde açıkladığı perdelere dayalıdır. Ses alanı iki oktavı aşmaktadır. Bu tercih tanburla ilgilidir ve teorik olarak bir nedene dayandırılmamıştır. Seyir hareketi perdeler arasında gezip bir perdede karar verme hareketiyle¹² tanımlanır. Kantemiroğlu, şed konusunu icrayla ilişkili olarak ele almakta ve bir makamın muhtelif perdelere icra edilmesini "şed makam" olarak tanımlamaktadır¹³(2001: 42). "Şed" ifadesi seyri konu alan metinlerde de yer alır. Kantemiroğlu'nun Hüseyini taksim tarifindeki hüseyini perdesinde bayati ve evc perdesinde segah makamın duyurulmasını da şed uygulaması olarak ifade etmektedir (2001: 149). Nasır Dede ise perdeleri ney üfleme teknikleriyle tarif etmeyi tercih etmiştir. Perdeler iki oktavı aşan bir ses alanı içinde¹⁴ tam-nim ayrımı yapılmadan yalnızca isimleriyle tanımlanmıştır. Bu yaklaşım diğer 18. yüzyıl teorisyenlerine göre sistemci okula daha yakın bir tutumdur. Nasır Dede şed konusuna değinmemektedir. Terkiplerin anlatımında makamların muhtelif perdelere oluşması bir şed uygulaması olarak değerlendirilebilir (Abdülbaki Nasır Dede, 2006). Aynı yüzyılın bir diğer teorisyen Tanburi Küçük Artin'in metinlerinde detaylı şed tarifleri yer almaktadır. Bu tariflerdeki yaklaşım, aşiran, acemaşiran, ırak, geveşt, rast, zirgüle, segah, nihavend, buselik, çargah, saba, neva, bayati, hüseyini, perdelerini düğah kabul ederek, tam perde sıralamasının muhtelif perdeler üzerine aktarımı ve bu aktarımlar için gerekli perdelerin açıklanması şeklindedir. Bahsi geçen şed uygulamalarını kendi açıkladığı nim perdelerle gerçekleştirmek imkan dahilinde değildir. Bu nedenle ilave perdelerin gerekeceği açıktır. Bu perdeler Şekil 2'de gösterilmiştir. Tüm şedleri mevcut perdelerle gerçekleştiren Artin'in, sistemci okuldaki gibi perdelerin konum değiştirebildiği yaklaşımı benimsediği söylenebilir.



Şekil 2. Tanburi Küçük Artin'de şed (Günelçin, 2019: 112)

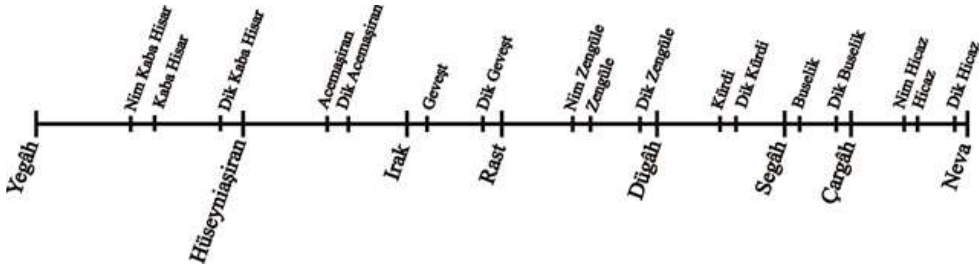
19. yüzyılda Türk Makam Müziği teorisini büyük ölçüde etkileyen ve 20. yüzyıla da yön veren teorisyen Rauf Yekta Bey'dir. Bu dönemde Farabi'den

12 Kantemiroğlu ezgi hareketini, "nağme" olarak tanımlar. Nağmenin anlaşılabilmesi ezginin bir perdede durmasına bağlıdır. (2001: 39)

13 Kantemiroğlu, bu tarifte şeddi, makamın dört perde tize veya dört perde peste aktarılmasıyla örneklemektedir. Kantemiroğlu, ayrıca eski edvardaki şed uygulamalarını, "şeddü'l-yehüdan", "şeddü'l-muhtelif", "şeddü'l-hams" ve "şeddü'l-asl" şeklinde açıklamıştır (2001: 141).

14 Nasır Dede iki oktavın tiz tarafına hüseyini perdesini de eklemektedir (2006: 32).

19. yüzyıla kadar geliştirilmiş olan tüm teorik yaklaşımlardan izler bulmak mümkündür. Rauf Yekta Bey'in anlatımlarında matematiksel hesaplamalara geri dönmüş, cins ve dizi kavramı tekrar gündeme gelmiş, Avrupa müziği notasyonu ve teorisinin etkileri hissedilir olmuştur. Rauf Yekta Bey bir oktavlık ses alanı içinde yirmi dört aralıklı bir dizi tanımlamaktadır. Tarihi süreçte gelişen perde isimlendirmesi korunurken yeni önerilen perdeler de isimlendirilmiştir (Rauf Yekta, 1986). Söz konusu perde isimleri ve yirmi dört aralıklı dizi Şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Yirmi dört aralıklı dizi (Günelçin, 2019:12)

Rauf Yekta Bey, bu diziyi, Yunan müziğinde kullanılan, iki oktavlık ses alanına sahip “mükemmel sistem¹⁵” adı verilen bir diziyeye dayandırmaktadır. Bu dizinin “dörtlü + dörtlü + tanini” şeklinde meydana gelen bir oktavlık şekline “ayrık ihtişamlı sistem” denildiğini belirterek Farabi’nin de bu diziyi kullandığını hatırlatmaktadır. Rauf Yekta Bey, Türk makam müziğinde bazı makamların seyir alanının bir sekizliyi aştığı görüşündedir ve bu nedenle her makam için farklı ses alanı tanımlamıştır. Makamlar bu ses alanları dahilinde dörtlünün ve beşlinin çeşitli şekillerde birleşimlerinden oluşurlar (1986). Rauf Yekta Bey’in, bu yaklaşımla, iki oktavlık bir ses alanı içinde cinsin çeşitli perdelere şeddi anlayışını sürdürdüğü görülmektedir. Bu ses alanları içinde, Avrupa müziğindeki “dominant” terimiyle özdeş olarak, çeşitli perdelerin “güçlü” olarak nitelendirilmesi, seyrin tarifini ve sonraki teoriyi önemli ölçüde etkilemiştir.

Rauf Yekta Bey’in teorisinde, şed ve perde kullanımı ilişkisi konusunda dikkate değer noktalar bulunmaktadır. Tabakat kavramıyla ilgili bir uygulamayı tekrar gündeme getirmemekle birlikte¹⁶ Rauf Yekta Bey, icracıların aynı ahengi kullanmalarının güç olduğunu, bunun için icrada şed uygulamalarının kaçınılmaz olduğunu ve sorunun ahenk değişikliğiyle çözüleceğini belirtmektedir (2004: 16, 17). Rauf Yekta Bey aralıkları

15 Grek kaynaklarında bu sistem tüm dörtlü dizilerin tam perdelerini içermesi açısından “Eksiksiz/Mükemmel Büyük Sistem” olarak tanımlanmıştır. Farabi’den itibaren makam müziği teorisyenleri bu iki oktavlık ses alanını esas almışlardır. Yunanca’da “Systema teleion meizon” olarak ifade edilen bilinen bu sistem, Arapça metinlerde “zül küll merrateyn” veya “ellezi bi’l küll merrateyn” olarak geçmektedir. Yunanca’dan Arapça’ya çeviriler Farabi tarafından yapılmıştır (Öztürk, 2021: 24).

16 Rauf Yekta Bey bir makamın yalnızca bir perde üzerinde icrasına mecbur olunmadığını, bunun için Meragi’ye atfen eski üstadların bu uygulamayı “tabakat-ı edvar” adı altında gerçekleştirdiğini ve artık bu uygulamaya “şed” dendiğini belirtmiştir (2004: 16).

açıklarken bazı aralıkların icrada farklı kullanıldığını, ancak mevcut perdelerle gösterildiklerini belirtmektedir.¹⁷ Bu anlayışın geçmiştekinden çok farklı olmadığı söylenebilir. Cinslerin aralık çeşitliliğinden bahsedilmiş, makamlarla ilişkilendirilmiş, ancak tüm cinsler perdelerle gösterilememiştir. Rauf Yekta Bey'in anlatımlarında şed uygulamalarıyla ilgili diğer bir konu perde adlandırmalarıyla ilgilidir. Bilindiği gibi sistemci okulda perdeler harflerle ifade edilmiştir. İş erbabında ise perde adlandırmalarında yegah, düğah, segah gibi sıralama belirten ifadelerle¹⁸ birlikte makam adlarıyla ilişkili kelimeler kullanılmıştır. Bu kelimelerin eklenmesi ve sıralama ifadelerinin kısmen korunmasıyla perde adlandırmaları çeşitlilik kazanmıştır. Makamlar sistemci okulda iki oktavlık ses alanı içinde kendi seyir özelliklerine göre muhtelif perdeler üzerinde oluşmakla birlikte, teorik metinlerde ilk perde üzerinde gösterilmiştir. Ana makam olarak kabul edilen Rast makamının da ilk perdede gösterilmesi bu makamın karar sesinin de, sonradan adı “yegah” olarak kesinleşecek olan ilk perde olduğu kanaatine yol açmıştır. Rauf Yekta Bey, çalgı icracılarının bu kabulle Rast makamını yegah perdesi üzerinde icra ettiklerini, bu nedenle çalgılarda karar perdesinden pest olan seslerin elde edilmesinin güçlükler doğurduğunu, bu nedenle ana dizinin perdelerinde yapılan yeni bir düzenlemeyle düğah perdesinin tam dörtlü tize aktarıldığını, ilk sesin yegah olarak kaldığını ve perde sıralamasının, “yegah, hüseyniaşiran, ırak, rast, düğah, segah, çargah, neva...” haline geldiğini aktarmaktadır.¹⁹ Bu durumda icranın tam dörtlü tize aktarıldığı bir şed uygulaması söz konusudur. Benzer yanlış anlaşılmalara günümüzde de Rast makamının geçmişte “dörtlü + beşli” temelinde olduğu ve zaman içinde değişerek “beşli + dörtlü” şekline dönüştüğü, bu nedenle evc perdesinin kullanılmaya başlandığı düşüncesine de neden olmuştur. İlim erbabı ve iş erbabının açıklamaları incelendiğinde bu varsayımların doğru olmadığı ve yalnızca bir adlandırma çeşitliliğinden kaynaklandığı fark edilebilmektedir.

İlim erbabının 15. yüzyıldaki temsilcilerinden Meragi'nin Pençgah şubesi'ni²⁰ ses alanının ilk sesi üzerinde göstermemesi konuya örnek teşkil eder. Sistemci okulun genel yaklaşımı içerisinde Meragi de tüm dizileri ilk perde üzerinde göstermektedir. Meragi'nin ezgilere katkı yaptığını belirttiği şubelerden Pençgah'ın ise ses alanının ilk perdesi üzerinde değil, ilk perdeye

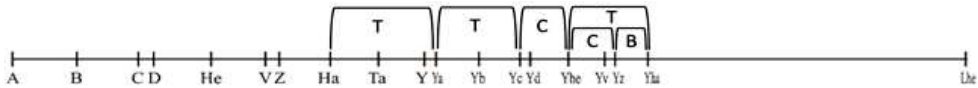
17 Rauf Yekta Bey 7/6 oranındaki aralığın Hicaz makamında, 12/11 oranındaki aralığın da Saba makamında kullanıldığını belirtmekle birlikte yirmi dört aralıklı dizideki perdelerin isimlerini ve düzenini korumak için bu aralıklar için ayrıca bir perde önerilmediğini açıklamaktadır (2007: 14-15).

18 Bu ifadeler Farsça ve Arapça'da yer anlamına gelen “gah” kelimesinin başına Farsça sayı isimlerinin eklenmesiyle oluşurlar. Örneğin yekgah birinci yer, düğah ikinci yer, segah üçüncü yer, çargah ise dördüncü yer anlamındadır.

19 “Rast makamının icrasında dahi elif nağmesi (ilk perde) rast itibar edilince aynı imkansızlık hasıl oluyordu. Tanbur gibi sazlarda pest tellere atlamak kabil olsa bile ameliyat-ı musiki erbabı kendilerine herhalde müşkil bir vaziyet ihdas eden bu tel atlamaktan hiç memnun olmuyordu. Ameliyeciler bu müşkil hal için bir çare düşünmüşler ve nihayet esası süllemin ikinci nağmesini ki o zamanki ismi düğah idi ve şimdiki ismi de hüseyni aşırandır beşinci nağmenin mevkiine nakl ile oradan istihraç etmeyi uygun bulmuşlardır. Tabi nağmeler silsilesinde ikinci olan düğah nağmesi dört perde tize yani beşinci nağme üzerine nakledilince dördüncü nağmenin de ilk nağmesi makamına kaim olması tabiri-i diğerle bu nağmeye yegah denilmesi icab ederken yeni bir isim bulunarak rast namı verilmiştir” (Rauf Yekta Bey, 2003: 15, 16).

20 Meragi'ye göre perdelerin, avazelerin ve şubelerin birbirleriyle ilişkileri vardır. Bu ilişkilere bağlı ezgi hareketleri sese güzellik ve tazelik katar. Pençgah şubesinin de Rast ile ilişkisi vardır (Sezikli, 2007: 92).

göre tam dörtlü tizde olan “Ha” perdesi üzerinde oluştuğunu belirtmektedir. Bu şubenin perdelerini “Yha - Yhe - Yc - Ya - Ha” şeklinde inici bir sırayla açıklamaktadır. Pençgah’ın “Zayid Pençgah” olarak tanımladığı ikinci çeşidinde ise ilk sestten sonra ilk sesin bir bakiye aralığı pestinde yer alan “Yz” sesinin ekleneceğini (Yha - Yz - Yhe - Yc - Ya - Ha) aktarır (Sezikli, 2007: 179). Bu anlatım Pençgah’ın ezgiye dahil olacağı perde ve seyir hareketi hakkında fikir vermektedir. Pençgah şubesinin tüm ses alanı içindeki konumu Şekil 4’te gösterilmiştir. Pençgah’ın Rast makamıyla ilişkisi dikkate alındığında²¹ Pençgah makamının “Ha” perdesinde, Rast makamının ise “A” perdesinde karar verdiğini varsaymak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bu anlayışla Rast makamının karar sesinin iki oktavlık ses alanının (A-Lhe) ilk perdesi olmadığı, sanılanın aksine “Ha” perdesi olduğu açıktır. Bu durumda Rast makamının karar perdesinin pest tarafında da bir ses sahasına sahip olduğu görülür. Dolayısıyla Rast makamının tam dörtlü tize aktarılması şeklinde açıklanan bir şed uygulamasının gerekli olmadığı ortaya çıkar.



Şekil 4. Meragi’de Pençgah şubesi

Konuyla ilgili bir de iş erbabının yaklaşımlarından örnek vermek perde adlandırmalarındaki çeşitliliği daha net ortaya koyacaktır. Kırşehir’i’nin metinlerindeki bilgilere göre Rast dairesinin ses alanı ve seslerin adlandırması Tablo 1’de gösterilmiştir. Bu adlandırmada; “yegah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” kelimelerinin sıra belirtmek için kullanıldıkları anlaşılmaktadır. “Yegah” kelimesi Rast makamının ses alanı dahilinde muhtelif perdeler üzerine aktarılan rast cinsinin (tanini + mücenneb + mücenneb) ilk perdesidir ve bu ad muhtelif yerlerde tekrar etmektedir. Dikkat edilirse Kırşehir, İsfahan perdesinin karşılığı olarak “geldik evi” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade de yeni bir başlangıcı (yeni bir yegahı) anlatmaktadır. Bu bakış açısıyla ses alanının (dörtlü + dörtlü + tanini + dörtlü) şekilde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla ne ses alanı yalnızca sekizliden oluşmaktadır ne de karar sesi bu alanın ilk perdesidir. Kararın pest bölgesinde olan perdeler de işlevsel olarak açıkça ifade edilmiştir. Bu bakış açısıyla “yegah” kelimesinin hem isim olarak hem de konum olarak tek bir perde olarak algılanması doğru görünmemektedir. Mükemmel sistem olarak bilinen iki oktavlık ses alanının tarihi süreçte tüm

21 Sonraki dönemlerde terkip (birleşim) olarak bilinen Pençgah rast perdesinde karar etmektedir. Nasır Dede, Pençgah terkipini “Uşşak yapıp Rast karar eder. Rasta benzememesi gerektiğinde, hüseyini perdesinden başka süsleyici kullanmaktan kaçınılmalıdır; başlangıç perdesiyle Rast’dan ayrılır. Bu bileşim konusunda sonrakilerin eskileri ile eskiler arasında görüş ayrılığı yoktur (2006: 44). Bu ifadelerle Nasır Dede, sistemci okulun kurucuları 15. yüzyıl teorisyenleri arasında görüş farkı olmadığını belirterek konuya açıklık getirmektedir. Pençgah-ı zaid terkipini ise “İsfahan yaparak başlayıp Rast karar eder” şeklinde açıklayarak Pençgah ve İsfahan makamlarının ilişkisini ortaya koymaktadır (2006: 44). Nasır Dede’nin bu ifadelerinden Pençgah ve Rast Makamlarının karar seslerinin ortak olduğu, ancak aralarında seyir farkı bulunduğu anlaşılmaktadır. Meragi’nin Pençgah’ın perdelerinin tizden peste doğru sıralaması ve Nasır Dede’nin Pençgah için dile getirdiği “başlangıç perdesiyle Rast’dan ayrılır” ifadesi tam bir uyum içindedir.

teorilerde varlığını sürdürdüğü gerçeğinden hareketle bu alanın her perdesi üzerinde çeşitli cinsler oluşabilmektedir. Geçmişte “yegah” kelimesi bu oluşumlardan her birinin ilk perdesini tanımlamak için kullanılmış, sonrasında yalnızca tüm ses alanının ilk perdesini ifade eder olmuştur.

Tablo 1. Kırşehir’de Rast Makamının ses alanı ve perdeler²²

Ses Alanı	Perde adı	Sıra adı	İşlev	Perde adı (yeni)
1. ses	ısfahan nerm	yekgah	nerme giden	yegah
2. ses	hüseyini nerm	dügah	nerme giden	hüseyiniaşiran
3. ses	hisar nerm	segah	nerme giden	ırak
4. ses	yekgah/rast	yekgah	evvel / karargah	rast
5. ses	dügah	dügah	heman	dügah
6. ses	segah	segah	heman	segah
7. ses	çargah	çargah	heman	çargah
8. ses	ısfahan	yekgah	geldik evi	neva
9. ses	hüseyini	dügah	dügah evi	hüseyini
10. ses	hisar	segah	segah evi	evc
11. ses	gerdaniye	çargah	çargah evi	gerdaniye

20. yüzyılda etkili olan teorik anlayış, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Zühdi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek’in çalışmalarıyla geliştirilmiştir. Bu anlayış, Rauf Yekta’nın çalışmalarına da temel teşkil eden yirmi dört aralıklı diziyi esas almaktadır, ancak teorik açıdan bazı değişiklikler söz konusudur. Şed konusu ise bu teoride farklı bir boyutta ele alınmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisi Rauf Yekta’nın görüşleriyle karşılaştırıldığında öne çıkan ilk farklılık, iki oktavlık ses alanı kullanımının yerini sekizli diziyeye bırakmasıdır. Cinslerin birleşimi varlığını sürdürmektedir, ancak sayıları oldukça kısıtlanmış, aralık çeşitlileri kaybolmuştur. Bu teoride, Farabi’den beri var olan perdenin konum değiştirebilme özelliği, yerini perdelerin sabit sesler olarak algılanma anlayışına bırakmıştır. Bu anlayış dizilerin ve cinslerin şedlerini sınırlandırmıştır. Diziler ve cinsler tüm perdelere aktarılamamakta, bazı aktarımlarda ise aralıklar değişmektedir (Günalçin, 2019).

Ezgi, Uşşak, Saba ve Hicaz makamlarında perde dizgesinde oluşturulamayan aralıklar bulunduğunu, ancak bu aralıkları perdelerle ifade etmenin perde sayısını artıracak ve şed konusunda güçlükler doğuracağını belirterek makam dizilerinin şedlerini dokuz adetle sınırlamaktadır. Ezgi, mevcut perdeleri kullanmanın, söz konusu aralık farklılıkları konusunda uyumsuzluk yaratmayacağını savunmaktadır (Ezgi, 1933: 139). Arel’in açıklamalarında cinslerin ve aralıkların tanımlamaları perdelerle yapılmakla birlikte, icra esnasında kullanılan aralıklarla ilgili bir açıklama yer almamaktadır (Akdoğan, 1991: 35,36). 20. yüzyılı önemli ölçüde etkileyen bu anlayış perdelerin sabit

²² Tablodaki bilgiler Doğrusöz (2012) tarafından gerçekleştirilen “Yusuf Kırşehir’i’nin Müzik Teorisi” adlı çalışmadan alınmıştır.

sesler olarak algılandığı bir anlayışa neden olmuştur. Bu nedenle bazı şed uygulamalarını imkansızlaştırmakta²³, bazılarında ise aralık değişikliklerine neden olmaktadır.²⁴

15. yüzyılda beri Rast cinsi (tanini + mücenneb + mücenneb) temelinde oluşan ses alanında yer alan perdeler “tam perde” olarak nitelendirilmiştir. Rauf Yekta Bey de ana dizi olarak Rast dizisini kullanmaktadır. Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde bu anlayış da değişiklik göstermiş, Rast’ın yerini “tanini + tanini + bakiye” şeklindeki birleşime dayanan Çargah dizisi almıştır. Arel de Ezgi de bu seçimi şed kolaylığına bağlamaktadır. Ezgi’ye göre Çargah dizisi, işaretli yazılan ve şedleri en kolay yapılan dizidir (1933: 50). Arel’e göre, Çargah, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak ve Hicaz dörtlülerinin Çargah dizisinin her perdesine şeddi yapılabilmekte, böylece yirmi dört aralıklı dizideki tüm perdeler oraya çıkmaktadır (Akdoğan, 1991: 35,36).

Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde, şed konusuyla ilgili en dikkat çeken nokta “şed makam” kavramıdır. Arel’e göre bir makamı oluşturduğu perdeden başka bir perdeye aktarmak, o makamın şeddidir ve farklı bir makam özelliği göstermez. Ancak geçmişte bazı şedlere yeni isimler verildiğini belirten Arel, “şed makam” nitelendirmesini bu nedene bağlı olarak kullandığını açıklar (Akdoğan, 1991: 317). Ezgi de aynı görüştedir. Ezgi’ye göre, geçmişte isimli olarak kullanılmış şedler bulunmaktadır (1933: 235). Bu anlayış, her makamın kendine özgü karakterinin bulunduğunu yok saymakla birlikte, aslında birbirleriyle ilişkili olmayan makamların yalnızca dizi benzerliğine dayanarak “şed makam” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Bu yaklaşım bazı makamlarda perde kullanımına yönelik sorunları beraberinde getirmiştir.²⁵ Bu nedenle “şed makam” nitelendirmesi 20. yüzyıldan günümüze kadar sıklıkla eleştirilmiştir.

Şed - Notasyon - İcra ilişkisi

Türk makam müziğinde 20. yüzyıla kadar nota kullanımı yaygın değildir. Önceki dönemlerde, eserlerin hatırlanabilmesi için müzik yazısı niteliğinde yöntemler kullanılmış, Avrupa notasyonu tercih edilmemiştir. İlk müzik yazıları, ebced²⁶ kurallarına göre on yedi aralıklı perde dizgesindeki perdelerin

23 Ezgi’ye göre Segah makamının segah perdesi üzerine şeddi mümkün değildir (Ezgi, 1933: 235).

24 Ezgi, Hicaz dörtlüsünün aralıklarını üç farklı aralık sıralamasıyla açıklamaktadır. İlk sıralama, “15/14 - 7/6 - 2187/2048” oranlarıyla meydana gelmektedir. İkincisi, mevcut perdelerle oluşan “SAS” sıralamasıdır. Hicaz dörtlüsünün diğer sıralaması “BAS” şeklindedir. Perdelerin kısıtlı ve sabit olması nedeniyle bu üç tür de “SAS” şeklinde kullanılmaktadır. Bu farklılık ise Ezgi’ye göre uyumsuzluk yaratmaz (Ezgi, 1933: 13). Ezgi’nin Hicaz dörtlüsünün ilk şekli için verdiği oranlar matematiksel olarak hatalıdır ve doğru oranlar “15/14 - 7/6 - 16/15” olmalıdır. Bu oranlar, Rauf Yekta Bey’in verdiği oranlarla aynıdır. Üçüncü tür ise mevcut perdelerle, buselik perdesi üzerinde “BAS”, irak perdesi üzerinde “SAB” olarak ifade edilebilir. Her iki teorisyenin de açıkça belirttiği gibi bu üç kullanım da icrayı yansıtmamaktadır. Rauf Yekta Bey’in Dügah makamı tarifleri içerisinde yer alan “segah makamını dügah perdesine nakledilmesinden ibrettir” (akt. Özkan, 2006: 374,375) şeklindeki ifadesi konuya başka bir örnek teşkil eder. Bu şeddin gerçekleşebilmesi için çargah perdesinin bir fazla aralığı kadar tizleştirilmesi gerekmektedir, ancak mevcut perdeler içerisinde böyle bir perde tanımlanmamıştır.

25 Örneğin, Çargah dizisinin şeddi olarak nitelendirilen Mahur makamı aslında Rast makamıyla ilişkilidir. Ancak Çargah’ın şeddi olarak nitelendirilmesi nedeniyle buselik perdesiyle gösterilmekte, hatta icra edilmektedir.

26 Ebced kavramı Arap harflerinin sayılarla ilişkilendirildiği bir hesaplama ve gösterim biçimidir. Bu hesaplama biçiminde alfabedeki bazı harflerin sayısal değerleri vardır. Sayılar harflerle ve kelimelerle ifade edilebilirler. Sayı sıralaması, alfabedeki harf sıralamasından bağımsızdır. Ebced sözcüğü, 1,2,3,4 sayılarıyla ilişkilendirilen harflerin oluşturduğu sözcükten gelmektedir. Bu ilişkilendirme müzik yazılarında da perdeleri göstermek amacıyla

iki oktavlık bir ses alanı dahilinde harflerle gösterilmesine dayanır. Harfler perdeleri simgeler ve frekans ifade etmez. Dolayısıyla çalgıların ve insanların ses sınırlarıyla ilişkilendirilmesi söz konusu değildir. Ebced müzik yazıları sistemci okuldaki müzik teorisinin müzik yazısına yansımasıdır. Safiyüddin Urmevi, Kutbettin Şirazi, Abdülkadir Meragi ve Abdülbaki Nasır Dede bu müzik yazım yöntemini kullanan isimlerin başında gelmektedirler. Türk makam müziği tarihinde, ebced kurallarına göre yazım yöntemi dışında, harf ve sembollere dayanan başka yöntemler de görülür. Kantemiroğlu, Arap alfabesindeki harfleri ebced kuralları dışında kullanarak ve bu harflere benzer yeni semboller ekleyerek geliştirdiği farklı bir müzik yazısı kullanmıştır. Nayi Osman Dede de Arap harflerini ebced kuralları dışında kullanarak geliştirdiği yazım şeklini tercih etmiştir. 18. yüzyılda Hamparsum Limonciyan tarafından Arap harfleri dışındaki sembollerle geliştirilen bir müzik yazısıyla aktarılan belgeler, Türk makam müziğinin en önemli kaynakları arasında yer almıştır (Bülbül, 2017). Türk makam müziği geleneğinde notanın icra esnasında kullanılması söz konusu değildir. Müzik yazılarının geliştirilmesi ve kullanılmasındaki temel amaç eserleri unutulmaktan kurtarmaktır. Söz konusu yazılarda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, perdelerin sabit sesleri değil, frekans bantlarını ifade ettiğidir. Perdenin konumunun anlaşılabilmesi, makamların kimliklerinin ve nağmelerinin oluşturduğu müzikal duyuların bilinmesine bağlıdır (Çevikoğlu, 2018: 36).

Türk makam müziği tarihinde Avrupa notasını kullanan ilk isim Ali Ufki²⁷'dir. Ali Ufki'nin kullandığı nota henüz bugünkü halini almayan, 17. yüzyıl Avrupa notasıdır. Rast dizisi “do majör” kabul ederek sağdan sola doğru bir yazım biçimi benimseyen Ali Ufki, portede sol ve do anahtarları kullanmıştır. Notalarda ölçü rakamı ve ölçü çizgisi yer almamaktadır (2017: 81). Ali Ufki'den uzun bir zaman sonra Avrupa notası kullanan diğer isim Rauf Yekta Bey'dir. Öncesinde “”Nota-i Türki”” adıyla bir çeşit ebced yazısı da geliştiren Rauf Yekta Bey, sonraki çalışmalarında bu yöntemi terk ederek Avrupa notasını kullanmaya başlamıştır. Rauf Yekta Bey, sol anahtarının kullanıldığı notada yirmi dört aralıklı dizgenin ilk sesi olarak kabul ettiği yegah perdesini birinci çizginin altındaki re notasıyla göstermiştir (2017: 86-91). Bu yazım şekli Rauf Yekta Bey'e göre mansur neyden elde edilen yegah sesinin re notasıyla eşleştirilmesidir²⁸. Rauf Yekta Bey, ilerleyen çalışmalarında bu yazım biçimini, oldukça tiz bir icrayı gerekli kılması nedeniyle eleştirmektedir.²⁹ Bu

kullanılmıştır. Bu yöntemle tam beşli dahilindeki perdeler ilk on perdeyi oluşturduğu için her tam beşli farklı bir harfle başlamaktadır. Bu gösterim, tam beşli aralığının, Türk makam müziğinin ses sisteminin temelini oluşturan Pisagor sistemiyle ilişkisini ortaya koyması bakımından önemlidir (Atalay, 2024).

27 Leh asıllı olan ve gerçek adı Wojciech Bobowski ya da Albertus Bobovius olarak bilinen Ali Ufki, Santuri Ali Bey olarak anılmaktadır. Ali Ufki'nin 1610-1675 yılları arasında yaşadığı tahmin edilmekte ve Osmanlı sarayında müzisyen ve öğretici olarak on dokuz yıl görev yaptığı bilinmektedir (Çevikoğlu, 2018: 12-14).

28 Bu yazım biçimi o yıllarda yaygın kullanılan bir yöntemdir. “Rehber- i Musiki” adlı eserinde Tanburi Cemil Bey'in de bu yazım biçimini kullandığı görülmektedir (1993).

29 Günümüzde mansur ahengi tam beşli pest icra etmek şeklinde değerlendirilir. Ancak Rauf Yekta Bey bu anlatımında mansur neyin frekansını esas almaktadır. Aynı perdeyi seslendirdiklerinde neyin frekansı; kanun veya kemençeden bir, ud veya tanburdan iki oktav tizdir. Örneğin yegah perdesi ud, kanun ve neyle seslendirildiğinde, ud “D2”, kanun “D3” ney ise “D4” sesini verir. Rauf Yekta'nın önerdiği gibi rast perdesi sol anahtarlı portede do (C4)

nedenle Rauf Yekta Bey’e göre bir tam beşli aralığı peste aktarım yapılmalı ve rast perdesi portenin altındaki ilk ilave çizginin üzerindeki do (C4) notasıyla eşleştirilmelidir. Bu yazım şekli erkek seslerine göre bir oktav tizdir, ancak Rauf Yekta Bey’e göre bu durum Avrupa müziğinde de ihmal edildiğinden bir sorun teşkil etmemektedir (2003: 18-21). Rauf Yekta Bey’in bu düşüncesi hayata geçmemiş, 20. yüzyılda rast perdesinin sol notasıyla eşleştirildiği nota yazım anlayışı devam etmiştir.

Rauf Yekta Bey’e göre icrada şed uygulamalarını gerçekleştirebilmek için mansur, şah, davud, bolahenk, kız, müstahsen ve sipürde olarak adlandırılan çeşitli ses alanlarına sahip yedi ney çeşidi bulunmaktadır (1986: 90). Türk makam müziği icrasındaki şed uygulamalarında esas alınan ahenklerin adları da bu ney çeşitlerine dayanmaktadır. Rauf Yekta Bey’in adlarını zikrettiği ahenkler dışında, bu adlara “mabeyn” kelimesinin eklenmesiyle tanımlanan ara ahenkler de kullanılır (Özkan, 2006: 87). Tablo 2’de ahenkler aralarındaki tizlik-pestlik ilişkilerine göre gösterilmiştir.

Tablo 2. Türk Makam Müziği’nde ahenkler³⁰

Ahenkler	Pestlik Durumu
Bolahenk Nisfiyesi	-----
Bolahenk Nisfiyesi-Sipürde Mabeyni	S
Sipürde	T
Sipürde-Yıldız Mabeyni	T+B
Yıldız	T+K
Kız	T+K+S
Kız-Mansur Mabeyni	T+K+S+B
Mansur	T+K+S+T
Mansur-Şah Mabeyni	T+K+S+T+B
Şah	T+K+S+T+K
Davud	T+K+S+T+K+S
Davud-Bolahenk Mabeyni	T+K+S+T+T+K
Bolahenk	Bir oktav

20. yüzyılda Türk makam müziği icrasındaki şed uygulamaları notasyona yansıtılmamış, ahenk kavramı çerçevesinde icracılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Günümüzde şed uygulamalarının notaya aktarıldığı yaklaşımlar da bulunmaktadır. Hatipoğlu’nun (2019) makam eğitimine yönelik olarak “Perde Okumaları / Üç Ahenk” adlı çalışmasında hazırlanan alıştırma Sipürde, Bolahenk ve Mansur ahenklerinde ayrı ayrı notaya alınmıştır. Her üç

sesiyle eşleştirildiğinde icra tam beşli aralığı peste aktarılmış olacaktır. Bu uygulama ahenk kavramı çerçevesinde neyin frekansına göre sipürde ahenginin bir oktav pesti şeklinde tarif edilebilir. İcracıların ses alanlarındaki oktav farklılıkları dikkate alınmadığında bu uygulama sipürde ahengi dahilinde tanımlanabilir.

30 Bu tablo, Hatipoğlu (2013) tarafından gerçekleştirilen “Türk Musikisinde Ahenkler” adlı çalışmadan alınan bilgiler doğrultusunda hazırlanmıştır.

ahenk için perde - nota eşleştirmesi, donanım bilgileri ve değiştirme işaretleri detaylı olarak açıklanmıştır. Bu yaklaşım farklı ahenklerde seslendirilen perdelerin frekanslarının notaya yansıtılabilmesini sağlamaktadır. Bahsi geçen çalışmada dikkat çeken diğer nokta, şed uygulamalarında ihtiyaç duyulacak perdeler konusunda bir sınırlamanın olmamasıdır. 17 aralıklı perde dizgesini esas alan Hatipoğlu, şed - perde kullanımı ilişkisini şu sözlerle açıklar: [...] Göçürmelerde ister istemez daha çok perdeye ihtiyaç duyulabilmektedir. ”Pest” ve “dik” kelimeleri kullanılarak perde isimleri çoğaltılabilir” (2019: 24). Bu yaklaşım, ses sisteminin, 20. yüzyıla kadar Türk makam müziği geleneğinde benimsenen yaklaşıma uygun olarak, açık bir sistem şeklinde ele alınması bakımından önem arz eder.

Ezgi Biçimlenmesinde Şed

Ezgilerin biçimlenmesinde şed uygulamasına dayanan yöntemler kullanılabilmektedir. Bu nedenle cümle³¹, motif³², figür³³, sekvens³⁴ geçki gibi ezgilerin yapısal ve biçimsel özellikleri çerçevesinde tanımlanan unsurların bu açıdan da ele alınması gerekmektedir. Müzik cümleleri çoğu kez motif ve figür gibi cümleyi oluşturan parçaların sekvensiyle oluşur. Bu bağlamda sekvens de bir şed uygulaması olarak nitelendirilebilir. Bazen tüm bir müzik cümlesinin de başka perdelere aktarımı söz konusu olabilir. Geçki, eserin ait olduğu makamdan başka makama geçme işlemidir (Akdoğan, 1995: 34). Arel, aralarında ortak ses bulunduran makamlar arasında yapılan geçkiyi “yakın geçki” olarak tanımlar. Dörtten az ortak ses barındıran makamlar arasında yapılan geçki “uzak geçki”dir (Akdoğan, 1991: 128). Türk makam müziğinde geçkiler çeşitli unsurlara bağlı olarak bir makamın ya da bir makamı yansıtan nağmelerden küçük bir bölümünün muhtelif perdeler üzerinde oluşturulması yoluyla gerçekleştirilebilir. Bu yöntemle yapılan geçkiler de şed uygulaması kapsamında değerlendirilmelidir.

Türk makam müziğinde gerek cümlelerin ve cümle parçalarının tasarlanması gerekse geçkilerin oluşturulması sırasında gerçekleşen şed uygulamaları çoğu kez notasyona hatasız olarak yansıtılamamaktadır. Bu sorun çoğu kez ezgi oluşumundaki tekrar unsurunun makam nağmesine bağlı olarak değerlendirilmemesine ve perde kullanımının sınırlı olarak algılanmasına bağlıdır.

Şed ve Perde Kullanımı İlişkisine Yönelik Çözümlemeler

Çalışmanın bu bölümünde, perde kullanımının şed kavramıyla ilişkisini teori- bestecilik-icra çerçevesinde açıklamak ve bu ilişkiye dikkat edilmeden yazılan notalardaki hataları gidermek amacıyla, konuya örnek teşkil eden

31 Bir ezginin sonuçlanmış en büyük parçasına “cümle” denir (Yavaşca, 2002: 9).

32 Geliştirilebilmeye en uygun müzik fikrine “motif” denir (Akdoğan, 1995: 15).

33 Büyük motifleri oluşturan küçük ezgi parçaları figür olarak adlandırılır.

34 Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin farklı sesler üzerinde tekrarlanmasıdır (Akdoğan, 1995: 19).

eserler üzerinde çeşitli çözümlemeler gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda seçilen ilk eser, Meragi'ye ait “Amed nesimi suph dem” mısrasıyla başlayan Rast Nakış Beste'dir. (Nota -1) Bu eserin perde kullanımlarının belirlenmesi öncelikle teorik çözümlemelere bağlıdır. Rast makamı “tanini + mücenneb +mücenneb” aralıklarından oluşan cinsin muhtelif perdeler üzerine nakledilmesi yöntemiyle oluşan bir ses alanına sahiptir. Ayrıca bu ses alanının her perdesinde “bahir kavramı”³⁵ çerçevesinde tanımlanabilecek cinsler de oluşabilmektedir. Seyirde kullanılan cinslerden küçük yapılar da şube çerçevesinde değerlendirilebilirler³⁶. Meragi'nin bu eserinde karar perdesi dışında çargah, neva ve segah perdelerinde asma kalışlar görülmektedir. Çargah ve neva üzerindeki üzerindeki asma kalışlar incelendiğinde, “tanini + mücenneb” aralıklarından oluşan bir şubenin seyre katılımından söz edilebilir (ölçü 6, 7, 8, 17). Yirmi dört aralıklı diziye göre bu şube çargah üzerinde “tanini + büyük mücenneb”, neva üzerinde “tanini + küçük mücenneb” şeklinde oluşmaktadır. Ezgide duyulan aralıkların, Şirazi'nin deyiimiyle şerif olabilmesi için de, dik hisar ve dik acem perdelerinin kullanılması gerekmektedir. Ayrıca segah perdesi üzerinde “mücenneb + tanini + mücenneb” aralıklarından oluşan cinsin varlığından söz edilebilir. (ölçü 9, 18, 19, 20) Arel-Ezgi-Uzdilek teorisinde bu yapı Segah dörtlüsü (küçük mücenneb + tanini + büyük mücenneb) olarak tanımlanır. Bu cinsin varlığı da dik hisar perdesinin kullanımını gerekli kılmaktadır. Bu perde rast perdesiyle uyumlu bir aralık oluşturduğundan 10., 20, ve 27. ölçülerde kullanımı devam ettirilmiştir. (Nota 1)

35 Urmevi, dairenin perdelerinde oluşan diğer cinsleri “bahir” olarak tanımlar. Urmevi'ye göre bahirlerin oluşumu bir oktavla sınırlı değildir (Uygun, 1999: 90).

36 Meragi dörtlü aralığından küçük olan iki şube tanımlamaktadır. Bu şubelerden ilki “tanini” aralığından oluşan “Düğah şubesi”, ikincisi ise “tanini + mücenneb” aralıklarından oluşan “Segah şubesi”dir (Sezikli, 2007: 178). Şirazi şubeler bahsinde seyir esnasında perdeler arasında şerif oranların (süperpartiküler oran) oluşmasını gözetmektedir. Şirazi'ye göre sanat icra edenler makamların perdeleri arasında intikal (geçiş) yaparlar. İntikal esnasında her perde üzerinde bir nağme olur (Dinç,2023: 298,299) .

Uşul : Düyek Beste : Abdülkadir Meragi

Nota 1. Rast Nakış Beste

İncelenen ikinci eser Meragi'ye ait "Bitü nefesi hoş nezedn hoş nenişstem" mısrasıyla başlayan Pençgah Ağır Semai'dir. Nota 2'de bu eserin zemin bölümü yer almaktadır. Meragi'nin açıklamalarında "Pençgah" adı şubeler arasında geçmektedir. (Şekil 5) Pençgah, rast perdesi üzerinde "tanini + münenneb + mücenneb + tanini" aralıklarından oluşan bir şubedir. Meragi'de perdeler tizden peste doğru sıralanmıştır. Son iki perde arasına yeni bir perde girmesiyle sıralama "tanini + münenneb + mücenneb + mücenneb + bakiye" halini alır ve Pençgah-ı zaid olarak adlandırılır. (Şekil 6) Pençgah-ı zaid seyir esnasında Şekil 7'de gösterildiği şekliyle konumlanır.

Şekil 5. Pençgah şubesi Şekil 6. Pençgah-ı zaid şubesi (teori) Şekil 7. Pençgah-ı zaid şubesi (icra)

Şekil 7'de görüldüğü gibi Pengah-ı zaid bu haliyle uyumsuz kabul edilen bakiye aralığı ve bu nedenle genişlemiş bir tanini aralığını içermektedir. Bu durumda perdeler arasında uyumsuz aralıklar oluşur. Pengah-ı zaid'in bu şekilde gösterilmesinin nedeni aslında Urmevi ve Meragi'nin cinsin oluşturulması bahsinde açıkladıkları uyumluluk-uyumsuzluk kurallarına dayanmaktadır. Urmevi'ye göre bakiye aralığının tiz tarafını mücenneb

aralığının pesti ile bir araya getirmek uyumsuzluk oluşturur³⁷ (Uygun, 1991: 72). Aynı kuralı Meragi de Camiü'l-Elhan'da tekrarlamaktadır (Sezikli, 2007: 118). Bu kural mücenneb ve bakiye aralığının çargah ve neva perdeleri arasındaki tanini aralığı içinde art arda bulunmaları nedeniyle uygulanmış olmalıdır. Ancak bu sıralama pratikte gerçekleşmez. Makamın seyri esnasında hicaz perdesi seslendirildiğinde çargah perdesi seyir esnasında kullanılmamakta ve bu iki perde art arda duyulmamaktadır. Dolayısıyla bu kural icra pratiğini etkilemeyebilir. Bu uyumsuzluğun düzelmesi için hicaz yerine nim hicaz perdesinin kullanılması yeterlidir. Bu durumda teorik olarak uyum kuralı çiğnense bile (Şekil 8) pratikte uyum sağlanacaktır. (Şekil 9)



Şekil 8. Pençgah-ı zaid şubesi (teori)



Şekil 9. Pençgah-ı zaid şubesi (icra)

Meragi'de ve Nasır Dede'de bu şekliyle tarif edilen Pençgah'ı zaid şubesi Kantemiroğlu'na göre hicaz ve buselik perdesinden oluşmaktadır. Eski edvara göre ise Neva ve Rast makamlarının birleşimidir (2001: 149). Bu farklı açıklamalar makamın seyrinin zaman içinde değişmiş olabilme ihtimalini akla getirir. Nitekim Pençgah'ı "İsfahan yaparak başlayıp Rast karar eder" şeklinde tarif eden Nasır Dede, Pençgah-zaid'i "İsfahan yaparak başlayıp Rast karar eder" şeklinde anlatmaktadır (2006: 44). Bu açıklamalar, Pençgah, Pençgah-ı zaid ve İsfahan makamlarının arasındaki ilişkinin anlaşılması bakımından önemlidir. Meragi'nin Pençgah-ı zaid için Pençgah'ın seslerine "Yz" perdesini eklemesi ve Nasır Dede'nin Pençgah-ı zaid'i İsfahan makamıyla ilişkilendirmesi, İsfahan'ı ise seyre hicaz perdesinin eklenmesi şeklinde anlatması bu makamların iç içe olduklarını, Meragi ve Nasır Dede'nin bu konudaki görüşlerinin de bire bir örtüştüğünü net biçimde göstermektedir. Meragi'de de İsfahan cinsi "mücenneb + mücenneb + mücenneb + bakiyye" şeklinde oluşmaktadır (Sezikli, 2007: 128). İsfahan cinsinin de bu sıralamayla Pençgah şubesiyle iç içe olduğu açıktır. Nasır Dede, Pençgah-ı zaid terkinin bazı kimseler tarafından Nişabur nağmeleriyle başlayıp rast perdesinde karar veren Selmek makamıyla karıştırıldığını belirtmektedir. Bu anlatımlara göre zaman içinde Pençgah makamının değişikliğe uğramış olması ihtimal dahilindedir. Ancak incelen eser Meragi'ye ait olduğundan, eseri bu değişimi dikkate almadan dönemin teorisine göre değerlendirmek gerekir.

Nota 2'de bir bölümüne yer verilen Ağır Semai'de Pençgah-ı zaid yapısı açıkça fark edilmektedir. (ölçü 1, 2, 5) Özellikle 5. ölçüde Pençgah-ı zaid şubesinin tüm perdeleri³⁸ yer almakla birlikte seyri de Meragi'nin verdiği

37 Öztürk'e göre Urmevi'nin bu uyumsuzluk kuralı pratikte karşılık bulmamaktadır. Nitekim Alişah gibi "bakiye-mücenneb" sıralamasını zararlı görmeyen teorisyenlerin görüşleri de dikkate değerdir (Öztürk, 2021: 31).

38 Eserin ulaşılan nota kaynaklarında bu yapı buselik perdesiyle gösterilmektedir. Bu yaklaşım hem Meragi'nin hem de dönemin teorisineyle örtüşmemektedir.

sıraya uymaktadır. Neva üzerindeki kalıflarda (ölçü 3 ve 4) çargah üzerinde “tanini + mücenneb” aralıklarından Segah şubesini ve segah perdesi üzerinde “mücenneb + tanini + mücenneb “ aralıklarından oluşan cinsi (ölçü 6 ve 7) fark etmek mümkündür. Rast’ta ve Pençgah’ta aynı perde üzerinde ortak olarak kullanılan bu cins iki makamın yakın ilişkisini ortaya koymaktadır.

Usul : Aksak Semaî
Yürük Semaî

Beste : Abdülkadir Merâî

Nota 2. Pençgah Ağır Semaî

Nota 3’te Udi Nevres Bey’in Hüzzam Saz Semaîsi’nin dördüncü hanesi yer almaktadır. Bu bölüm şed uygulamasının bestecilikte ustaca kullanıldığı en dikkate değer örneklerden biridir. Bu nedenle makam nağmelerinin doğru tespit edilmesi, şeddin kusursuz yapılması ve perde değişimlerinin değiştirme işaretleri yeterli olduğu ölçüde notaya aktarılması gerekir. Şed uygulamasında yapılacak bir perde hatası sonraki adımları da etkileyecektir. Bu nedenle nağme, motif, figür ve cümleler doğru tespit edilmelidir.

Eserin ilk on iki ölçüsü bir müzik cümlesi oluşturmaktadır. Cümle, tam dörtlü aralığıyla tize doğru gerçekleşen ezgisel bir hareketle başlar.³⁹ İlk asma karar, 3. ölçüde Segah nağmesiyle yapılır. Sonra, 6. ölçüde dik hisar perdesinde Müstear duyusuyla kalınır. Tiz segah perdesinde Segah nağmelerinin duyurulmasının ardından, bir ölçülük bir motifin sekvens hareketiyle, dik hisarda Müstear ve segahta Hicaz nağmeleri hissettirilerek, kaba dik hisarda gerçekleştirilen Müstear’lı tam kararlar ilk cümle sonlanır. Bu seyir esnasında Segah, Hicaz ve Müstear duyumu iç içedir.

İlk cümle 13. ölçüde tam dörtlü tize aktarılır.⁴⁰ İkinci cümle 24. ölçüde bu kez dik zirgüle perdesinde Müstear nağmeleriyle sonlanır. İkinci cümledeki geçkiler; dik hisarda Segah, dik şehnazda Müstear, tiz dik hisarda Segah, dik şehnazda Müstear, dik hisarda Hicaz ve dik zirgülede Müstear şeklindedir.

39 Bu ezgisel harekette tam dörtlü uyumunun bozulmaması için dik hisar perdesinin kullanılması önem arz eder. Ulaşılabilen nota kaynaklarının çoğunda bu perde hüseyini olarak gösterilmektedir. Bu gösterim hem uyumu bozmakta hem de 6. ölçüde dik hisar perdesindeki kalışın buselik nağmesi olarak algılanmasına yol açmaktadır. Bu durum 7. ölçüdeki tiz segah perdesini de tiz buselik perdesine çevirmekte ve sonraki perdeler bu doğrultuda değişmektedir.

40 Bu aktarımda dik hisar perdesinin tam dörtlü tizindeki dik şehnaz perdesine ihtiyaç duyulur.

Üçüncü cümle, 25. ölçüde toplam üç sekizlik sürede tamamlanan figürlerden oluşan iki ölçülük bir motifle başlar. Bu motif, ilk figürün sekvens hareketiyle evc ve neva perdelerinde değişmeden, 26. ölçüde ise tartımların aynı kalıp aralıkların farklılaştığı kısmi değişikliklerle tekrar ederek dik zirgüle perdesinde Nikriz’li kalmasıyla şekillenir. Söz konusu motif yine bir sekvens hareketiyle, 27. ölçüde, neva perdesinden başlayıp bu kez kaba dik hisar perdesinde Nikriz’li asma kalış yapar. 29. ölçüde, tiz segah perdesinde başlayarak tekrar eden motifte aralıklar değişikliğe uğrar ve segah perdesinde Hicaz nağmeleri oluşur. 32. ölçüde, bir ölçülük bir motif tiz segah perdesinde üçüncü cümleyi sona erdirir.

33. ölçüde, bir ölçülük bir motifin tiz sünbüle ve gerdaniye perdesinde tekrar etmesiyle başlayan dördüncü cümle, 36. ölçüde, evc perdesinde Hicaz nağmeleriyle tamamlanır. 37. ölçüde başlayan beşinci cümle, muhayyer, gerdaniye ve evc perdelerindeki kalışlarla tekrarlayan iki ölçülük bir motifin ardından segah perdesinde tam kararla sona erer. Eser, Aksak Semai usulünde bir ölçülük kısa bir ezgiyle segah perdesinde tamamlanır.

Usul : Mürekkep Nim Sofyan Beste : Udi Nevres Bey

Nota 3. Hüzam Saz Semaisi / Dördüncü Hane⁴¹

41 Nota 5, Udi Nevres Bey’in kendi yazdığı nota esas alınarak yazılmıştır. Nevres Bey’in kendi el yazısıyla yazdığı notada, donanımda yalnızca Fa notasına diyez işareti konulmuştur. Hisar perdesi seyir içerisinde gerektiğinde gösterilmiştir. Segah perdesinin nota üzerinde gösterilmemesi bu perdenin “tam/doğal” perde olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu bağlamda segah perdesine bağlı olarak kullanılması gereken; dik hisar, dik zirgüle, dik şehnaz, dik zirgüle ve kaba dik hisar perdelerinin de nota üzerinde gösterilmediği, ancak icra esnasında kullanılacağına varsayıldığı söylenebilir. İcra esnasında, segah - dik hisar ve dik hisar - dik şehnaz perdeleri arasındaki tam dörtlü uyumunun sağlanabilmesi için bu perdelerin kullanımı gereklilik arz etmektedir. Dik zirgüle ve kaba dik hisarın kullanımı da bu perdelerle bağlıdır. Nevres Bey’in yazdığı notada dördüncü hanenin başında usul adı belirtilmemiş, yalnızca ölçü rakamı yazılmıştır. Ezgi incelendiğinde usulün Mürekkep Nim Sofyan yapısında olduğu fark edilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Türk makam müziğinde şed konusunun, öncelikle icra alanında ele alınan bir uygulama olmakla birlikte, teorik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, aslında ses alanının tanımlanmasında oldukça önemli bir role sahip olduğu anlaşılr. Kavramsal olarak “şed”, taşımayı ve birleştirmeyi ifade eder. Duyuşsal kimliği cins temelinde oluşan makamların ses alanları, cinslerin şed yoluyla çeşitli perdeler üzerine aktarılmasıyla şekillenmiştir. Bu yöntemle modüler bir sistematik içerisinde cinslerin birleştirilmesi de şed uygulamalarına dayanır. Makamların kendi karakteristik nağmeleri, bu alanı dahilinde kendi özgün kurallarında bağlı olarak oluşur. Makamlar çeşitli şekillerde bir araya gelerek terkipleri (birleşimleri) oluştururken, cinsden daha küçük olup şube sınıfında anlatılan ses birlikleri de seyir içerisine dahil olabilirler. Bu nedenle “şed” terimi bu uygulamaların tümünü ifade etmek için de kullanılmıştır.

Perdeler, şed uygulamalarının en önemi araçlardır. 20. yüzyıl öncesi makam teorilerinde perdeler sabit noktaları ifade etmezler ve konum değiştirebilme özellikleri sayesinde tüm şed uygulamalarını kusursuz gerçekleştirebilirler. Cinslerin aralık çeşitliliği de taşınma olanakları da perdelerin bu özelliğine bağlıdır. Ses alanının tanımlanması Farabi’ye dayanmaktadır. Farabi’nin bu yöntemi Grek kaynaklarından öğrendiği ve Arap diline çevirdiği bilindiğine göre bu yöntemin bu coğrafyanın müzik kültüründe yüzyıllardır var olduğu anlaşılmaktadır. Zaman içinde tarif edilme yöntemleri farklılaşsa da matematiksel yöntemlerini kaybedip, bu yöntemleri tekrar geri kazansa da, teorik metinler içerisinde gizlense de “cinsin şeddi” yaklaşımı 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Bu anlayış ilim erbabında detaylı olarak tanımlanan dairelerin oluşumunda ve ses alanının tanımlanmasında ortaya çıkmış, iş erbabında ise açıkça tanımlanmasa da “yegah-dügah-segah-çargah” dörtlü sıralamasının farklı perdeler üzerine aktarımlarıyla devamlılığını göstermiştir.

Makam teorisinin “cins - daire - şed” temelinde şekillenen modüler yapısının 20. yüzyılda yeterince anlaşılamaması, çeşitli yanılgıları ve uygulama hatalarını beraberinde getirmiştir. Sistemci okulda makamların ses sahasının ilk sesi üzerinde gösterilmesi ve dairelerle anlatımı, tüm makamların karar seslerinin, ses sahasının ilk perdesi olduğu konusunda hatalı bir kanaate neden olmuştur. Bu kanaat hem teoriyi hem de icrayı etkilemiştir. 20. yüzyılın sonlarında çeşitli pratik yöntemlerle çözülmeye çalışılan bu sorun, 20. yüzyıl makam teorisinde makamları bir dizi içerisine sıkıştırma hatasına yol açmıştır. Türk makam müziği geleneğinde şed kavramına verilen rol, yerini, imkanları sınırlı tutulan şed uygulamalarına bırakmıştır.

Perdelerin konum değiştirme özelliği, tarihi süreçte geliştirilen müzik yazılarına da yansımıştır. Avrupa notası dışındaki müzik yazıları, frekans ifade etmeyen semboller şeklinde geliştirildiği ve algılandığı için eserlerin

hatırlanmasına büyük ölçüde hizmet etmiştir. 20. yüzyıla kadar Avrupa notasının kullanımında notanın frekans ifade etme özelliğine dikkat çekilmeye çalışılsa da sonraki dönemde nota kullanımı tek anahtarla rast perdesinin sol notasıyla eşleştirildiği bir nota kullanımına dönüşmüştür. Perdenin konum değiştirme özelliğinin farkında olunmadan ve Türk makam müziğindeki nağme-perde ilişkisi yeterince anlaşılmadan eski müzik yazılarının notaya aktarılması da çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Günümüzde kullanılan notaların böyle bir süreçten geçmiş olabileceği dikkate alınarak, öncelikle Türk makam müziği geleneğinde olduğu gibi eserlerin; cins, aralık, uyum, makam, ezgisel yapı ve nağmeye bağlı özelliklerinin çözülmesi önemli bir gerekliliktir.

Eserlerin bu detaylar çerçevesinde ele alınmaması hatalı nota yazımlarına yol açmakta ve çeşitli yanlışlıklara neden olmaktadır. Notanın günümüzde hatırlatıcı bir belge olarak algılanmak yerine icranın temel aracı olarak kullanılması, hem icrayı hem de eserin öğrenimini ve aktarımını olumsuz yönde etkilemektedir. Bu nedenle Türk makam müziğinde nota kullanımı önce teori kaynakları çerçevesinde inceleme sürecinden geçirilmeli, makam nağmesi ve perde olgusunu icraya en verimli şekilde yansıttak çözümlemeler üzerinde çalışılmalıdır.

Kaynakça

- Abdülbâkî Nasır Dede (2006), *Tedkik ü Tahkik*, (Y. Tura, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık, (Orijinal yayın tarihi 1794).
- Akdoğan, O. (1995), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Can Ofset.
- Akdoğan, O. (1991), *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Algar, H. (2010), *Şed*. Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/sed>.
- Arslan, F. (2004), *Saifiyyüddin Abdülmümin el-Urmevi er-Risalet's-Şerefiyye'si*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Musikisi Anabilim Dalı.
- Atalay, A. (2024), *Ebced Yazıları*. Erişim adresi: <https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/1-ebced-yazilari>.
- Bülbül, A. (2017), *Tarihten Bugüne Türk Makam Müziğinde Kullanılan Nota Yazım Teknikleri ve Udi Ahmed Rifat'ın Miftah-ı Nota'sı (Tahkik ve Transliterasyon)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çevikoğlu, T. (2018), *Mevlevi Müziği Eserlerinin Yazımında Kullanılan Eski Yazım Sistemleri ve Çeviri Sorunları*, Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlana araştırmaları Enstitüsü Yayınları: 13, Bildiriler Serisi : 5.
- Diñç, S. (2023), *Kutbüddin Şirazi ve Musiki Nazariyesi (Dürretü-t Tac Eserinin Musiki Bahsi Özelinde Bir İnceleme)*, Ankara: Makgrup Medya Pro. Rek. Yay. A.Ş.
- Doğrusöz, N. (2012), *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir: Bilge Ajans Yayın Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Ezgi, S. (1933), *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, Cilt I, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Farabi. (2020), *Kitabu'l Mûsika'l-Kebir*, (A. Kızılıçık, N. Tercan Çev.) İstanbul: Türksoy Yayınları.
- Günalçin, S. (2019), *Kanun'un Mandal Düzenineğinin Türk Musikisi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Güray, C. (2012), *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Hatipoğlu, E. (2019), *Perde Okumaları / Üç Ahenk*, E-kitap: ISBN:978-605-83937-6-9.
- Hatipoğlu, E. (2013), Türk Musikisinde Ahenkler. *İstem Dergisi*, Yıl: 2013, Sayı: 22.
- İbni Sînâ. (2004), *Mûsikî*, (A. H. Turabi, Çev.) (1. Baskı), İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Popescu Judetz E. (2002), *Tanburi Küçük Artın A Musical Tretise of the Eighteenth Century*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kanık, M., Z. (2011), *Mahmud bin Abdülaziz'in "Makasıldıl'l-Edvar" Adlı Eseri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Kantemiroğlu, D. (2001), *Kitabu İlmi'l- Musiki ala vecchi'l-hurufat* (1) (Y. Tura Çev.), Cilt:I, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat, (Orijinal yayın tarihi 1691).
- Mathiesen, T. J. (2001), *Genus*.
- Erişim adresi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52776>.
- Özçimi, M., S. (1989), *Hızır Bin Abdullah ve Kitabü'l Edvar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ., H. (2006), *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velvelleri*, Ötügen Neşriyat, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2000), *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, O., M. (2021), Makam Nazariyat Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller, *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 568.
- Rauf Yekta. (2003), Türk Musikisi Nazariyatı, (G. Paçacı Çev.) *Musikişinas*, Sayı: 6, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını (Orijinal yayın tarihi 1924).
- Rauf Yekta. (2004), Türk Musikisi Nazariyatı, (G. Paçacı Çev.) *Musikişinas*, Sayı: 7, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını (Orijinal yayın tarihi 1924).
- Rauf Yekta. (2007), Türk Musikisi Nazariyatı, (G. Paçacı Çev.) *Musikişinas*, Sayı: 9, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını (Orijinal yayın tarihi 1924).
- Rushton, J. O. (2001), *Transposition*.
- Erişim adresi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28274>.
- Sezikli, U. (2007), *Abdülkadir Meragi ve Camiu'l-Elhan'ı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanburi Cemil Bey (1993), *Rehber-i Musiki*, (H. Cevher Çev.) (1. Baskı) İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi (Orijinal yayın tarihi 1904).
- TDK Türkçe Sözlük. (2024). Erişim adresi: <http://sozluk.gov.tr>.
- Uslu, R. (2015), Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi, *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi Eğitim Dergisi*, Yıl:2015, Cilt:1, Sayı: 2, Sayfa: 91-109.
- Uygun, M. N. (1999), *Safiyüddin Abdülmümün Urmevi ve Kitabü'l Edvârı* (Birinci Baskı), İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Yavaşca, A. (2002), Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, İstanbul: Mart Matbaacılık.