

Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi

Okan Murat Öztürk*

Bağlama ailesi çalgıları Anadolu yerel müzik kültürü bakımından önemli kılan başlıca özelliklerden biri sahip olduğu perde sistemidir. Günümüz uygulamaları, bağlama perdelerinin düzenleniş ve seslendirilişinde, sekizlide geleneksel olarak 17 aralık bulunduran çeyrek ton esaslı ve bir anlamda da eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelim göstermektedir. Müzik sektörü içinde hemen her tür müzik üretiminde bağlama kullanımının giderek yaygınlaşması ve çoğu kez Batı ton sistemine uygun bir altyapı üzerinde gerçekleştirilmek zorunda kalınan icralar nedeniyle günümüz icracıları, tanpere sisteme uygun şekilde üretilmiş akort cihazları (tuner) kullanmaya ve bu cihazlara göre de çalgıları üzerindeki perdeleri ayarlamayı benimsemiş durumdadırlar. Aslında bu durum, günümüz koşullarında tanbur gibi diğer diğer perdeli çalgılar açısından da bir farklılık göstermemektedir. Yaygın bir tutum olarak, çalgı yapımcıları ve icracılar, geleneksel çalgılar üzerindeki perdeleri artık büyük bir sıklıkla, tanpere sisteme göre üretilmiş akort cihazlarıyla ayarlamaktadırlar.

Bu bildiri, bugüne dek özellikle Yalçın Tura ve Cihat Can gibi, Türk musikisinin perde sistematiğine yönelik temel araştırma ve tartışmalara yön vermiş isimlerin çalışmalarından hareketle, bağlamalardaki perde yapısı ve dolayısıyla ses sistemi konusuna, günümüzde büyük bir ivme kazanmış olan bu eğilimler açısından yaklaşarak katkı yapmak amacıyla. Bildiri kapsamında, bağlamalardaki ses sistemini oluşturan ve sekizlide 18 perde bulunduran aralıkların niteliği ve bunların sıralanış mantığı, ud-tanbur-bağlama

*Öğretim Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

gibi geleneksel ses sisteminin aynası durumunda olan çalgılar üzerinden tartışılacaktır. Türk müziği çevrelerinde yaygın bir tartışma konusu olan 17 ve 24 aralıklı sistemler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri konusuna da, yine bağlama perdelerinden hareketle, farklı bir açıklama getirilmeye çalışılacaktır.

Tura (1988) ve Can (1994, 2001) bağlama perdelerinin IX. Yy.da Farabi tarafından açıklanan Horasan Tanburu'ndaki ve XIII. Yy.da Safiyüddin Sistemi'ndeki perdelerle, dizilim ve tel bölünmesi bakımından taşıdığı benzerliklere kapsamlı şekilde değinmişlerdir. Bu bildiriye daha önce dile getirilen bu benzerliklere, özellikle dörtlü (tetrakord) kavramı ve uygulaması açısından yaklaşılarak bağlama perdelerinin yapısı analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda dörtlü aralıkların, perde yapısının oluşum, gelişim ve kullanımında oynadığı işlevsel rol üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü dörtlü aralıklar, sekizlinin oluşumunda oynadıkları doğurucu rol gereği, bir anlamda ses sisteminin de temeli durumundadır. Başka bir ifadeyle dörtlü anlaşılma-dan sekizliyi, dolayısıyla da ses sistemini anlamak mümkün değildir. Bu noktadan hareketle farklı bağlamalarda perde sayısındaki çeşitli değişimlerin (azalma veya artma), belirli perdelerin konum itibarıyla biraz daha tiz veya pest şekilde kullanılmasının bir "kuralsızlık" veya belirli bir sisteme bağlı bulunmayışa işaret edip etmeyeceği sorusu üzerinde durulacaktır. Eğer bağlamaların sahip olduğu perde sıralanışı ve tel bölünmeleri, Horasan Tanburu veya Safiyüddin Sistemi gibi belirli bir sisteme bağlılık gösteriyorsa, bu sistemin yapısı ve özelliği nedir?

Geleneksel müziğin ses sistemini anlamak konusunda bu ve benzeri sorulara verilebilecek yanıtlar için başvurulabilecek iki temel kaynak alan söz konusudur. Bunlardan birincisi "sözlü gelenek" alanıdır. Bu alan; Anadolu'nun farklı bölgelerinde gelenek-görenek yoluyla üretilip aktarılan, yazıya dayanmayan, daha çok pratik düzeye özgü tercih ve uygulamaları içerir. Diğer kaynak alan ise tarihsel anlamda, müziğe doğrudan veya dolaylı olarak yaklaşan ve müziğin pek çok alanıyla olduğu kadar ses sistemine ilişkin de birçok bilgi derlenmesine ve karşılaştırma yapılabilmesine olanak sağlayan "yazılı kültür" kaynaklarıdır. Ancak yazıyla aktarılan bilgiler doğalarında, eşzamanlı ve belki daha uzmanlaşmış nitelikte, farklı bir sözlü geleneği barındırmaktadırlar. Sözelimi Safiyüddin'in Şerefiyye'sinde yer alan bilgilerle, bu bilgilerin ustacı-çırak ilişkisi içinde kuşaktan kuşağa çoğu kez sözlü olarak aktarılanları arasında, temel kaynakla çelişen ve sözlü kültürün dinamikleri içinde şekillenen bir "değişim" olacağı unutulmamalıdır. Hatta bu ikisinin geleneksel kültür içinde çoğu kez belirli bir eşzamanlılık içinde, birlikte var olacakları göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etkidir. Şerefiyye'yi doğrudan okuyup bilgi edinmek bir yol ve yöntem olarak varken (belirtilen kaynağa doğrudan ulaşabilmenin, matbaanın olmadığı bir döneme özgü sınırlılıklar da akılda tutularak) Şerefiyye'den öğrenilmiş bilgileri bir başka kaynak (usta) üzerinden ve hiç yazıya bağlı olmadan öğrenebilmenin de diğer bir seçenek olarak geçerli olacağı dikkate alınmalıdır. Nitekim edvar geleneğinde, bu "metinler arası" ilişkilere ve müziğe dair "rivayet"lere ışık tutacak çok sayıda örnek bulmak mümkündür (Popescu-Judet, 1998). Kaldı ki yazılı kaynakların, yazıldıkları dönemler itibarıyla, o dönemdeki tüm musikişinaslarca bilinen ve uygulanan bir anlaşmaya ne ölçüde dayandığı da, ayrı bir tartışma ve inceleme konusudur. Ancak yazılı kaynaklarda aktarılanlar, perde sistematığının anlaşılmasında kuşkusuz ki büyük önem ve değer taşımaktadır. Sonuçta bu iki kaynak alandan elde edilecek bilgi ve verilerin bir arada değerlendirilmesi, ilgilenilen konunun materyal açısından zenginleşmesine ve karşılaştırılabilmesine olanak tanıyacaktır.

Türkiye'de yerel müzik kültürlerindeki pratiği tanımak bakımından bugüne dek pek çok derleme gezisi yapıldığı bilinmektedir. Bu derleme gezilerinin bir kısmı, farklı bağlama tipleri ve

bunlar üzerindeki perde ölçüleri bakımından kimi bilgi ve ölçümlerin elde edilmesini sağlamıştır. Aktarılan bu ölçümlerin ne tür bir yöntem kullanılarak ve ne kadar hassas yapıldığı belirsiz durumdadır. Gazimihal ve Karsel (1937) ile Ataman (1938) tarafından verilen savart ölçekli değerler, bağlama perdeleriyle ilgili olarak yayınlanmış en somut örnekleri oluşturur. Cent ölçüğüne çevrilmiş bu değerlerin bir karşılaştırması (Tablo-1)'de gösterilmektedir. Dörtlüde 5 perde bulunduran bağlama örneklerine ait perde değerlerinin, Safiyüddin Sistemi'ne büyük çapta uygunluk taşıdığı görülürken, mücennep ve binsir perdelerine sahip olmamaları dikkat çekicidir.

Yönetken (1963) Sarısözen'in "koma perde" yaklaşımını eleştiren makalesinde, frekans değerleriyle iki bağlamaya ait ölçümler vermektedir. Perde ölçülerini verdiği bağlamalardan birinde dörtlüde 6 perde yer alırken, diğerinde 7 perde yer alması dikkat çekicidir (Tablo-2). Bartok (1991) ve Picken (1976) gibi araştırmacıların verdikleri perde sıralanışları, somut ölçümler içermese de, derleme süreçleri içinde elde edilmiş veriler içermeleri bakımından önem arz eder. Sözelimi Bartok (1991), 1936 yılında Osmaniye'de derleme yaptığı Kır İsmail'in Cura İnzva'sının perdelerini sıralarken, çalgının boş telden sonra gelen ikinci perdesi üzerine, aşağı uçlu bir ok işareti koymuş ve bu okun yaklaşık çeyrek seslik bir pestleşmeye işaret ettiğini açıklamıştır. Verdiği perde dizilişi incelendiğinde, Si-Mi dörtlüsü içinde beş perde yer aldığı görülür (1991: 177).

Bunlar dışında metot veya koma birimini temel alan perde çizelgeleri gibi kaynaklar da, bağlamalardaki perde bağları hususuna "dolaylı" ve bir anlamda yetersiz nitelikte veri sağlamaktadır. Bu nitelikleri ya eğitsel gerekçelerle özgün bağlama perdelerini değiştirme (çoğunlukla perde sayısını azaltma) ya da koma aralık teorisine uygun hale getirme çabasıyla çeşitli farklılıklar doğurma (perde sayısını artırma) gibi sebeplere dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle metotlarda perde sayısında azaltmaya gitme eğilimleri güçlenirken, perde çizelgelerinde koma aralık hesaplarına dayanarak perdeleri standartlaştırma eğilimi güç kazanmaktadır.

Bilindiği gibi günümüz bağlamalarında sekizlide 17 aralık yer almaktadır (Şekil-1). Bağlama yapımcılarının büyük bir kısmı artık, çizelge haline getirilmiş perde ölçülerini ve hatta doğrudan akort cihazlarını yaygın şekilde kullanmaktadırlar. Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyükşehirlerden tüm Türkiye'ye yayılan bu çizelgelerde, bağlamaların sapı üzerinde bulunacak perde sayıları ve bunların eşikten uzaklıkları hesaplamalar yoluyla standartlaştırılmıştır. Hesaplamalarda yaygın olarak iki üslup dikkat çeker. Bunlardan biri koma birimini esas alan perde ölçüleridir. Diğer ise doğrudan kromatik dizilimi esas almaktadır. Coşkun Güla ve Cafer Açın gibi özellikle bağlama yapımı alanında isim yapmış değerli hocalar tarafından üretilmiş olan bu çizelgelere göre bağlama çoğunlukla, bir sekizli içinde 17 aralık ve dolayısıyla 18 perde bulundurmaktadır. Bu perde sayıları, yaygınlık, kullanım sıklığı ve benimseme bakımından, standart hale gelmiş bir durum sergiler. Kuşkusuz ki sekizli içinde, sözelimi Ramazan Güngör'ün curası gibi sadece 10 perde bulunduran uç örnekler yanında (Şekil-2) (Öztürk, 2006), koma aralık temeline dayanan ve teorik anlamda 53 perde bulundurmaya imkân tanıyan örnekler de bir seçenek olarak mevcuttur. Nitekim günümüz tanbur ve lavtalarından esinlenerek kimi bağlama icracıları, bağlamalarına ilave perdeler de bağlamaktadırlar (Aslında bu eklemelerin hangi perdeler arasına yapıldığı, perde bölünmesinin mantığını ve yine belirli bir sisteme bağlılığı yansıtması bakımından ayrıca dikkat çekicidir).

Yekta-Arel-Ezgi çizgisinde ortaya konulan teoriye göre Türk musikisi, sekizlide 24 aralık ve 25 perde bulundurmaktadır. Bu teorinin şekillenmesinde Yekta'nın ve sonrasında Arel ve Ezgi'nin delil olarak ileri sürdükleri, "Bir düzen dahi vardır yirmi dört perdedir" ifadesi, kendileri

tarafından geliştirilen 24 aralıklı sistemin tarihsel manada yegane gerekçesi durumundadır (Tura, 1988:57-58). Oysa tarihsel kaynaklarda geleneksel ses sisteminin, sekizlide 15, 16, 17 aralık bulunduran örneklere de sahip olabildiği, 17 aralıklı olanın ise pek çok edvarda dile getirildiği bilinmektedir. Buna rağmen Arel-Ezgi teorisi, sistemi 24 aralık esasına bağlamışlar; yine eski edvarlarda tanini (T), bakiye (B) ve mücenneb (C) olarak sınıflandırılan "ezgi aralıkları"nı, fazla (F), bakiye (B), küçük mücenneb (S), büyük mücenneb (K), tanini (T) ve artık ikili (A) şeklinde artırarak standartlaştırmışlardır. Bu noktada tartışılması ve irdelenmesi gereken önemli bir soru olarak, 17 aralıklı sistem ile 24 aralıklı sistem arasında "kökense" bir bağ bulunup bulunmadığının belirdiği görülmektedir. Çünkü bağlamaların sahip olduğu perde sistematigi incelendiğinde, sistemin 24 aralığa tamamlanabilir nitelikte perde bağlarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim aynı konuda Can (1994: 231) şu tespiti dile getirmektedir:

"Bünyesinde 150 cent civarında ikili aralıkları bulunduran böyle 17'li diziler, 24 çeyrek tonlu kromatik dizinin bir tür tamamlanmamış şekline benzemektedir. Henüz bölünmemiş küçük ikililer de transpozisyon ihtiyacı ile ikiye bölündüğünde aralık sayısı 17'den 24'e çıkmaktadır."

Aslında bu tespit, XIX. Yy'ın ortalarında Lübnan'da Mihail Meşakka (Maalouf, 2003) ve İranda Ali Naqi Vaziri (Zonis, 1973) tarafından da fark edilmiş ve çeyrek ton esaslı 24 aralıklı bir sistem halinde Arap ve İran müziklerinin günümüzde de kullandıkları teorik çerçevesini oluşturmuşlardır.

Bağlamalar üzerindeki 17 aralığın aslında 24 aralıklı bir sistemi, doğasında nasıl barındırdığını açıklamadan önce, geleneksel perde sistematiginin dayanağını oluşturan dörtlü aralık (tetrakord) bölünmeleri konusundaki tarihsel bilgilere ana hatlarıyla göz atmakta yarar vardır:

1. Safiyüddin öncesinde edvar kültürünün temel kaynakları arasında yer alan çalışmaların başlıcaları Mevsili, Kindi, Farabi, İhvan-ı Safa topluluğu ve İbn-i Sina tarafından gerçekleştirilenlerdir. Bu çalışmalar günümüz bağlama perdelerini ve özellikle de bağlamadaki dörtlü bölünmesinin mantığını tartışmak adına önem taşımaktadır. Bunlardan ilki Farmer'ın (1986) "Eski Arap Okulu" olarak nitelendirdiği İshak el-Mevsili ve öğrencileri İbn el-Müneccim ve İbn el-Hurdebi'nin, müzik teorisinin izahında Greklerin kithara'yı temel alan yaklaşımlarından etkilenerek ortaya koydukları, uddaki tel ve perde bölünmeleridir. Bu ekolün temel aldığı dizi Pisagor dizisidir ve ud üzerindeki perde ve parmak yerleri "tetrakord" mantığı içinde izah edilmiştir (Şekil-3). Bu bölünmede ilk dikkat çeken husus, tetrakordun [tanini + tanini (*bakiye+mücenneb*) + bakiye] şeklindeki bölünüşüdür.

El-Kindi'de, udun perde ve aralık yapısında değişiklik meydana gelmiştir (Şekil-4). Çünkü Kindi udun bam, mesles ve mesna tellerinde bakiye (Grek limma aralığı) aralığını kullanırken, zir ve 5. tel olarak eklenen zir-i sani (had) tellerinde *infisal* (günümüz küçük mücennebi, Grek apotom) aralığını kullanmıştır. Böylece Kindi'nin udunda tetrakordun bölünüşü; [tanini (*bakiye+fazla+bakiye*) + tanini (*bakiye+mücenneb*) + bakiye] haline gelmiştir. Bu bildirideki yaklaşım bakımından büyük öneme sahip diğer kaynak, IX. Yy'da Farabi'nin, ud ve Horasan Tanburu üzerindeki perdelerin sıralanışı ve aralık yapılarına dair verdiği ölçülerdir (Şekil-5 ve 6). Can'a (2001) göre Horasan Tanburu'nda perdeler tanini aralıkları üzerinde şekillenmekte ve tanini de (*bakiye+bakiye+koma*) şeklinde bölünmektedir. Ancak burada, Farabi'nin ud ve tetrakord bölünmesi hakkında ortaya koyduğu bilgiyle çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır. Buna göre, eğer Horasan Tanburu'nda tamamen tanini aralığının (*bakiye+bakiye+koma*) şeklindeki bölünüşü temel alınır, tetrakordun bölünüşünde sorun çıkmakta, sekizlinin oluşumunda beş

tane tanini ve bunların sonunda yer alan iki bakiye aralığıyla sekizlinin tamamlandığı görülmektedir. Tümüyle tanini aralığına dayanan bu tür bir perde tespiti, müzik teorisinin temeli durumunda olan tetrakord kavramıyla açık bir şekilde çelişmektedir. Eğer tetrakordun bölünüşü [tanini+bakiye+tanini] mantığına oturtulursa, bu durumda Horasan Tanburu'nun temelde üç tip tanini bölünüşüne sahip olduğu görülecektir ki bu niteliği, bağlamalarla arasında kurulacak ilişki bakımından da dikkate değer bir önem taşır. Buna göre ilk dörtlünün başlangıç kısmında yer alan tanini aralığı (*bakiye+bakiye+koma*) şeklinde bölünürken, son kısmında yer alan (*bakiye+koma+bakiye*) şeklinde bölünmektedir. İkinci dörtlüde ise (*koma+bakiye+bakiye*) şeklindeki bir üçüncü tanini bölünmesiyle karşılaşmaktadır ki, bu da ilginç bir durum arz eder. Aynı tespiti Vagif Abdulgasimov'un, Azerbaycan Tari isimli eserinde de rastlamak mümkündür (1996:37):

"Klasik on yedi perdeli sistemde tonlar 90+90+24 kuruluşundan başka 90+24+90 ve yahut 24+90+90 gibi kuruluşlu ardıcılığa da müsaittirler".

Başka bir ifadeyle Horasan Tanburu'nda iki farklı kalıba sahip dörtlüler yer almakta, tanini aralığı da üç farklı tipte bölünme göstermektedir. İlk dörtlünün bölünüşü [tanini (*bakiye+bakiye+koma*) + bakiye + tanini (*bakiye+koma+bakiye*)] şeklinde iken, ikincisinin bölünüşü [tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + bakiye] olmaktadır. Sekizliyi tamamlayan tanini ise (*koma+bakiye+bakiye*) bölünüşüne sahiptir. Çalgının bağlamalar açısından önem arz eden yanı, perdeleri hakkında Farabi'nin dile getirdiği şu sözlerdir (Can, 2001: 74-75):

"Horasan Tanburu çok perdeye sahiptir. Bu perdeler sapta eşikten başlayıp neredeyse enstrümanın boyunun yarısına kadar yayılır. Bazılarının yeri, kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken, bazılarınınki ise çalan kişiye ve çalındığı yere göre değişir. Değişken perdeler daha az kullanılır. Sabit perdelerin sayısı daha fazlası olabilse de genel olarak beştir."

Belirtilen özellik, günümüzde büyük ölçüde standartlaştırılmış olsa bile, bağlama için de geçerliliğini korumaktadır. Tura'nın (1988), Horasan Tanburu ile günümüz bağlamaları arasında kurduğu ilişkiyi daha somutlaştırmak adına şekil üzerinde yapılacak bir karşılaştırma yararlı olacaktır (Şekil-7).

İbn-i Sina (X. Yy) tarafından uda ait olarak verilen aralık ve perde yapısı, özellikle mücenneb bölgesi için içerdiği farklı değerlerle, bağlama perdeleri içinde kullanılan mücenneb bölgesi değerlerine benzerlikler taşımaktadır. İbn-i Sina'da, günümüzde yaklaşık üç çeyrek tona (150 Cent) karşılık gelen 149 Cent değerinde aralıklar mevcuttur (Şekil-8).

2. Edvar geleneği, Safiyüddin'le birlikte -modern teorisinin inşa edildiği geçen yüzyıl başlarına dek- sekizlide 17 aralık bulduran bir perde sistemini tarif etmiştir. Safiyüddin, kendinden önceki bilgi ve tecrübeler ışığında, dörtlü bölünüşünü ve ud perdelerinin buna göre düzenlenişini yeni bir sisteme bağlamıştır (Şekil-9). Bu 17 aralık, tam dörtlü, tam beşli ve sekizli aralıklarını içermekte ve kaynağını da "tanini" adı verilen aralığın, (*bakiye+bakiye+koma*) şeklindeki üç parçalı bölünüşünden almaktadır. Başka bir ifadeyle tanini aralığına sahip iki ses arasında, kendileri dışında iki perde daha bulunmaktadır. Bakiye aralığı (256/243), sıralanış bakımından birbirini takip eden ve aralarında başka perde buldurmeyen iki perdedir. Mücenneb aralığı ise ses sisteminin "oynak" karakterdeki kısmını oluşturur. 15:14'den 11:10'a kadar değişen değerlere sahip olabilen bu ezgi aralıklarını Tura (1988: 108), geleneksel ses sis-

temi içinde "mücenneb bölgesi" olarak adlandırmaktadır. Ancak bizim açımızdan mücenneb aralığının sistem içinde "tanınması" nı sağlayan en önemli ölçütünü, bu aralıkların kendilerini oluşturan perdeler arasında bir perde daha bulundurmaları oluşturmaktadır. Yani mücenneb aralığına sahip iki ses, kendileri dışında aralarında bir perde daha bulundurlar. Matematiksel hesaplamalarda farklı sonuçlara sahip olsa da, mücenneb aralığının tanınmasında, aslında bu "izafi" ve hatta "betimsel" ölçüt, bizce büyük önem taşımaktadır.

3. Edvar geleneğinin perde ve aralık kavramlarıyla ilgili tarihsel arka planında, antik Yunan müzik teorisindeki perde ve tetrakord (genus) kavramları yatmaktadır. Edvar geleneği içinde dörtlü ve beşli cinsler ve bunların çeşitli birleşme tarzlarıyla izah edilen diziler, bu onyedili aralıklı sistem içinde şekillenmişlerdir. Kırdı'nın udundan başlayarak, Farabi, İbni Sina, Safiyüddin, Meragi gibi doğu müzik teorisine yön vermiş bilginler, perde sistematığı içinde, dörtlünün bölünüşünü temel almışlardır. Buna göre belirtilen kaynaklarda, kimi oranlar ve sayısal değerler değişse de, dörtlüyü oluşturan perde bölünmelerinin sırası ve oranları (Tablo-3)'te görülmektedir:

4. Safiyüddin'de sekizli içindeki perdelerin bulunuş mantığıyla, ud üzerindeki perdelerin açıklanış tarzı arasında önemli bir fark mevcuttur. Buna göre Safiyüddin, "desatinin kısımları" başlıklı bölümde sekizlinin bölündüğü perdeleri hesaplamaya sekizli, dörtlü ve beşliyle başlar, ud üzerindeki perdelerin izahına doğrudan bam teli üzerindeki dörtlünün bölünüşünden başlar (Arslan, 2007). Safiyüddin'in bu uygulaması, ses sistemi adına bu bildiride ortaya konulmak istenen yaklaşım bakımından son derece önemlidir. Çünkü edvar silsilesi içinde yaşanan "perde karmaşası" nın çözümünde, aslında buradaki uygulamanın önemli bir çözüm sunacağı açıktır. Bu bölünmede anahtar durumda olan özellik "binsir" ile "hinsir" perdeleri arasında mutlaka "bakiye" aralığının yer alması gerekliliğidir. Oysa bu husus, bizzat Safiyüddin'in sekizli içindeki perde hesabı ve oranları için verdiği değerlerle çelişen ve çatışan bir durum arz eder. Çünkü Safiyüddin, sekizli hesabında taniniyi hep aynı şekilde böldüğünden (*bakiye+bakiye+koma*), binsir ve hinsir arasında 24 Cent'lik bir aralık yer alır. Oysa aynı perdelerin uddaki sıralanışında, aralarındaki değer 90 Cent olarak gösterilmektedir. Daha da önemlisi, bu perdeler arasındaki aralık 90 Cent olarak sabitlenince, udun diğer tellerindeki farklı seslere denk düşen perdeler arasında da aynı aralığın yer alması sağlanmış olur. Çünkü Safiyüddin, udun Bam telindeki perde yerlerini tespit ettikten sonra -ki bu perdeler bilindiği gibi aslında "parmak yerleri" dir [*sebbabe (işaret)*, *vusta (orta)*, *binsir (yüzük)*, *hinsir (serçe)*]- diğer tellerdeki perdeler için ayrıca hesaplama yapılmasına gerek kalmamıştır (Arslan, 2007).

5. İlk Türkçe edvarların görülmeye başlandığı 15. yy itibarıyla perdelerin artık hesaplamalar yoluyla değil, bağlı buldukları makamsal "bağlam" (context) içinde ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Safiyüddin'de A, B, C, D, H, V ve Z şeklinde tam dörtlüyü oluşturan perdeler, sonraki kaynaklarda *Rast*, *Şuri*, *Zirgüle*, *Dügâh*, *Kürdi*, *Segâh*, *Buselik* ve *Çargâh* olarak anılmışlardır. Burada dikkat çeken bir husus, perde adlandırılmalarında izlenen yöntemin, kaynaklar arasında kimi çelişkili veya farklı ifade edilişlere sahip olmasıdır. Sözelimi önceleri tümüyle sıra sayısı belirten *Yekgâh*, *Dügâh*, *Segâh*, *Çargâh* vb perde adlarının değişime uğratıldığı (örneğin *Pençgâh* yerine *Neva*, *Şeşgâh* yerine *Hüseyni*, *Heftgâh* yerine *Eviç* ve *Heştgâh* yerine *de Gerdaniye* denilmeye başlandığı); sekizlileri için "nerm" ve "tiz" ifadelerine yer verildiği (*Nerm*

Segâh, Nerm Hüseyini, Tiz Çargâh, Tiz Neva gibi) ve yine dikkat çeken bir unsur olarak, "optimal sekizli"nin (Rast-Gerdaniye) alt ve üstünde kalan bölümlerdeki perde sayılarının, temel sekizliden farklı olabildiği, kaynakların takibinden anlaşılabilir (Popescu-Judet, 2002). Başka bir ifadeyle yazılı gelenek bile, perde sistemi içinde bulunan perdelerin sayı ve yerleri konusunda, tam bir "uzlaşma"yı yansıtmamaktadır, tıpkı Farabi'nin Horasan tanburunun perdeleriyle ilgili olarak verdiği bilgide olduğu gibi. Ayrıca sözgelimi Çargâh ve Neva arasında yer alan perdeler, çeşitli kaynaklarda Uzzal, Hicaz ve Saba adlarıyla anılmaktadır. Bunlardan hangisinin bakiye, hangisinin mücenneb perdesi olduğu açıkçası soruludur. Bir kaynakta Hicaz adına hiç yer verilmezken diğerinde Saba yer almamakta; bazıları Saba'yı nim perde olarak gösterirken, bir diğerinde Saba mücenneb perdesi olarak belirtilmektedir. Bu anlamda, Anadolu'nun okur-yazar olan ve okur-yazarlığı bulunmayan müzisyenleri arasında, bu özellik itibarıyla, pratik düzeyde temel bir farklılık ortaya çıkmadığı gözden uzak tutulmamalıdır. Yine kuşkusuz ki, ne kadar yazıya geçirilmiş olursa olsun, geleneksel müzik kültürü büyük çapta "sözlü gelenek" içinde şekillendiğinden, müzik teorisi alanında da hep bir çeşitlilik, bilgi ve uygulama farklılıkları ve en önemlisi adlandırma bakımından çatışmalar bulunmaktadır. Sözgelimi Kürdi perdesi, bazı kaynaklarda Nihavend adıyla anılabilmekteyken, Şuri perdesi ancak belirli kaynaklarda bulunabilmektedir. Bu anlamda gelenek ve görenek yoluyla öğrenilen ve aktarılan müzik kültürüne ait kavram ve terimler, çeşitli alanlarda olduğu gibi teorik planda da çoğu kez kişiye özgü olma niteliğini korur görünmektedir.

6. Telli çalgılardaki perde ve aralık dizilişi, temelde "tek" bir telin (mutlak-ı veter, monokord), adeta bir çizgi olarak algılanmasına; perde ve aralıkların bu çizgisel bölünüş içinde düzenlenmesine dayanmaktadır. Oysa telli çalgılarda yapılabilen farklı akortlar içinde her telin, aynı oranlara sahip olarak bölünmesi, bir telde bulunan belirli bir sesin, diğer telde bulunmaması durumunu doğurmakta; dolayısıyla teller arasında, sekizli içinde yer alan perdelerin birbirinden farklılaşması sorununun ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Buna tipik bir örnek olarak bağlamalarda Dügâh ve Rast telleri üzerindeki Çargâh-Neva aralıklarının bölünüş farklılığı gösterilebilir. Bu iki perde arasında perdelerin bulunuş sırası, Dügâh telinde Uzzal (pest Hicaz manasında kullanıyorum bu adı) ve Hicaz perdeleri şeklinde iken, Rast teli üzerinde Hicaz ve Saba şeklindedir. Başka bir ifadeyle bağlamalarda telin beşliye tamamlanmasını sağlayan ve Rast teli üzerinde Saba (ReB) olarak yer alan perde (aynı perde Yegâh teli üzerinde 17. sırada yer alır), Dügâh telinde Uzzal (do μ) olarak bulunmakta; bu iki sesin, buldukları teller dışında karşılıkları bulunmamaktadır. İşte "pratik" düzeyde ortaya çıkan bu sorunun, aslında sistemin teorik çerçevesine temel teşkil eden ve bir "sınırlandırma tercihi" olarak ortaya konulan 17 aralık prensibi gereği, sistemin "teorik" yönünde "yok" sayıldığı anlaşılabilir. Tıpkı, Irak (daha sonraları Hicazi) olarak adlandırılan (C T C) cinsinin seslendirilişinin, Irak-Segâh kararlarında farklı, Hicaz, Saba, Nikriz, Hüzam, Karcığar gibi makam ve terkipler içinde farklı olması gibi. Geleneksel teori, günümüz teorisi içinde "artık ikili" diyerek geçiverdiğimiz aralık tipini, ezgi aralığı olarak "tanımadığından" (geleneksel teoride ezgi aralıkları bakiye, mücenneb ve tanini ile sınırlandırıldığından), teori içinde bu aralık doğal olarak "yok sayılmakta", sorunun çözümünün "pratik düzeyde" giderilmesi tercihi ortaya konulmaktadır.

7. XV. yüzyıl kaynaklarında tel bölünmeleri hâlâ ud üzerinde açıklanırken, 17. yüzyıl sonrasında "tanbur"un, ses sistemi açıklamalarında temel rolü üstlendiği görülmektedir. Kantemir

ve sonrasında eserler veren kimi edvar sahipleri (Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey) perdelerin izahında ya tanburu temel almışlar ya da özellikle Mevlevi geleneğinin temel çalgısı durumundaki "ney"i kullanmışlardır. Tanbur, iki sekizli genişliğe sahip olan sapının uzunluğu gereği, tel boyunca perdelerin sıralanışı adına, tam dörtlü aralığına sahip bir "kalıp" ve bu kalıbın "tekrarları" şeklinde açıklanabilecek bir perde dizilimi sunmaktadır. Buna göre tanburda karar perdelerinin çalgı üzerindeki konumu ve sapın kullanımı bakımından "optimal sekizli" olarak adlandırılabilir iki konum söz konusudur. Bunlardan birincisi "Rast-Gerdaniye" sekizlisi, diğeri de Dügâh-Muhayyer sekizlisidir. Tanburayla mukayese bakımından Dügâh-Muhayyer sekizlisi incelendiğinde, sekizlinin, aynen tanburada olduğu gibi, "Dörtlü+Dörtlü+Tanini"den oluştuğu görülmektedir. Genellikle iki sekizli genişliğindeki geleneksel ses alanı, optimal sekizliye tanburun tiz tarafında bir dörtlü (Muhayyer-Tiz Neva; bazen Muhayyer-Tiz Hüseyin şeklinde bir beşli de olabilmektedir) ve pest tarafında da tanini+dörtlü eklenmesiyle (Yeğâh-Rast) tamamlanmaktadır. Dörtlülerin bölünüş tarzları karşılaştırıldığında ise, optimal sekizlinin ilk dörtlüsünün "kalıp dörtlü", diğerlerinin "tekrarlanan dörtlüler" oldukları görülmektedir. Bu sekizli oluşumları ve dörtlü ilişkisinin tanburayla mukayeseli bir çizimi (Şekil-10)'da yer almaktadır.

8. Bağlamalarda tam dörtlünün bölünüşü ve perdelerin sıralanışı neredeyse Kindi'nin udundan başlayarak gelen perde bölünmeleriyle aynı mantığa dayanmaktadır. Bağlamalarda kullanılan Zelzel Vustası, (*tanini+bakiye*) aralığını açıkça "ortalayan" bir mücennep perdesidir ki konum olarak, eski vusta ile binsir perdeleri arasındaki bakiye aralığını yaklaşık olarak ikiye böler. Bu aralık kimi kaynaklarda "irha" (R) olarak adlandırılan ve tanininin 1:4'ünü oluşturan çeyrek ses aralığına denk gelmektedir. Buna göre bağlamalarda, temel dörtlü içinde, tıpkı Safiyüddin'in Şerefiyye'sinde sekizlinin bölünüş hesabına göre olan değil de, ud'un bam teli üzerinde açıkladığı tarzdaki perde bölünmesinin geçerlilik taşıdığı görülmektedir. Dügâh-Neva arasını dolduran bu perde bölünüşü (Şekil-11), Neva-Gerdaniye dörtlüsünde aynen tekrar edilmekte, Gerdaniye-Muhayyer arasında da birinci tipte bölünmüş tanini aralığı sekizliyi tamamlayacak şekilde yer almaktadır. Sekizlinin bu yapısı, "fasıla"nın sonda yer aldığı ve dörtlülerin tipik bir "bitişik tarz" birleşimiyle elde edilmiş, eski Neva cinsine bağlı bir devir olduğunu göstermektedir. Muhayyer- Tiz Neva arasındaki dörtlüde, Zelzel Vustası olarak adlandırılan perde "isteğe bağlı" olarak sistem içinde yer alabilmekte, normalde, belirtilen perde bu tiz dörtlü içinde kullanılmamaktadır. Bunda, belirtilen aralığın oldukça daralmış olmasının etkili olduğu gayet açıktır.

9. Bağlamalara "eklenen" perdelerin izlediği mantık, mevcut perde sistematiğinden önemli bir sapma göstermemektedir. Bölünme çoğunlukla tanini aralığında yapılmakta, bakiye aralığı hiçbir şekilde bölünmemekte, mücenneb aralığına da zaman zaman perde ilavesi söz konusu olmaktadır. Bağlamalardaki perde bölünüşü, günümüzde güçlü bir eğilim halinde, 17 aralıklı sistem içinde bir tür çeyrek ton esaslı eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelmektedir. Müzisyenler açısından özellikle stüdyo kayıt teknikleri ve Batı ton sistemiyle geleneksel ses sistemi arasında sürekli olarak gelişme gösteren "ortak noktada buluşma" talep ve ihtiyaçları, kromatik sisteme göre geliştirilmiş "tuner"ların kullanımıyla perde ayarı yapma gibi yaygın uygulamalar, bu çeyrek ton esaslı sisteme yönelişte teknolojik etkenler gibi görünmektedir. Kaldı ki bu eğilim, halk müziğinin yapısına uygunluğu nedeniyle, yıllar önce Tura (1988) tarafından da dile geti-

rilmiştir. Aynı konuda Can (1994) da benzer bir değerlendirmede bulunmaktadır. Bu eğilime dayanılarak, bağlama perdelerinin tam dörtlü içindeki aralık isimleri cent değerleri ve Safiyüddin Sistemi'yle karşılaştırılarak verildiğinde (Tablo-4)'deki farklar elde edilmektedir. Çeyrek tonlu sisteme yakın olan değerler, Farabi'de ve İbn-i Sina'da mevcuttur. Özellikle Zelzel Vustası olarak adlandırılan perde ile sebbabe arasındaki yaklaşık 150 centlik fark, günümüz bağlama icracılarının 1. ve 2. parmak kullanımlarına denk gelen mücenneb aralığına büyük uygunluk taşımaktadır. Dolayısıyla da bu çeyrek tona yönelme eğiliminin sanıldığı kadar teknolojik bir ihtiyacın ürünü olduğu düşünülmemelidir.

10. Bağlamadaki tanini aralığı perde bölünüşü bakımından iki tip ortaya çıkarmaktadır. Bunlar yaklaşık olarak geleneksel aralık isimleriyle verilirse (*~bakiye+irha+irha*) ve (*irha+irha+~bakiye*) şeklinde olmaktadır. Bu bölünüşte, *irha* aralığı 50 cent olarak alındığında, mücenneb aralığı, (*~bakiye-irha*)'dan dolayı 150 cent değerini almaktadır. Bağlamalar üzerindeki Segâh, Hisar, Saba ve Eviç gibi son derece karakteristik perdelerin seslendirilişi bakımından bu değerler, uygulamanın doğru şekildeki ifadesi olmaktadır. Yıllar önce Karl Signell'in (2006), Necdet Yaşar'ın tanburundaki perdelerden hareketle yapmış olduğu aralık ölçümlerinde "eksik büyük mücenneb" olarak adlandırdığı aralık için bulduğu değerler ortalama 141 cent değerine sahiptir ki artı-eksi 11 centlik farklarla bu ortalama değer elde edilmiştir. Aslında bu ölçümler, mücenneb aralığının seslendirilişi bakımından, tanbur-tanbura ilişkisi ve geleneği adına oldukça dikkat çekicidir. Çünkü belirli makamlarda ve belirli perdeler arasında belirtilen ortalama değerler, bağlamalardaki değerlere büyük çapta uygunluk göstermektedir. Belirtilen perde bölünüşüne göre, bağlamalarda temel dörtlünün tanini ve bakiyeye göre sıralanış mantığı, Dügâh üzerinde (T+B+T) şeklinde (eski Neva cinsi) olmaktadır ki, bunun Neva perdesi üzerinde de aynı mantıkla tekrarlandığı görülmektedir. Bu "bitişik tarzdaki" dörtlü birleşimi, boş telden itibaren; [(T+B+T)+(T+B+T)+T] şeklindeki dizilişle, bağlamanın sekizli bölünüşündeki mantığı ortaya çıkarmaktadır.

11. Tek tel üzerindeki bu 17 aralıklı sistem, diğer teller üzerindeki akort ilişkileri göz önüne alındığında, doğasında "gizli" bir 24 aralık sistemi bulundurmaktadır. Bu durum, aşağıdaki sırayla verilen ve bir telde bulunan perdenin, bulunmadığı tel üzerindeki perde aralığına "bağlanarak" ilave edilmesi suretiyle, yedi adım sonra, sekizlide 24 aralık bulunduran sistemi var etmektedir. Bu perdelerin bulunuş sırası şu şekildedir:

a) Rast telindeki 9. perde, Yegâh telindeki 17. perdeyle aynı olup, Saba perdesi olarak sistemin içinde mevcuttur, ancak bu perdenin ünisonu, Dügâh teli üzerinde bulunmamaktadır. Bu perde Dügâh teli üzerine eklendiğinde (1. ilave), Rast ve Yegâh tellerinde iki yeni ses üremesine yol açacaktır.

b) Saba perdesinin Rast ve Yegâh telleri üzerinde ürettiği yeni seslerin geleneksel teoride özel bir adları yoktur. Bu perdenin ilavesi, Rast telinde Buselik ve Çargâh perdelerinin (bakiye aralığı) ikiye bölünmesine (2. ilave) yol açtığı gibi -bu özelliğiyle, bakiyenin bölünmemesi kuralını da ihlal eder!- Irak ve Rast perdeleri arasına da bir perde eklenmesine (3. ilave) yol açmıştır.

c) Belirtilen iki yeni perdenin, Dügâh teli üzerinde yine karşılıkları olmadığından, bu perdelerin ünison ve oktav ilişkileri içinde Dügâh teli üzerine bağlanmaları gerekecektir. Buna göre Dügâh teli üzerindeki Buselik ve Çargâh perdeleri arasına bir perde, Rast telindeki perdeyle ünison olarak (4. adım); Yegâh teli üzerindeki yeni perde de, yine Dügâh teli üzerindeki Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına "oktav" aralığı olarak eklenecektir. Bu yeni perdelerin, Yegâh ve Rast tellerinde meydana getireceği değişiklikler şunlardır: Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına eklenen perde, Yegâh teli üzerinde Buselik ve Çargâh perdelerinin bölünmesini sağlayacaktır ki bu adım, daha önceki uygulamayla zaten elde edilmiştir. Ancak Rast teli üzerine yeni eklenen perde, Hüseyini ve Acem perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır ki (5. adım) işte bu durum, yeniden bir ünison ve oktav ilişkisi doğuracaktır.

d) Rast teli üzerindeki Hüseyini ve Acem perdelerinin bölünüşü, Dügâh telinde ünison olarak gerçekleştirildiğinde, Yegâh teli üzerinde Dügâh ve Kürdi; Rast teli üzerinde ise Neva ve Bayati perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır. Bu adımla elde edilen iki yeni perdenin, Dügâh teline eklenmeleri gerekecektir.

e) Buna göre Dügâh teli üzerinde Dügâh-Kürdi arasına bir (6. ilave), Neva-Bayati arasına da bir olmak üzere (7. ilave) yapılacak iki yeni perde ilavesi, sistem içinde gizli olan 24 aralıklı sistemin tüm seslerinin, sekizli içindeki yerlerini almalarını ve tellerin birbirleri arasında mükemmel bir ünison ve oktav ilişkisine sahip olmalarını sağlayacaktır.

SONUÇ

Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Farabi ve Safiyüddin'ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi ve sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gerçekleşmektedir. 17 aralıklı sistem, teorik olarak doğasında 24 aralıklı sistemi de barındırmakta, ancak pratik düzeyde, tümüyle icracıların tercih ve uygulamalarına bağlı olarak, 17 aralıklı olma özelliğini sürdürmektedir. Mevcut perde sistemi içinde özellikle mücenneb aralıklarının seslendirilişinde farklılıklar görülebilmekteyse de, teorik çerçeve, standartlaştırılmak da dahil olmak üzere her tür "yeni" duruma uyarlanabilme yeteneğini doğasında barındırmaktadır. Nitekim günümüzde bağlama icracıları ve yapımcılarının, 17 aralık içinde, çeyrek ton esaslı bir tür eşit aralıklı sisteme doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu özelliği, 17 aralıklı sistemin, makam müziğinin icrası anlamındaki yaşamsal önem, yeterlik ve özelliklerini, daha çok uzun süreler devam ettirebileceğinin de bir göstergesidir. Bu anlayışla, bağlamalarda bulunan perdelerin Sib2, Do#3 değil de, Kantemir'den (2001) esinlenerek üç aralık niteliğine göre şu şekilde sınıflandırılıp adlandırılabilirliğini düşünmekte ve önermekteyim (Tablo-5):

TABLO-1

GAZİMİHAL-KARSEL (1937) ve ATAMAN (1938)'DAKİ BAĞLAMA PERDELERİNE AİT ÖLÇÜLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Tam Dörtlü Aralığı	Safiyüddin		Gazimihal ve Karsel (1937)										Ataman (1938)					
	Ud	Cent	Tanbur		Bağlama-1: 780 mm		Bağlama-3: 762 mm		Bağlama-2: 728 mm		Bozuk: 730 mm (iki eşik arası)		Altı telli: ? mm					
			Savart	Cent	Savart	Cent	Savart	Cent	Savart	Cent	Savart	Cent	Savart	Cent	Savart	Cent		
Perde Adı																		
Açık Tel: Mutlak	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1. Perde: Zaid	90	22,8	91,2	156	32	128	30,2	120,8	22,7	90,8	26,6	106,4						
2. Perde: Mücenneb	180	45,6	182,4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3. Perde: Sebbabe	204	51,2	204,8	51,3	205,2	49,4	197,6	50,5	202	54	216	49	196					
4. Perde: Acem Vustası	294	73,8	295,2	74,5	298	77,1	308,4	71,1	284,4	72	288	77	308					
5. Perde: Zeizel Vustası	384	96,5	386	97,6	390,4	96,6	386,4	96,5	386	96,2	384,8	98,7	394,8					
6. Perde: Binsir	408	102,2	408,8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7. Perde: Hinsir	498	125	500	125,7	502,8	123	492	121,8	487,2	125	500	125	500					

TABLO-2

YÖNETKEN (1963)'DEKİ BAĞLAMA PERDELERİNE AİT ÖLÇÜMLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Tam Dörtlü Aralığı	Yönetken (1963)					
	La=880'e göre			La=870'e göre		
Perdeler	Frekans	Cent	Fark	Frekans	Cent	Fark
Boş Tel (La)	220,0	0	0	435	0	0
1. Perde (Si ₁)	233,5	103,1	103,1	461	100,5	100,5
2. Perde (Si ₂)	241,5	161,4	58,3	485	188,4	87,9
3. Perde (Si)	246,9	199,7	38,3	488	199,1	10,7
4. Perde (Do)	261,6	299,9	100,2	517	299,0	99,9
5. Perde (Do ₁)	277,2	400,2	100,3	548	399,8	100,8
6. Perde (Re ₁)	-	-	-	578	492,1	92,3
7. Perde (Re)	293,7	500,6	100,4	580	498,1	6

**GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARAKLIKLAR**

(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

NOTALAR	La	Si ^b	Si	Do	Do [#]	Re	Mi ^b	Mi	Fa	Fa [#]	Fa [#]	Sol	la ^b	la				
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
PERDELER	-B	R	R	-B	R	R	-B	R	R	R	-B	R	R	-B	R	R	R	
	Pağals	Kırdı	Seğdi	Başlık	Çarşı	Çizel	Hızır	Neys	Bıyalı	Hıner	Huseyni	Acun	Bıç	Mahur	Çendimeye	Şenaz	Tiz Şen	Muhayyer

ŞEKİL - 1

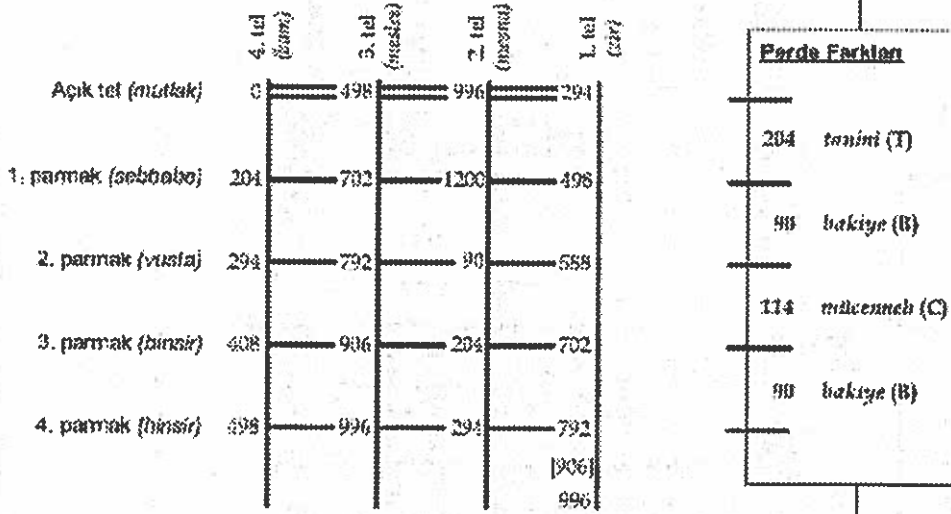
**RAMAZAN GÜNGÖRE AIT ÜÇ TELLİ CÜRADA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR**

(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt tel sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

NOTALAR	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Fa#	So	La		
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	B	C	B	B	C	T	B	B	C	T	
PERDELER	Düga	Kırıl	Biselek	Çeyş	Hicaz	Neva	Hüseyn	Acan	Mahur	Gendarme	Muhayyer

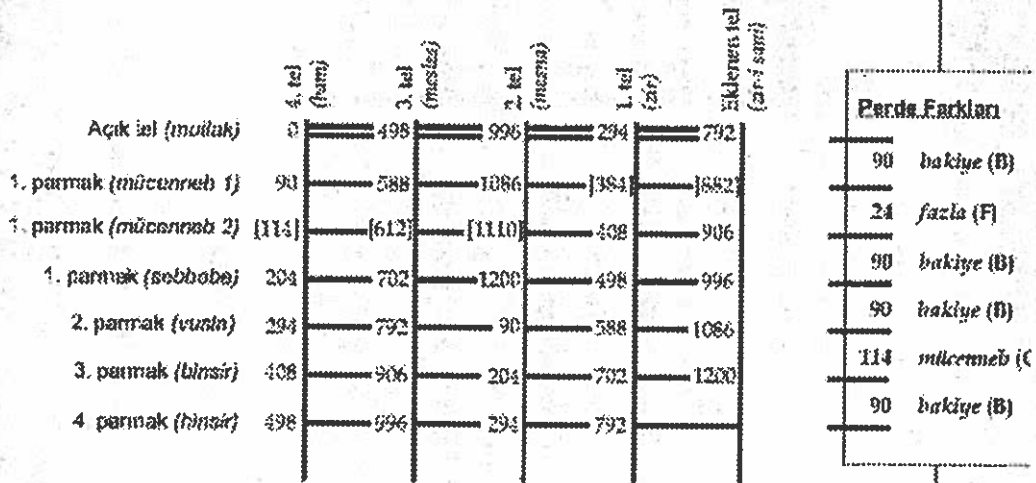
ŞEKİL - 2

**MEVSİLİ-MÜNECCİM ve HURDEBİ'YE (VIII-IX. YY)
GÖRE UDDAKI ARALIKLAR**



ŞEKİL - 3

**EL-KINDİ'DE (IX. YY) DÖRTLÜNÜN BÖLÜNÜŞÜ
ve UD PERDELERİ**



ŞEKİL - 4

**FARABİDE (IX-X. YY) DÖRTLÜNÜN BÖLÜNÜŞÜ
ve UD PERDELERİ**

	4 tel (qan)	3 tel (mızık)	2 tel (mesm)	1 tel (ar)	En tiz tel (had)	Perde Farkları
Açık tel (mıfak)	0	498	996	294	792	90 bakıye (B)
1. parmak (eski mücenneb)	90	588	1086	384	882	55 ~ irha (R)
1. parmak (Fars mücenneb)	145	643	1141	439	937	23 ~ fa-la (F)
1. parmak (Zelzel mücenneb)	168	666	1164	462	960	36 ?
1. parmak (sebbabe)	204	702	1200	498	996	90 bakıye (B)
2. parmak (eski vustâ)	294	792	90	588	1086	9 ?
2. parmak (Acem vustası)	303	801	99	597	1095	52 ~ irha (R)
2. parmak (Zelzel vustası)	355	853	151	649	1147	53 ~ irha (R)
3. parmak (bınsir)	408	906	204	792	1200	90 bakıye (B)
4. parmak (bınsir)	498	996	294	792		

ŞEKİL - 5

**FARABI'NİN (IX. YY) "HORASAN TANBURU"NDAKİ
PERDE VE ARALIKLARIN DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİ İÇİNDE İNCELENMESİ**

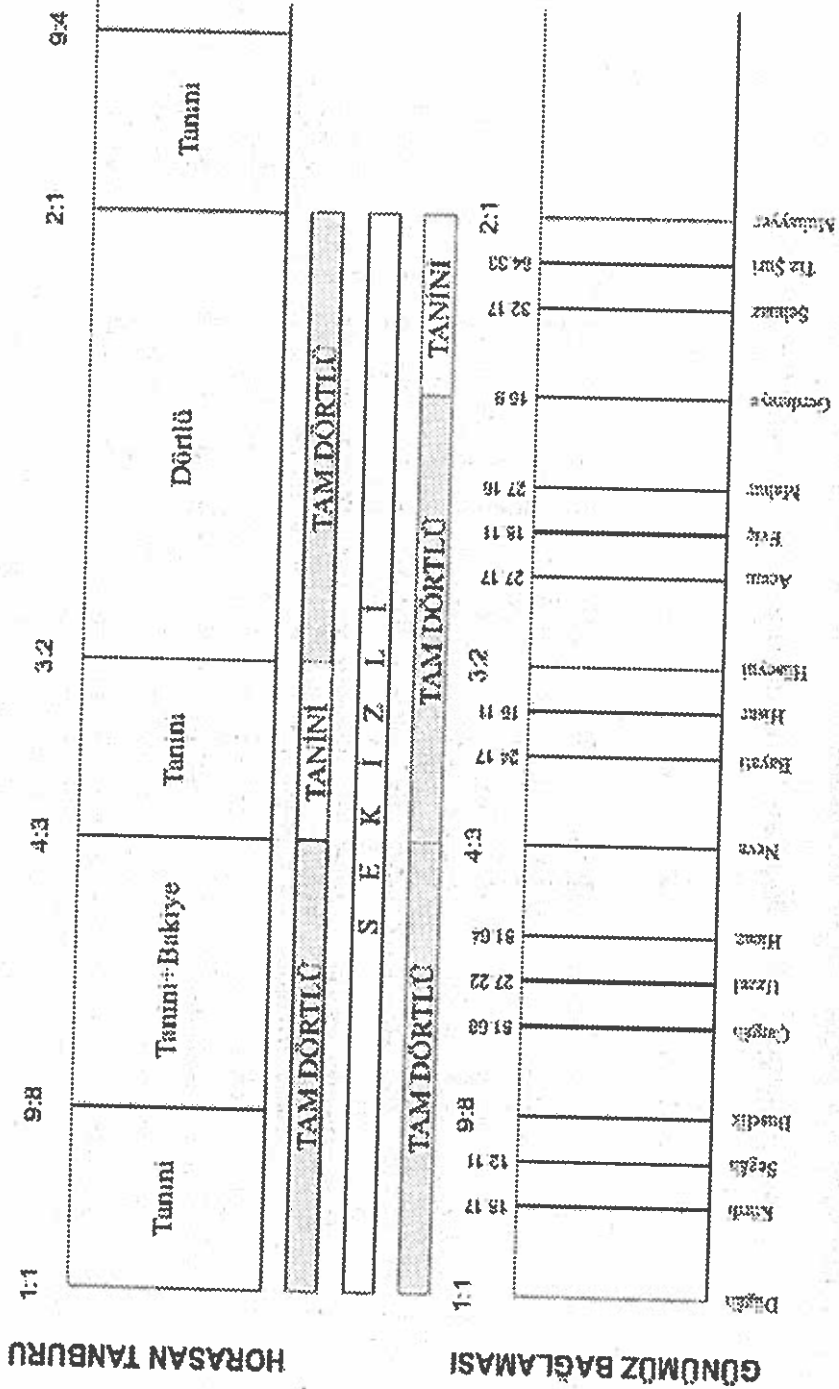
(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

NOTALAR	La	Sib	Si	Si	Do	Doğ	Reb	Re	Reğ	Miğ	Mi	Fa	Fağ	Fağ	Sol	Solğ	la	
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
ARALIK TÜRÜ	B	B	K	B	B	K	B	B	K	B	B	K	B	B	K	B	B	
PERDELER	Düga	Kımb	Seğb	Busele	Çarğalı	Üzöl	Hiciz	Nevs	Hayvü	Hiciz	Hicayü	Acem	Evğ	Mahm	Çendüye	Şenur	Tırşur	Mulıyyer

ŞEKİL - 6

**HORASAN TANBURU'NDAKİ SABİT PERDE YERLERİ
ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDAKİ PERDE-ARALIK YAPISI**

(Çizimlerdeki aralık değerleri, Tura'dan (1988) alınmıştır)



ŞEKİL - 7

İBN-İ SİNA'YA (XI. YY) GÖRE UD PERDELERİ
(zir ve mesna telleri arası nûyûk üçlü aralığına akortlu)

	4. tel (başm)	3. tel (musîkî)	2. tel (mesnâ)	1. tel (zir)	En tuz tel (başm)	
Açık tel (mullâk)	0	496	996	204	792	
1. parmak (müccennab)	112	610	1198	316	814	312 ~ müccennab (C)
1. parmak (Zelzel müccennabi)	139	637	1135	343	841	27 ~ fazla (F)
1. parmak (sebbabe)	304	702	1200	408	906	65 ?
2. parmak (Fârs vuzlâsı)	394	792	90	498	996	90 bakiye (B)
2. parmak (Zelzel vuzlâsı)	343	841	139	547	1045	149 ?
3. parmak (binsik)	408	906	304	612	1110	65 ?
4. parmak (binsik)	498	996	294	702	1200	90 bakiye (B)

ŞEKİL - 8

SAFİYÜDDİN'E (XIII. YY) GÖRE UD PERDELERİ

	4. tel (başm)	3. tel (musîkî)	2. tel (mesnâ)	1. tel (zir)	En tuz tel (başm)	
Açık tel (mullâk)	0	498	996	204	792	
1. parmak (zeid)	90	588	1086	384	882	90 bakiye (B)
1. parmak (müccennab)	180	678	1176	474	972	90 bakiye (B)
1. parmak (sebbabe)	204	702	1200	498	996	24 fazla (F)
2. parmak (Fârs vuzlâsı)	294	792	90	588	1086	90 bakiye (B)
2. parmak (Zelzel vuzlâsı)	354	882	180	678	1176	90 bakiye (B)
3. parmak (binsik)	408	906	204	702	1200	24 fazla (F)
4. parmak (binsik)	498	996	294	792		90 bakiye (B)

ŞEKİL - 9

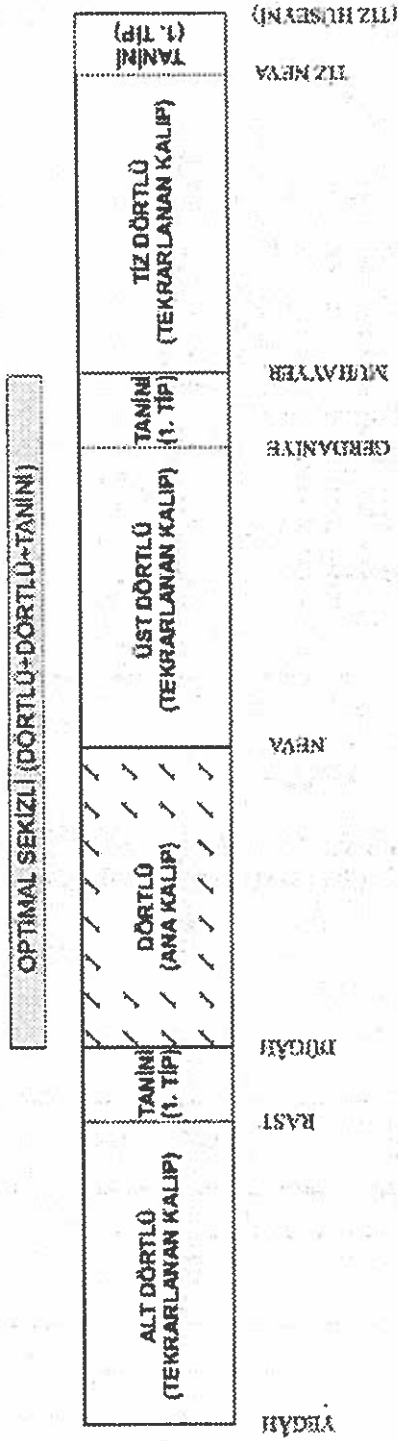
TABLO-3

DÖRTLÜYÜ OLUŞTURAN PERDE BÖLÜNMELERİ

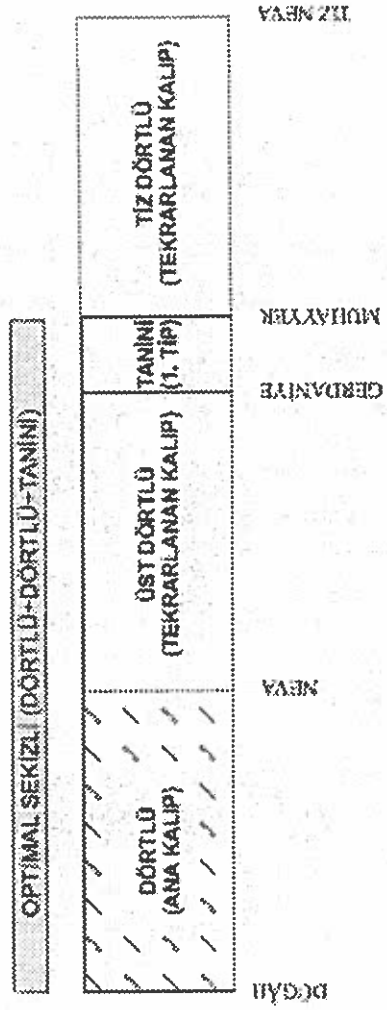
PERDE	TEL/PARMAK	ARALIK	CENT	ÖRNEK PERDE DİZİLİMİ
Mullak	Açık tel	.	0	Dügâh Rast
Zaid	İşaret Parmağı	Bakiye	90	Kürdi Şuri
Müçenneb-i Sebbabe		Bakiye	180	Segâh Zırgüle
Sebbabe	Orta Parmak	Koma	204	Buselik Dügâh
Eski (kadim) Vusta		Bakiye	294	Çargâh Kürdi
Zelzel Vustası	Yüzük Parmağı	Bakiye	384	Uzzal Segâh
Binsir		Koma	408	Hicaz Buselik
Hinsir	Serçe Parmak	Bakiye	498	Neva Çargâh

"TANBUR" ve "TANBURA'DA
DÖRTLÜLER İLE "OPTİMAL SEKİZLİ"LERİN KARŞILAŞTIRILMASI

A.) "TANBUR'DA

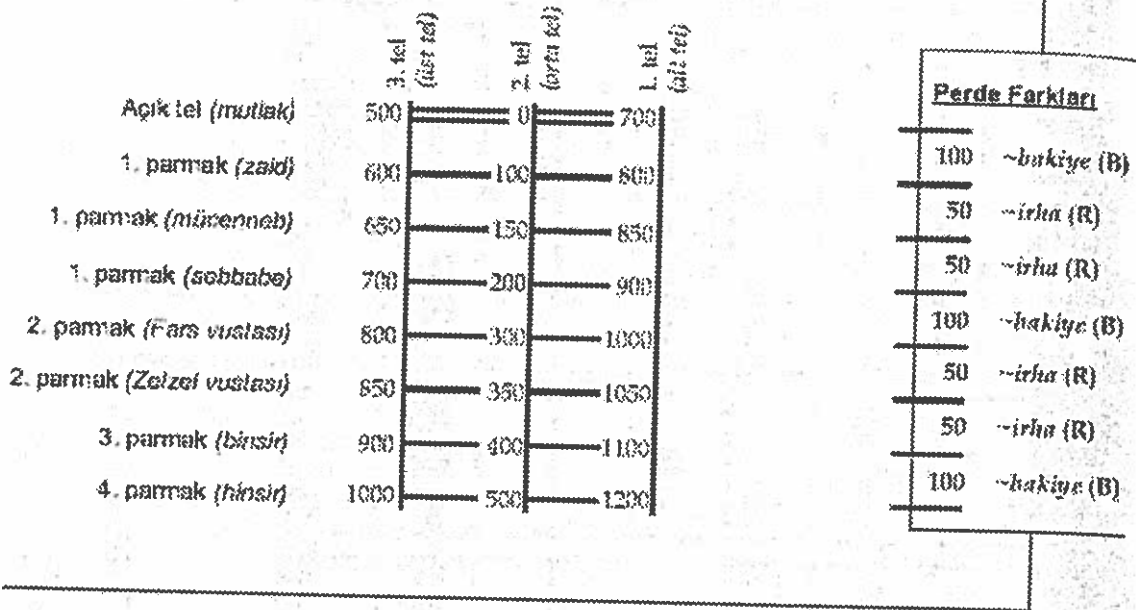


B.) "TANBURA'DA



ŞEKİL - 10

BÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA DÖRTLÜNÜN BÖLÜNÜŞÜ (eşit aralıklı sisteme göre)



ŞEKİL - 11

TABLO-4

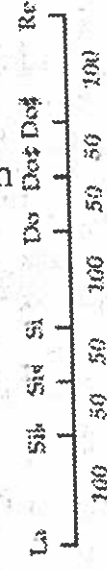
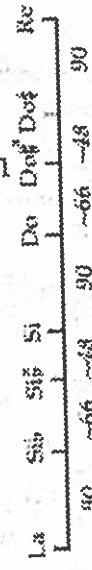
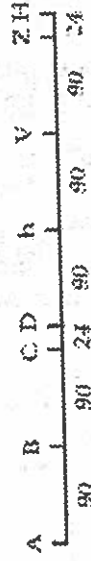
BAĞLAMADA DÖRTLÜ ARALIKTA YER ALAN PERDELERİN SAFİYÜDDİN SİSTEMİ'YLE KARŞILAŞTIRILMASI

PERDE	EŞİT ÇEYREK TON	SAFİYÜDDİN	FARK
Mutlak	0	0	0
Zaid	100	90	+10
Mücenneb	50	90	-40
Sebbabe	50	24	+26
Fars Vustası	100	90	+10
Zelzel Vustası	50	90	-40
Binsir	50	24	+26
Hinsir	100	90	+10
<i>toplam</i>	500	498	+2

HORASAN TANBURU-SAFİYÜDDİN SİSTEMİ ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA DÖRTLÜ BÖLÜNÜŞLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

TAM DÖRTLÜDEKİ GELENEKSEL PERDELER

1	2	3	4	5	6	7	8
Doğuş	Kıvılcık	Şah	Bakış	Çarşaf	Hırs	Şah	Zar



FARABI SİSTEMİ (X. YY)

Horasan Tanburu

Dörtlülük Bölünüşü: Tanını+Tanını+Bakiye
Tanını+Bakiye+Tanını
Tanının Bölünüşü: a.) bakiye+bakiye+koma
b.) bakiye+koma+bakiye
c.) koma+bakiye+bakiye

SAFİYÜDDİN SİSTEMİ (XIII. YY)

Dörtlülük Bölünüşü: Tanını+Tanını+Bakiye
Tanının Bölünüşü: bakiye+bakiye+koma

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARI

A.) Koma Aralık Sistemine göre:
Dörtlülük Bölünüşü: Tanını+Bakiye+Tanını
Tanının Bölünüşü: a.) 4+3+2 koma
b.) 3+2+4 koma

B.) Çeyrek Aralık Sistemine göre:
Dörtlülük Bölünüşü: Tanını+Bakiye+Tanını
Tanının Bölünüşü: a.) bakiye+irha+irha
b.) irha+irha+bakiye

ŞEKİL - 12

TABLO-5

BAĞLAMADA PERDE KATEGORİLERİ ve ADLARI

	<u>TAM PERDELER</u>	<u>NİM PERDELER</u>	<u>YAN PERDELER</u>
ALT DÖRTLÜ	<u>YEGÂH</u>		
	<u>NERM HÜSEYİNİ</u> <u>NERM ACEM</u>	<u>NERM BAYATI</u>	<u>NERM HİSAR</u>
TANINI	<u>RAST</u>	<u>REHAVİ</u>	<u>IRAK</u>
	<u>DÜĞÂH</u>	<u>ZİRGÜLE</u>	<u>ŞURİ</u>
OPTİMAL SEKİZLİ	<u>BUSELİK</u> <u>ÇARGÂH</u>	<u>KÜRDİ</u>	<u>SEGÂH</u>
	<u>NEVA</u>	<u>HİCAZ</u>	<u>UZZAL</u>
	<u>HÜSEYİNİ</u> <u>ACEM</u>	<u>BAYATI</u>	<u>HİSAR</u>
	<u>GERDANIYE</u>	<u>MAHUR</u>	<u>EVİÇ</u>
	<u>MUHAYYER</u>	<u>ŞEHNAZ</u>	<u>TİZ ŞURİ</u>
	<u>TİZ BUSELİK</u> <u>TİZ ÇARGÂH</u>	<u>SÜNBÜLE</u>	<u>TİZ SEGÂH</u>
	<u>TİZ NEVA</u>	<u>TİZ HİCAZ</u>	

KAYNAKÇA

- ABDULGASSİMOV, Vagif (1996) Azerbaycan Tarı (Çev. S. Turhan), Yardımcı Grafik, Ankara.
- ARSLAN, Fazıl (2007) Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi, Atatürk KM Yay., Ankara.
- ATAMAN, Sadi Y. (1938) Anadolu Halk Sazları, Burhaneddin Matbaası, İstanbul.
- BARTOK, Bela (1991) Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi (Çev. B. Aksoy), Pan Yay., İstanbul.
- CAN, Cihat (2001), XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi), MÜ SBE İTS ABD, (Yayımlanmamış DT), İstanbul.
- (1994) "Türk Müziğinde Ses Sistemleri" GEFAD Kış, Sf: 228-264.
- FARMER, Henry G. (1986) Studies in Oriental Music, (Ed. E. Neubauer), Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am-Main.
- KANTEMİR, Dimitrie (2001), Kitab-ı Edvar (XVII. Yy), (Ed. Y. Tura), YKY, İstanbul.
- KÖSEMİHAL, Mahmut R. ve H. S. Karsel (1937) Ankara Bölgesi Musiki Folkloru.
- MAALOUF, Shireen (2003) "Mikhail Mishaqa: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale", JAOS, Vol. 123, No.4, Sf: 835-840.
- PICKEN, Laurence (1976) Folk Musical Instruments of Turkey, Oxford UP, London.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2002) Tanburi Küçük Artın, Pan Yay., İstanbul.
- SIGNELL, Karl (2006) Makam (1977), (Çev. İ. Gökçen), YKY, İstanbul.
- TURA, Yalçın (1988) Türk Musikisinin Meseleleri, Pan Yay., İstanbul.
- YÖNETKEN, Halil B. (1963) "Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü", TFA, S:15, Sf: 3029-3031.

ÖZET

Bu makalede, bağlamada günümüzde kullanılmakta olan geleneksel perdelerin dayandığı ses sisteminin tarihsel ve işlevsel bir analizi yapılmaktadır. Yerel müzik verileri ve tarihsel metinlerin karşılaştırılması yoluyla geleneksel sistemdeki değişimin temel gelişme çizgileri anlaşılmasına çalışılmıştır. Sonuç olarak, gelenekte, müzik kültürü içinde yer alan ve geleneği temsil eden müzisyenlerin ihtiyaçları doğrultusunda sürekli bir değişim yaşandığı ve bu değişimin, geleneksel perde sistemini de teorik ve pratik düzeylerde etkilemiş olduğu görülmektedir. Bu değişimin bir sonucu olarak bağlamaların gelenekte sahip oldukları 17 aralıklı sistemin, günümüzde 24 aralıklı ve çeyrek tonlu bir sisteme doğru evrildiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Türk müziği teorisi, oktav bölünmesi, geleneksel perde sistemi, değişen gelenekler.

ABSTRACT

In this article includes a functional and historical discussion on development and relationships between theoretical octave division of traditional Turkish music and fret systems which are used on today's *bağlama* (long necked Turkish folk lute). By com-

parison local usage of and historical writings on traditional frets, we try to understand to the main changing directions of traditional music and the main attitudes of traditional musicians. In sum, it's said that as a subject, "to change" has been in the heart of traditional music both theory and practice during its all historical periods. The representatives of traditional music changed by the new necessities in practice therefore theoretical side of traditional music also were changed. As a result, today's bağlama' have been evaluated to 24 quarter toned fret system although traditionally they have 17 intervals.

Keywords: Traditional Turkish music theory, long lutes, octave division, traditional fret system, changing traditions.