

A STUDY ON THE TRANSPOSITION PRACTICE OF THE NEY INSTRUMENT IN THE ORCESTRA

Sinem HONDOROĞLU*¹
Turan SAĞER**

*Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu
Ney Sanatçısı

** Prof. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü

Abstract

In addition to being an important tradition based on the human voice with its spoken works, traditional Turkish music also offers freedom to instrumentalists in various forms. When we look at instrumental music and improvisations as a place where performers can showcase their experience and skills, there is no need to move away from the traditional path and look for innovations. Ney, which has existed for thousands of years, shows its presence in modern music apart from the traditional style. This change of the ney sound, which has almost become a "need", has turned into a process of existence with the search for innovation by its performers. This research deals with the musical approach of the Ney instrument in orchestration, which is sought after in western music orchestras and has become an important voice in these orchestras in the transformation of modern music. The impacts of societal and cultural changes on a traditional instrument such as Ney and its subsequent consequences on its musical progress and historical development were analyzed in this research.

Keywords: Ney, Music, Orchestra, Score, Popular Music, Cultural Change.

NEY ÇALGISININ ORKESTRA İÇİNDE TRANSPOZE ÇALINMASI

Özet

Geleneksel Türk müziği, sözlü eserleriyle insan sesine dayanan önemli bir gelenek olmasının yanı sıra enstrümanistlere de çeşitli formlarda özgürlük alanı sunmaktadır. Saz eserlerine ve taksimlere sazencilerin tecrübeleri ve becerilerini sergileyebildikleri bir yer olarak bakarsak, geleneksel örgüden uzaklaşmamıza ve yenilikler aramamıza gerek kalmamaktadır. Binlerce yıllık tarihiyle varlığını sürdüren Ney, geleneksel üslubun haricinde modern müzik içerisinde varlığını göstermektedir. Ney sesinin adeta bir "ihtiyaç" haline gelen bu değişimi, icracılarının yenilik arayışları ile var olabilme sürecine dönüşmüştür. Bu araştırma, modernleşen müziğin dönüşümünde, batı müziği orkestraları içinde aranan ve bu orkestralarda önemli bir ses haline gelen Ney çalgısının orkestrasyon içindeki müzikal yaklaşımını ele almaktadır. Bu çalışmada, toplumsal ve kültürel değişimlerin, geleneksel bir çalgı olan Ney'in müzikal sürecindeki etkileşimi ve tarihsel gelişimi analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ney, Müzik, Orkestra, Partisyon, Popüler Müzik, Kültürel Değişim.

1. Giriş

Yüzyıllar boyunca geleneğin en önemli parçalarından biri olan Ney çalgısı, özellikle Cumhuriyet dönemi sonrasında modernleşen müziğin dönüşümünde de çok önemli bir rol oynamıştır. Orta Doğu ve Türkiye genelinde farklı perde baskıları ve benzer makam anlayışının içerisinde gelişimini sürdürmüş ve icracısına geniş bir ses sahası içerisinde bu çalgıyı icra edebilme olanağı sağlamıştır. Ney'in tarihsel sürecine baktığımızda, dîni müzikte ve geleneksel müzikte çok önemli bir sembol olduğunu görüyoruz. Bununla birlikte kendi kültürel sürecinde de batı müziğinin ve popüler müziğin içinde özellikle son yıllarda farklı müzik tarzlarında var olmaya başlamıştır. Bu denemeler, bu kadim kültürün dünyaya açılan çok önemli bir pencerede var olabilmesini sağlamıştır.

¹ Sorumlu Yazar email: sinemhondor@gmail.com / Doi: 10.22252/ijca.1411065

Küçük bir grupla icra edilen müziği, büyük orkestralarda aynı anlayışla icra edebilmemizin mümkün olmadığı bir gerçektir. Bilhassa orkestrasyon içerisinde kendi mistik tınısını duyurabilmeyi amaçlayan neyzenler, zaman zaman “kullanılan ney’in ses olanakları çerçevesinde” pozisyon aktarımını da kullanmaktadır. Büyük orkestralarda solo icranın haricinde partiyon okumalarında, gerek makam dizisini kendi yerinden icra ederken gerekse de transpoze yapıldığında, hangi Ney’in kullanılacağından perdelerin doğru kullanımına kadar, büyük bir bilgi birikimi ve her iki müzik sistemini de doğru okumak ve yorumlamak gerekmektedir. Müzikal yapı, özgün bir makam anlayışını bünyesinde barındırır. Bu makam anlayışı batıdan doğuya gelindiğinde batının sisteminden farklı niteliklere sahiptir. Bir orkestra içerisinde geleneksel anlayışla müzikal karakter, ezgisel çatı, makam ve usul yapısı gibi unsurları aynı anda okumak ve icra edebilmek ve de bunun yanında gerekiyorsa pozisyon aktarımı ve transpoze okuma, Ney’in mistik tınısını ortaya çıkartmak için icracıyı mecbur bırakacaktır. İnsan ve kültür faktörleri zaman çizgisinde paralel olarak ilerliyor. Kültür değişime uğradıkça kültürel süreçler oluşuyor. Süreç, zamanın içinden alınmış bir kesittir ve ucu açıktır. Ve kültür bu ucu açık olan yerde değişebilir. Toplumun beğenileri keşfedildiğinde, toplumun beklentileri, tercihleri ve sık kullandığı unsurlar da ön plana çıkar. Ney de kendi tarihsel sürecinde hem icracısının yaşadığı zaman aralığında geçmişten aldığı ve geleneğe ek olarak modernleştirmek istediği yerde yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. Bizim için önemli olan bütünü oluşturacak dokudur. Bu dokuyu belirleyen unsurlar da kendine özgülük ve ezgi kuruluşunda kullanılan seslerde gizlidir.

Bu çalışmada amaç, bir orkestra eserinde hangi ton üzerinden eser icra edilecekse, ney’in tınısını ortaya çıkartarak ve makamsal yapının karakterini bozmadan, içerisinde pozisyon aktarımı yapmak ve “en uygun perde üzerine” transpoze okuyarak neyzenin en rahat icra edebileceği alanları oluşturmaktır. Örneğin Mansur veya Kız akorttaki Neyler, zaman zaman büyük bir orkestra içerisinde tınısı duyurulmakta zorlanılan akortlardır. Buna göre yazılan partiyonun ses aralığı düşünülerek farklı akorttaki Neyler üzerine pozisyon aktarımı yapılarak notalar transpoze okunabilir. Aynı zamanda makamsal dizinin de transpoze okunarak daha rahat icra edilebilmesi için; Örneğin Kürdili Hicazkâr veya Nihavent makamlarının aceliteli notasyonlarında, Mi bemol perdesinden alınacak frekansın, (Mansur ya da Kız Ney düşünülmeden) rahatlıkla icra edilebilmesi için de ayrıca transpoze okumaları mümkündür. Yüzyıllardır geleneğin meşk yöntemiyle aktarılmasının en önemli öznelerinden biri olan Ney, tarihler boyunca musiki ilminin baş çalgılarından biri olmuştur. Sümer kazılarında İslamiyetten önce de var olduğu anlaşılan Ney, tasavvuf felsefesinde *İnsan-ı Kamil*’in temsilcisidir ve Mevlana düşüncesi ile Mevlevilik kültürünün en önemli sembolüdür.

*XV. yüzyıldan sonraki dönemlerde Osmanlı sarayında Enderun’daki musiki topluluklarında neye olan ilginin gittikçe arttığı gözlenir. Mevlevî Yusuf Dede’nin (v. 1669) Sultan 5. Murat (1623-1690) zamanında sarayda bulunduğu, padişahın vefatından sonra Beşiktaş Mevlevîhânesi’ne geçtiği ve saray cariyelerinin arasında ney öğrenenlerin, neyzenlerin, nefir ve mısikar (mıskal) denilen Ney türündeki nefesli sazları icra edenlerin bulunduğu bilinmektedir. XVIII. ve XIX. yüzyıllardan sonra Türk musikisi icra sahalarında gittikçe artan bir şekilde tercih edilmeye başlanan Ney’in bu özelliğinin, hem kendi tabii yapısından hem de onu çok güzel bir şekilde icra eden değerli neyzenlerden geldiğini söyleyebiliriz. Hakikaten neyzenlerin, neyzenbaşlıların neydeki bu maharetlerinin yanı sıra Türk musikisi tarihi içinde yer aldıkları, bestekârlık sahasında da ileri gittikleri, nazariyat çalışmalarıyla Türk musikisi ilminin günümüze kadar gelebilmesini sağlamaları gibi birçok kabiliyetleri ve yararlarını saymakla bitiremeyeceğimizi ifade etmek istiyorum.*²

Türk musikisinde tarihinin en eski dönemlerinden beri kullanılan bu kadim çalgı özellikle dini musikimizin baş sazıdır ve klasik musikinin de en önemli çalgılarından biridir. Sümer kazılarında Ney’in İslamiyet öncesi var olduğu bilinmektedir ve Mezopotamya zamanlarında bir nefesli saz olarak kullanılmıştır.³ Çeşitli müziklerde gelişen ve şekillenen bu çalgı son yıllarda farklı müzik türleri içinde de kendini göstermiş ve dünya müziklerinde yer almıştır. Ney, kendi geleneksel icrasının haricinde dünya müziklerinin içinde sistematikleştirilmiş bir metotla yer bulurken, bilhassa son 20 yıldır hem popüler müzikte hem de dünyanın çeşitli yerel müzikleriyle birlikte, dünya müziklerinin içerisinde çok önemli bir yere gelmiştir. Meşk zinciriyle yüzyıllardır icra edilen Ney, musiki ilminin temelinde her zaman eşsiz bir sembol olmuş ve geleneğin aktarımını da beraberinde getirmiştir.

Kamıştan yapılan ve üfleme çalgılar sınıfında yer alan bir enstrüman olan Ney; kamış, başpare, parazvane olmak üzere üç ayrı parçanın bir araya gelmesiyle bütünü oluşturur. Dokuz boğumlu olan Ney’in önde altı arkada bir perdesi vardır. Başpare, Ney üfleme yarayan, ilk boğuma takılan ve manda boynuzu, şimşir, kehribar, fildişi, delrin veya plastik gibi malzemelerden yapılan ve Türk neyzenlerin kullandığı bir ağızlıktır.

² Erguner, Süleyman, Y. Doç. Dr, *Ney Metod*, İstanbul, 2002, s.32.

³ Tüfekçi, Ali, *Ney’de Transpozisyon*, Yüksek Lisans Tezi, 2005, syf.2.

Başpare'nin büyüklüğü ve iç hacmi Ney çeşitlerine göre değişir. Parazvane ise Ney'in ilk ve son boğumuna takılan, çatlamayı önleyen, gümüş, altın ve pirinç gibi malzemelerden yapılan parçadır. Ney'ler muhtelif uzunluklarına göre birbirinden ayrılır. Üzerinde yedi perdeye sahip olan Ney, dokuz kısa boğumdan meydana gelir. Bu boğumların ilki ve en kısası olanı "boğaz boğumu"dur. Bu bölge diğer boğumların yarısı kadar küçük ölçüdedir. Boğaz boğumu aynı zamanda başpare'nin takıldığı yerdir. Ney'den ses elde etmek için diğer boğumlarda hassas ölçümler yapılarak beşinci boğumdan itibaren perdeler açılır. Bu çalgısının tüm çeşitleri, her biri kendi içinde olacak şekilde neredeyse üç oktavlık ses sahasına sahiptir. Burada kullanılan "neredeyse" tabiri her ney'den elde edemediğimiz sesler üzerine kullanılan bir ifadedir. Kapatılan perdelerin pozisyonu (üç oktav ses elde ettiğimiz neylerde) kaba rast perdesinden tiz gerdaniye perdesine kadarki alanı kapsamaktadır. Akortları ve boyları birbirinden farklı olarak 3 gruba ayrılan bu çalgıyı *Temel akorttaki Neyler, Mabeyn Neyler ve Nısfıye Neyler* olarak inceleyebiliriz. Emrah Hatipoğlu, *Perde Okumaları-Üç Ahenk* isimli kitabında bu aralıkları Ney düzenlerine göre belirtmiştir.

"Türk musikisinde yedi adet ana ahenk bulunmaktadır. Bunların dışındakiler ya "mabeyn"ler yani iki ana ahenk arasında bulunan "ara ahenkler" ya da "ana" ve "ara" ahenklerin bir sekizli tiz veya nerminde yer bulan "nısfıye"ler yani "sekizli ahenkler"dir. Saz ahengine; "Bolahenk" adı verilir. Buna ayrıca "Yerinden Ahenk" de denir. Herhangi bir makam veya terkinin asıl yeri, bu ahengin kurulduğu perde üzerindeki herhangi bir perde olmaktadır." (HATİPOĞLU: 2019-s.31)

"Bu ahenklerin arasında oluşturulan ahenkler ise şunlardır. Bolahenk ile Davud arasında "Davud Mabeyn", Şah ile Mansur arasında "Mansur Mabeyn", Mansur ile Kız arasında "Kız Mabeyn", Kız ile Yıldız arasında "Yıldız Mabeyn" ve Yıldız ile Sipürde arasında "Müstahsen" ahenkler bulunmaktadır. Nısfıyeler ise bir ahengin bir sekizli tiz perdeye göçürülmesiyle oluşur." (HATİPOĞLU: 2019-s.32)

Ana ton sınıfında gösterilen ney'ler yedi adettir.

- Fa Ney Davut Bolahenk Mabeyn Akort
- Sol Ney Şah Akort
- La Ney Mansur Akort
- Si Ney Kız Akort
- Do Ney Yıldız Akort
- Re Ney Süpürde Akort
- Mi Ney Bolahenk Akort

Ana tonda yedi adet Ney çeşidi vardır. Bunlar naturel seslerden oluşan neylerdir. Öndeki perdelerin yukarıdan aşağıya 5. perdeye kadar kapatılan sesi piyanodaki karşılığını vermektedir. Dolayısıyla akort kabul edilen ses, Ney'in ikinci aşamasının Dügâh pozisyonu üzerindedir. Sol Şah akort icra edilmesi zor bir yapıya sahiptir ve neyzenler tarafından çok tercih edilmemektedir. Fakat yine de bu akordu icra eden kayıtlar günümüzde mevcuttur. Ancak *Davut Bolahenk*, *Davut* ve *Bolahenk* akortları uzunlukları nedeniyle kesinlikle insan yapısına uygun olmadığı için icrası da mümkün olmayacaktır. Bunun yerine bu tonların nısfıyeleri tercih edilmektedir.

Ana tonda sınıflandırılan ney çeşitlerinin üzerindeki ses sahaları incelenirken Şah akorttan itibaren hesaplanmıştır. Çünkü Şah'tan önceki tonların icrası yalnızca nısfıye akort üzerinde mümkündür.

Aşağıda Şah Ney'den Bolahenk Ney'e kadarki ses sahası porte üzerinde sırasıyla gösterilmiştir. Kaba Rast pozisyonundan itibaren orta perdeleri kapatmak suretiyle elde edilen notaların üç oktavlık ses alanı hesaplanmıştır.



Ara ses olarak tanımlayabileceğimiz Mabeyn akorttaki neyler beş adettir.

- Fa Diyez Davud Akort
- La Bemol Mansur Mabeyn Akort
- Si Bemol Kız Mabeyn Akort
- Do Diyez Müstahzen Akort
- Mi Bolahenk Mabeyn

Nısfıye neyler de ana tondaki neylerin bir oktav üstünde ses verir.

- Fa Davut Bolahenk Mabeyn Nısfıye
- Fa Diyez Davut Nısfıye
- Sol Şah Nısfıye
- La Bemol Mansur Mabeyn Nısfıye
- La Mansur Nısfıye
- Si Bemol Kız Mabeyn Nısfıye
- Si Kız Nısfıye
- Do Yıldız Nısfıye
- Do Diyez Müstahzen Nısfıye

2. Yöntem

Araştırmanın yöntemi literatür taraması, ney'in teknik olanaklarının incelenmesi, tampere sistem ile makam müziği geleneğinin sistematik ve tarihsel araştırması ile eser analizi şeklinde yapılmıştır.

3. Bulgular ve Yorum (Eser Analizi)

Yapısı ve ses sahası nedeniyle Ney'in transpoze anlayışına uygun bir çalgı olduğu söylenemez. Bu nedenle neyzenler her tonun farklı neylerini kullanır ve notayı olabildiğince makamsal anlayışla okumaya çalışır. Ancak bazı makamlar, özellikle tampere sistem içinde rahatlıkla icra edilebildiğinden dolayı, Ney'in kendi ses sahası olanakları içerisinde transpozeye uygun hale gelir. Buselik makamı, Nihavent makamı, Kürdi makamı, Kürdili Hicazkâr makamı dizileri gibi ya da transpoze edildiği zaman Ney'in perde baskılarında herhangi bir "yarım perde arayışı" yaratmayacak ve baskı kolaylığı sağlayacak benzer makamlarda, belli başlı perdelere transpoze yapmak, okuma ve baskı kolaylığı açısından icracıya yeni bir alan sunabilir.

Uşşak makamı, Hüzam makamı, Segâh makamı gibi koma sesleri içinde barındıran makamlarda ise (transpoze edildiğinde) kendi ana dizisi haricinde, partiyonu çalmak icracıyı zorlayabilir. Keza acelite yönünden hareketli bir partiyon okumasında bu tip baskılar Ney'de doğru sesleri almamızı zorlaştıran bir hal olarak karşımıza çıkacaktır. Bu noktada hem tampere sistemi hem de makam müziği sistemini iyi bilmek ve teknik analizleri bu doğrultuda okumak gerekmektedir.

Bir ulusun müzik yapıtlarında kullandığı bütün sesleri bir sekizli içinde bir araya toplayan dizilere o ulusun müziğinin genel dizisi diyoruz. Genel dizilerden seçilerek oluşturulan ve müzik yapıtlarını gerçekleştirmekte kullanılan daha az sesli dizilere özel diziler diyoruz. Genel dizinin bir tane oluşuna karşılık özel dizilerin birçok olabileceği ve ayrıca özel bir dizideki ses sayısının genel dizidekinden az olacağı açıktır. Bir ulusun genel dizisi ve o diziden türetilmiş özel dizilerin tamamı o ulusun müziğinin ses sistemini oluşturur.⁴

Tampereman, doğal bir dizideki tüm aralıkların belirli oranlarda değişmesi olarak tanımlanmaktadır. 1300'lü yılların sonunda klavyeli çalgılar tampere edilmiş ve yazılı olarak ilk defa "ara ses" adı verilen tampereman ilk yöntem olarak tarif edilmiştir. Bu yöntemde bazı aralıkların normalden fazla tiz ve pes olması düzensiz tamperemanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. İki yüzyıl boyunca klavyeli çalgılarda uygulanan bu yöntemden sonra eşit tamperemanın ehemmiyeti teorisyenler tarafından savunulan bir konu olmuştur.

Dünya üzerinde, 12 eşit aralıklı sistem yaygın olarak karşımıza çıkan sistemdir. 1570'li yıllarda önce perdeli çalgılarda sonra da klavyeli çalgılarda kabul görmüştür. 1876 yılında ise Alexander J. Ellis cent sistemini eşit tamperemanda hesaplamış ve bu sistem için bir dönüm noktası yaratmıştır. 20. Yüzyılda 12 ton müziğinin yaygınlaşması ile eşitsiz tampere sistem yerini eşit tamperemana bırakmış ve klavyeli-perdeli çalgıların akort sistemi ortak bir düzene oturmuştur.⁵ Bir oktav aralığının 12 eşit parçaya bölünmesiyle oluşan sistem *Tampere Sistem*'dir. Bu sistemde bütün aralıklar birbirine eşit uzaklıktadır ve batı müziğinin temelini oluşturur.

Batı müziğinin 1650'lerden başlayarak iki temel mod üzerinde odaklandığını görüyoruz; majör ve minör mod. Mod sayısının ikiye inmesi ve eşit aralıklı düzenin (tampere sistem) yaygınlık kazanmaya başlamasıyla birlikte tonal sistem belirgin biçimde yerleşikleşmiş ve kısa sayılabilecek bir süre içinde pek çok önemli yapının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Tonal sistem, J. S. Bach'ın sanatıyla taçlanan son barok dönemde modeliteyi iyiden iyiye gölgede bırakarak, dönemin bestecilerinin beslediği en önemli kaynak olmuştur. Vivaldi'nin, J. S. Bach'ın ve Handel'in yapıtlarını bestelediği 18. Yüzyılın ilk yarısında, tonaliteye özgü armonik yönelimler, bu armonik yapı üzerine yerleşen cümle kuruluşları ve giderek yeni müzik biçimleri oldukça güçlü çizgiler kazanmıştır. Bu sistem, iki yüzyıl boyunca batı müziğinin beslediği en önemli kaynak olacaktı. Batı müziğinin, giderek batı kültürünün onsuz düşünülemez bir bileşenidir tonalite.⁶ Majör ve minör tonlarla temel bir dizge ortaya koyan tonal armoni, eksen (tonic), çeken (dominant), altçeken (subdominant) gibi fonksiyonları hiyerarşik yapısında bulunduran sistemdir.⁷

Makam müziğinde ise ilk kez *Sistemci Okul* ile başlayan, musikiyi sistematik bir şekilde inceleme çalışmaları 13. yüzyılda Urmevi ile başlamış ve daha sonraki nazariyatçılar tarafından ele alınarak geliştirilmiştir. Safiyüddin Abdülmü'min bin Yusuf bin Fâhir el-Urmevî, Farabi ve İbn-i Sina'nın eserlerinde işlediği teoriyi sistemleştirmiş ve kendisinden sonra gelen müzik bilginlerine en önemli yolu açmıştır. Edebiyat ve ilim dilinin Farsça olması, dînî eserlerin ise Arapça yazılması önemli bir nitelik taşımaktadır. Bilhassa Merâgalî'nin yaşadığı zamanın hükümdarı olan Timur'un döneminde Farsça ile Türkçe âdeta bir rekabet hâlinde olmuş, kültürel alandaki üstünlüğe karşı Türkçe, resmî bir dil olarak kullanılmıştır. Bu dönemlerden itibaren, Arapça ve Farsça yazılan sesli eserlerin oluşturduğu repertuar Osmanlı Türkçesi ile yazılmaya başlanmış ve makamlar da eski tanımlarından sıyrılıp bugün bildiğimiz doğrultuda sistemleştirilerek kullandığımız kimliğe yakın bir şekil almıştır. (BARDAKÇI 1986-s.47)

Urmevî sistem çalışmasında bir tel üzerinde duyulan sesin, yarım ve dörtte bir tel üzerinde duyulan sese göre oranlarını açıklamıştır. Urmevi'ye göre bir sekizli 17 sese bölünerek harflerle ifade edilmiş ve sistemleştirilmiştir. Türk musikisi nazariyatının en önemli ve temel kaynağı olarak gösterilen bu sistem Abdülkâdir Merâgî'ye kadar ve Merâgî'den sonra da uzun yıllar küçük değişikliklerle devam etmiştir. İslam müzik dairesi içerisinde ne zamandan beri kullanıldığı tam olarak bilinmeyen 17'li aralık ve 18'li ses sisteminin Urmevi'den önce de çok geniş bir coğrafi alanda var olduğu ve yayıldığı bir gerçektir. İlk mûsikî nazariyatı çalışmalarını yapan, sesler arasındaki oranları açıklayan ve aynı zamanda Hz. Süleyman'ın öğrencisi olarak gösterilen âlim Pythagoras⁸ 'tır. (UYGUN 1999-s. 17). Pythagoras, mûsikî üzerine "bilimsel" kabul edilen ilk

⁴ Zeren, Ayhan, Müzikte Ses Sistemleri, Syf 3, Pan Yayıncılık, 1998.

⁵ www.dergipark.org.tr Sanat ve Tasarım Dergisi. Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış. S.331, 2022

⁶ Manav Özkan, Nemutlu Mehmet, Müzikte Alımlama, S.29, Pan Yayıncılık, 2011.

⁷ Boran İlke, Yıldız Şenürkmez, Kıvılcım, Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, S.84, YKY, 2010

⁸ Matematikçi ve Pisagorculuk olarak bilinen akımın kurucusu olan Pythagoras (MÖ.570-MÖ.495) Pisagor Onermesi ile "Sayıların Babası" olarak bilinir.

çalışmaları yapan kişi olarak gösterilmektedir. Bu doğrultuda, mûsikî tarihinde, mûsikîdeki oranların kurallarını, titreşen cisim efektlerinin uzunluklarını, sesler arasındaki farkı izah eden ilk müzik bilginidir. (ÇETİNKAYA: 1995. 43)

Pythagoras'tan sonra, mûsikî nazariyatı hakkında yalnızca dört tanesi günümüze ulaşmış olan yedi risâlenin yazarı El-Kindî⁹ gelir ki, bir oktavlı notalama sistemini "ebced" alfabesiyle kullanmış ve Arapça'da müzikle ilgili ilk kez yazı yazan kişi olmuştur. Onun için müzik, bir bilim dalıdır. İslâm döneminin ilk müzik ekolünü oluşturan ve ilk kuramsal metinleri günümüze kadar ulaşan Kindî ekolü, Fârâbî ve İbni Sînâ tarafından zirveye taşınmıştır. El-Kindî aynı zamanda, Pythagoras'ın görüşlerini esas alarak kendisinden sonra gelen İhvân-ı Safâ¹⁰'nin devam ettirdiği düşünce akımının ilk temsilcilerindendir (GÜRÂY: 2001. 52).

Ses sistemleri çalışmalarında Urmevi ile birlikte başlayan 17'li aralık çalışmaları 20. Yüzyılda karşımıza çok daha farklı bir müzik teorisi olarak çıkmaktadır. 20. Yüzyılda Rauf Yekta Bey'in ortaya koyduğu ve yirmi dört aralıklı bir dizinin temelini oluşturan bu sistem çalışması 1930'lardan günümüze bazı düzeltmelerle Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle yeniden ele alınmış, teknik detayları üzerine çalışmalar yapılmıştır. Kesin bir noktaya ulaşamamış olan Türk musikisi ses sistemi bu konuda araştırmalar ve çalışmalar yapılmasına rağmen netleştirilememiş önemli bir konudur. 20. Yüzyılda batı notasıyla yazılmaya başlanan eserlerde nota kullanımını ilk kez Rauf Yekta Bey ile görüyoruz. Arel-Ezgi-Uzdilek'in kaynak noktası olarak kabul edilen Rauf Yekta Bey'in sistem çalışması 19. Yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte şekillenmiş ve nazari yönü ele alınmıştır. Rauf Yektâ Bey'in 24 eşit olmayan aralıklı dizi sistemini geliştirerek bugün kullandığımız nazariyatı şekillendiren isimler Suphi Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel ve Salih Murat Uzdilek'tir. Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Türk mûsikisindeki bir sekizlinin 24 eşit olmayan aralığa bölünmesinin esaslarını "makamları oluşturan dörtlülerle beşlilerin bölünmeyi mecbur kılmasından ötürü" olarak ifade etmektedir. Nitekim makam oluşumuna yarayan dörtlülerle beşlileri transpoze yaptığımızda, örneğin Çargâh dizisinin yedi sesi üzerine naklettiğimizde pestten tize doğru her bir tanininin Bakiye, Küçük Mücenneb ve Büyük Mücenneb olmak üzere üç parçaya bölündüğü görülmektedir. (AKDOĞU: 1991-s.35)

Dolayısıyla Safiyüddin Urmevî ile başlayan ve kendisinden sonra geliştirilerek bir düzen halini alan Sistemci Okul'dan sonra 17'li sistemin alternatifi olarak birtakım nazari çalışmalar yapılmıştır. Bugün adına Türk müziği dediğimiz makam müziği geleneği geniş bir coğrafyada farklı halkları da kapsayacak şekilde yüzyıllardır kullanılmaktadır. İslam dünyasının bulunduğu coğrafyada İslamiyet öncesi de var olan bu gelenek 9. Yüzyıldan itibaren bir sisteme oturtulmaya çalışılmış ve 13. Yüzyıldan itibaren de eğitimde kullanılır hale gelmiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise konunun teknik boyutu daha farklı bir hal almış ve sistem kendi içinde gelişimini sürdürmüştür. Kesin olarak tarihsel sürecinin başlangıcı bilinmeyen on yedi aralık ve on sekiz sesli sistem ilk defa Urmevî ile ortaya çıkmıştır. Elbette ki Urmevî'den önce de kullanıldığı ve geniş bir coğrafi alanı kapsadığı yadsınamaz bir gerçektir. Rauf Yekta Bey'in 24 eşit olmayan aralıktan oluşan sistem çalışması, 20. Yüzyılın başından itibaren Suphi Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel'in geliştirdiği temel esaslar üzerinden devam etmiştir. 17'li sistemi 24'lü sistem üzerinden ele alan Rauf Yekta Bey bununla beraber makam dizilerinin dörtlü ve beşlilerin birleşmesiyle meydana geldiğini ifade etmiş ve Durak Perdesi ile Güçlü Perdesi'nin bu noktadaki önemini açıklamıştır. Rauf Yekta Bey'in sistem çalışmasında ana makam dizisi Rast'tır ve Mansur Ney'den elde edilen Rast sesi de geleneksel sistemin temel sesi olarak kabul edilmiştir. Bugünkü Rast dizisinden farklı olarak Si perdesi için herhangi bir değiştirme işareti olmayan bu dizide yalnızca Fa perdesi için dört koma diyaz belirtilmiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ise Rauf Yekta Bey'den farklı olarak ana makam Rast dizisi değil Çargâh dizisi kabul edilmiş ve sistem bu doğrultuda geliştirilmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı ile entegre olma ve modernleşme anlayışının başladığı bu dönemde "Türk müziğini anlatabilme çabası" olarak da gösterilmiş ve sistem yeniden ele alınmıştır. Ses sistemleri ile ilgili çalışmalar bize daima, aralıkların uyumlu ve uyumsuz oluşları hakkında, müziğin kültürel özelliklerinin dâhil olduğu çevrenin rolünün etkisini göstermektedir. Bu müzik kültürlerinde din, dil, sosyal şartlar ve ekonomik koşulların ve de pek tabii coğrafya faktörünün etkisi çok büyüktür. Çünkü her kültür kendi yaşam koşullarından felsefî ve düşünce tarzına kadar kendi sistemini kurmaktadır.¹¹

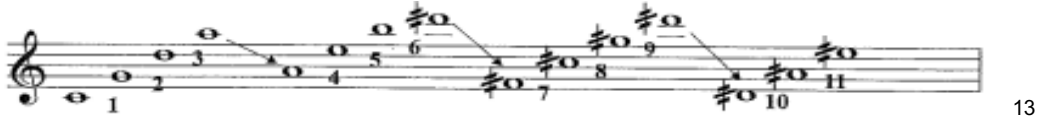
⁹ Kindî veya tam adı Ebu Yusuf Yakub bin İshak el-Sabbah el-Kindî(d.801-ö.873). Bağdat'ta yaşamış olan Felsefe, Tıp, Matematik, Fizik, Psikoloji, Müzik gibi pekçok alanda eser yazan bilim insanı olan el Kindî, Alkindîs adıyla da tanınan ilk İslâm filozofudur.

¹⁰ Basra'da Büveyhoğulları saltanatı esnasında 10. yüzyılda ortaya çıkmış olan İhvân-ı Safâ, gizli bir felsefi —dinî topluluk olma özelliğini taşımaktadır.

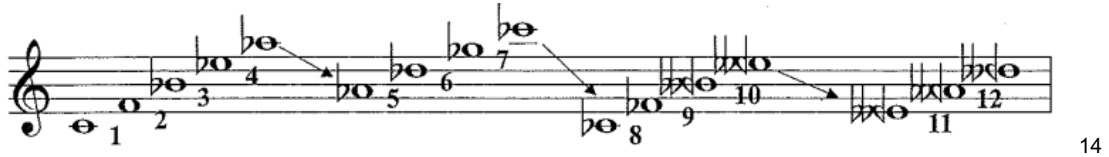
¹¹ Sağer, Turan, Doç. Dr. *Müzikte Ses Sistemleri*, Ders Notları, Syf 53

Herhangi bir sistemin en gözde aralıklarından biri başka bir sistemde hiç yer almayabilmektedir. Cava müziğindeki oktavın 5 parçaya bölünmesiyle elde edilen aralıklar, 12 eşit aralıklı tampere sistemi benimsemiş bir kültür çevresinde aynı anlama gelmeyecektir. Benzer şekilde Güneydoğu Asya'da 7, Hint sisteminde 22, İran ve Araplarda 24 eşit aralıklı oktav bölünmelerine rastlanabilmektedir. Her bir sistemde bu tür farklı bölünmeler için o sistemin dâhil olduğu kültürel yapıya uygun düşen izahlar yapılmıştır.¹²

Arel-Ezgi-Uzdilek, bir sekizli içinde birbirine eşit olmayan 24 aralığı Kaba Çargâh perdesinden itibaren, tiz bölgeye doğru 12 tane tam dördlü ve 11 tane tam beşli olarak elde etmişlerdir. (ÖZKAN:2006-s.55)

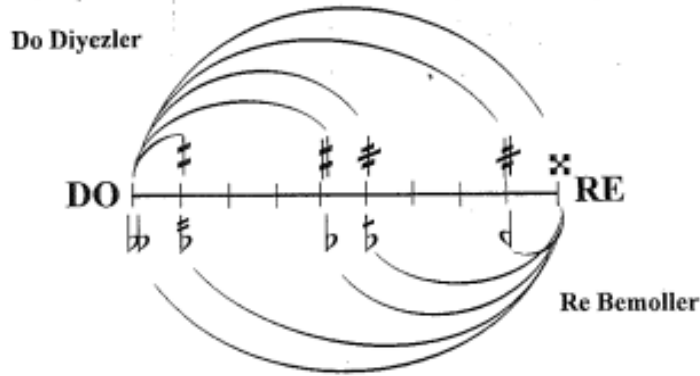


Şekil 1 Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde 5'li hesaplaması.



Şekil 2 Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde 4'lü hesaplaması.

Arel bir tam sesi dokuz eşit parçaya bölmüş 1. 4. 5. ve 8. komalar kullanılarak bir oktav 24 eşit olmayan perdeye bölünmüştür.



15

Şekil 3 Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bir tanini aralığın koma değerleri

Bu sistemde kullanılan Koma, Bakiye, Küçük Mücennep, Büyük Mücennep ve Tanini aralıklarının özel sembolleri aşağıda gösterilmiştir.

¹² Sağer, Turan, Doç. Dr. *Müzikte Ses Sistemleri*, Ders Notları, Syf 54

¹³ Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri*, s. 46, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

¹⁴ Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri*, s. 46, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

¹⁵ Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri*, s. 46, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

ARALIğIN ADI	KOMA OLARAK DEğERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	↓	F
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E
BAKİYE	4	#	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	♭	K
TANİNİ	9	×	bb	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

16

Şekil 4 Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde aralık isimleri, bemol ve diyez işaretleri.

Batı müziği ile makam müziğinin bütünselliğini bir sanat yapıtında ele aldığımızda, amaç, her iki sistemi de iç içe geçirmek, armonik akışta perde baskılarının uyumunu kendi kurulumu üzerinden ele almak ve herhangi bir karşıtlık duyurmadan yansıtmak olacaktır. Makamların tonalite içerisinde biçimi, dili ve alanı ne kadar genişlerse, melodik yapısı da bütünselliğini açıkça ortaya çıkartabilir. Ney özelinde, bir makamı kendi karar sesinde ve ana pozisyonunda icra etmek, icra edilen makamın formunu bütün ilkeleriyle yerine getirirken neyzeneye de büyük bir özgürlük alanı yaratmaktadır. Özellikle taksim sırasında kompozisyonunun nasıl ilerleyeceğini bilen bir icracının müzikal cümleleri, makamın formunu bütün ilkeleriyle dinleyiciye yansıtmalıdır. Bu noktada ney'de perde aktarımı yapmak, özellikle doğaçlama sırasında makamsal yapıyı etkileyecek ve mutlak örgüyü biçiminden uzaklaştıracaktır. Dolayısıyla elbette kendi başına icra edilirken herhangi bir transpozeye gerek olmayan bu çalgıyı bir orkestral eserde farklı pozisyonlarda icra etmek mümkündür. Fakat mutlaka ney partiyonu, orkestra müziğinde, Uşşak, Segâh ya da buna benzer makamların koma sesleri, armonik plan içerisinde karşıtlık ve uyumsuzluk oluşturmadan yazılmalıdır.

Aşağıda orkestra için yazılmış bazı Ney partiyonlarının bu çalgı özelinde uygun perdede transpozeleri yazılmıştır. Ana tonu La karar Ney'le icra edilen bu dizileri orkestra içerisinde daha net ve daha gür duyurmak amaçlandığında, transpoze edilecek en uygun perde üzerinde icra etmek gerekmektedir. Burada incelenen eserlerin Ney için yazılmış partiyonlarındaki yaklaşımı ele alınmıştır. İlgili bölümlerde eserleri incelerken örnek orkestrasyonlar da bölümlere ilave edilmiştir ve de Buselik, Uşşak, Hicaz, Kürdî ve Nihavent makamları ile sınırlandırılmıştır.

Buselik Makamı Dizisi İçin Örnek bir Partiyon

Karadeniz

¹⁶ Özkan, İsmail Hakkı, Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri, s. 48, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.



Bu makam dizisini orkestra özelinde icra etmek ve ney için en iyi tınlayabilecek noktada transpoze okumak diğer makam dizilerine göre daha kolay denilebilir. Tampere sistemin Buselik makamı dizisiyle uyumlanabilmesi, herhangi bir eserin farklı bir perdeye aktarımıyla bütünlük kurması açısından icracıya alan açmaktadır.

Ney için en iyi transpoze alanı Re perdesi pozisyonunda seslendirilebilir ve bütünselliği bozmadan eserin dönüştürülmüş hali yeniden kurgulanabilir. Dolayısıyla eser, icracının deneyimiyle ney üzerinde başka bir alanda var olabilir. Normal tonalitesinde La ney ile icra edilmesi gereken bu partiyonu Mi karar ney ile aşağıdaki notasyon üzerinden icra ettiğimizde hem makamsal akışı hissettirmek hem de armonik düzende daha belirgin bir ton duyurmak mümkündür.



33'ten 42. ölçüye kadarki melodik cümle 1 oktav pesten icra edilmesi gerekmektedir. Ney'in ses sahasında tiz Fa sesine kadar bazı ney'ler olarak tanısa da bütünlüklü icrada kullanılması icracının hâkimiyetine bağlı olduğu için opsiyonel kalabilir. Yine de genel hâliyle 1 oktav aşağıdan icra edilmesi daha sağlıklı olacaktır. Bunun yanı sıra 25. Ölçüden 32. Ölçüye kadarki alan, esas notasyona göre Neva perdesi üzerinden aynı frekansta ses

vermektedir. Dolayısıyla Mi ney ile bir oktav üstten okunduğu zaman, tonun sahası daha da genişlemiş olacaktır. Aynı partisonun orijinal yerindeki yazısını aşağıdaki akortlar üzerinde de kullanmak mümkündür.

Orijinal akordu Si Ney üzerinden yazılan partisonu Fa Ney ile genişletebilir, Do Ney'i Sol nısfıye ile okuyabilir; bunun yanı sıra Re Ney'de yazılmışsa La Piccolo aynı frekansta olup daha da geniş bir alan açacaktır ve Mi Ney için de Si Piccolo üzerinden pozisyon aktarımı yapmak olanak sağlayacaktır.

Uşşak Makamı Dizisi İçin Örnek bir Partisyon

Kiziroğlu Mustafa Bey

Bu eser, Segâh perdesinden itibaren başlayan müzikal cümlelerin bütünselliğiyle Ney'de *Horlatma* tekniğini ortaya çıkartmamızı istiyor. Bu teknik, eserin kendi makamsal düzeninde icra edilirken bütünlüğü korumalı ve ton, ritim ile karakter ve müzikal kurguyu sürdürebilir kılmalıdır. Uşşak makamının 2. derecesinin özel baskısı, Türk musiki teorisinde bir göstergeye sahip olmadığı ve iç dengesini icracının "tecrübesi"ne bıraktığı için bütünsel bakış açısıyla bu makamı ele almak gerekir. Burada örneklendirmeye çalıştığım eserin ilgili bölümü bu tekniği kullanan icracıya olanak sağlamaktadır.

Neva perdesi üzerinde bir Uşşak dizisi transpoze okunmak istendiğindeyse, ilgili dizinin ikinci derecesindeki baskı Ney'de kullanılabilir olsa da bu teknik açısından zorluk yaratmaktadır. Ney'in bu perdede sahip olduğu komaların yüzdelik dilimi, herhangi bir eserin özellikle aceliteli notasyonları icra sırasında koma farklılıkları yarattığından dolayı, bu ve buna benzer makam dizilerini kendi karar perdesinde *pozisyon aktarımı yapmadan* icra etmek neyzenler açısından daha sağlıklı sesler elde etmeyi kolaylaştıracaktır. Armoni içinde icra edilse de geleneksel tavırdan uzaklaşmadan yorumlanması gerekir. Hızla değişen artikülasyonlarda bu makam, farklı bir perde üzerine aktarıldığı zaman mi bemol pozisyonunun pestleştirilmesi gereken baskısı nedeniyle, icrada zorluk yaratacağı için ana tema hangi ton üzerindeyse orada icra edilmeli.

The musical score is written in 12/8 time and consists of five staves. The first staff starts with a treble clef and a 12/8 time signature. The second staff has a measure rest marked '5'. The third staff has measure rests marked '11', '2', '2', '5', '5'. The fourth staff has measure rests marked '29', '2', '4', '4'. The fifth staff has measure rests marked '44', '2', '5', '5', '20'.

Hicaz Makamı Dizisi İçin Örnek bir Partisyon

Tamara

La karar yazılmış olan bu eser Zirgüleli Hicaz makamını dizi olarak bize gösteriyor diyebiliriz. Dolayısıyla transpoze okumak ve anında pozisyon aktarımı yapmak, armonik akışta bu makam dizisinin yapısını bozmadan çalınabileceği için icracıya kolaylık sağlamaktadır.

Bu makam dizisi özelinde ney'in karakteristik yapısını ortaya çıkartacak şekilde çeşitli artikülasyonlar kullanılabilir. Özellikle 6/8'lik bölümle birlikte başlayan ritmik akışta staccato çalmak eserin ifade gücünü daha da arttırırken ve 12/8'likteki yumuşak vurgular yerini, çok daha net cümle vurgularına bırakacaktır.

Neva perdesi üzerine transpoze edilen notasyon, Mi perdesindeki yarım perde unsurunu da karşımıza çıkartmaktadır. Mi perdesindeki 1 koma, 4 koma ve 5 koma baskılarının bu perde üzerindeki yüzdellik diliminin orkestra ile uyumlu olacak şekilde basılması gerekmektedir.

Bolahenk ney ile aşağıdaki partiyon okunduğu zaman hem pozisyon aktarımı yapılmış hem de tonalite bozulmamış olsa bile icra eden neyzen için başka bir perde üzerinden notalar okunmuş olmaktadır. Dolayısıyla bu okuma biçimi icracıya hem enstrüman için hem de notasyon için geniş bir bakış açısı sunmaktadır.

1
5
10
18
29
33
39
45

Kürdî Makamı Dizisi İçin Örnek bir Partisyon

Polyushka Polye

Bu eserde karşımıza çıkan süreklilik, eser boyunca aynı eksende devam eden bir tema olarak karşımıza çıkıyor. Bilhassa Kürdî dizisi ile transpoze okunabilecek çok fazla alan olmadığı için dizinin kendi yerinden icrası her koşulda kolaylık sağlayacaktır. Burada bütünlüğü kurarken, temanın sınırlarını da her bir cümleyi ayrı ayrı icrada geliştirmek gerektirir.

The musical score is written in 4/4 time and consists of several staves. The first staff shows measures 20 and 8. The second staff starts at measure 29. The third staff starts at measure 34. The fourth staff starts at measure 37 and includes measures 4 and 16. The fifth staff starts at measure 60. The sixth staff starts at measure 65 and includes three measures of 8. The seventh staff starts at measure 89 and includes a measure of 8, with the instruction 'Piccolo Ney' above it. The eighth staff starts at measure 101. The ninth staff starts at measure 105 and includes measures of 8 and 16. The tenth staff starts at measure 129 and includes a measure of 8, with the instruction 'MODÜLASYON-B NEY' above it. The eleventh staff starts at measure 141.

Mansur ney ile üstteki partiyonun La üzerinden icra edilmesi, tınısal özelliklerin kullanımından dolayı icracıya tekrarlarla temayı yorumlama alanı sunmaktadır. Pozisyon aktarımı ile birlikte de aşağıdaki partiyon Re karar ney ile icra edilirse, ney'in orta ses bölgesi daha bir tiz alana taşınmış olacak ve eserin müzikal akışını çok net duyurmak mümkün olacaktır.

129. ölçüyle birlikte başlayan modülasyonda Kız ney ile aynı akış icra edilebilir. Bunun yanı sıra modülasyonun yapıldığı yerde uygulanacak bir transpoze okumada Mi karar ney ile pozisyon aktarımı mümkündür. Her iki transpoze okumasında da Muhayyer sesi icracının sazına olan hâkimiyeti ile doğru orantılıdır. Ney'in en üst ses bölgesine denk gelen Muhayyer baskısı, bir oktav aşağıdan da okunup icra edilebilir.

97. ölçüde aranjörün özellikle belirttiği *piccolo* icra, Mansur ney ile oraya kadar yapılan icrayı bir oktav tize taşımaktadır. Piccolo neylerin ya da nısfıye olarak da tanımlanabilen bu çeşit ney'lerin amacı mevcut tonaliteyi bir oktav üstten duyurmaktadır. Ancak piccolo ney icra etmek çok daha büyük bir hâkimiyet ve teknik istediğinden dolayı bu noktada pozisyon aktarımı yapmak daha kolay ve çok daha akıcı olabilir.

20 8

29

34

37 4 16

60

65 8 8 8

89 Piccolo Ney 8

101

105 8 16

129 MODÜLASYON- E NEY 8

141

Nihavent Makamı Dizisi İçin Örnek bir Partisyon

Çoban Çeşmesi

Bu eserde melodi geliştiriminden ziyade karşıtlıklar üzerinden sabit bir akış görmekteyiz. Bu tip partisyonlarda kullanılacak artikülasyonlar neyzenin icrasını salt ses duyurmaktan öteye teknik düşünmeye zorlamaktadır. Gerek perde baskılarındaki hâkimiyet gerekse de bu tip eserlerde kullanılması şart olan dil ile staccato vurguları yaparak aşamalar arası geçiş ritmik akışta yorumu kolaylaştıracaktır.

8 7

4 15

4

Bu eőleőtirmede, partiyon yazımı aşağıdaki gibi okunduğu zaman yine aynı artikülasyonları kullanarak fakat bu sefer Mi perdesindeki yarım perde baskısının rahatlıkla alınabileceği başka bir pozisyon üzerine taşınmış olacaktır.

Yukarıdaki partiyon La Ney ile yazıldığı gibi icra edilirken Re karar ney ile de aşağıdaki partiyon aynı tonalitelerde pozisyon aktarımı yapılarak icra edilebilir. Dolayısıyla aşağıdaki tonlar da benzer mantıkla icra edilebilmektedir.

Si Ney; Mi Ney

Do Ney; Fa Ney

Re Ney; Sol Piccolo

Mi Ney; La Piccolo

4. Sonuç

Bir orkestra içerisinde, icracıya Mansur Ney'den Sol Şah Nısfıye Ney akorduna kadar geniş bir ses sahasının olanağını tanıyan Ney, makam dizilerinden, "sağlıklı sesler alabilme" noktasında belirli tonlar üzerine pozisyon aktarımı yapmamızı sağlıyor. Ney'in teknik imkânları, ses potansiyeli, kapasitesi, icra olanakları gibi unsurlar düşünüldüğü zaman geleneksel müzik içerisinde her ne kadar mevcut varlığı yeterli olsa da modernite içerisinde istisnasız daha fazla öğeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Geleneksel Türk müziği, sözlü eserleriyle insan sesine dayanan önemli bir gelenek olmasının yanı sıra enstrümanistlere de çeşitli formlarda özgürlük alanı sunmaktadır. Saz eserlerine ve taksimlere sazendelerin tecrübeleri ve becerilerini sergileyebildikleri bir yer olarak bakarsak geleneksel örgüden uzaklaşmamıza ve yenilikler aramamıza gerek kalmamaktadır. Fakat popüler kültürün dünya üzerindeki ilerleyişi farklı toplumların tarihlerini de bu değişime dâhil etmektedir. Binlerce yıllık tarihiyle varlığını sürdüren Ney gibi kadim bir çalgının elbette tek bir alanda kalması ve popülerite içinde yer almaması düşünülemez. Geleneksel üslubun ilerleyişinin haricinde modern müzik içerisinde varlığını gösteren ve Ney sesinin adeta bir "ihtiyaç" haline gelen bu değişimi, icracılarının yenilik arayışları ile var olabilme sürecine dönüştürmüştür.

Tarihsel sürecine bakıldığında Ney çalgısının popüler müzikteki ya da batı müziği orkestraları ile var olan "değişimi" icracısını geleneksel üslupta çok da ihtiyaç duyulmayan arayışlara götürmüştür ve dolayısıyla farklı teknikler kullanma beklentisi doğmuştur. Caz müzikten klasik batı müziğine, pop müzikten klasik Türk müziğine kadar artık neredeyse dünyanın her yerinde icra edilen müzik tarzlarının içinde var olan bu kadim çalgının çok çeşitli tekniklerle ve bakış açılarıyla icra edilmesi artık yadsınamaz bir gerçektir. Bu çok çeşitli teknikleri gerek farklı üfleme çalgılarının kendi teknik imkânlarından alalım gerekse de varyasyonlarını yaratarak icra edelim; her ne oluyorsa olsun mutlak surette ihtiyaç duyduğumuz arayışlar ve değişimler söz konusudur.

Ney'in kendi ses sahasının yeterli olmadığı ve daha fazla artikülasyona ihtiyaç duyulan eserlerde kullanılacak farklı tonlar üzerinde ne gibi yenilikler ortaya çıkartılabilir sorunsalı üzerinde durmamız gerekmektedir. Herhangi bir Ney çeşidini ele aldığımızda sahip olduğu 2,5-3 oktavlık ses sahası yeterli olmadığına bile, ana tonu bozmadan farklı ney'ler üzerinde transpoze imkânı mümkündür. Dolayısıyla makamsal yapı, eserin bütünlüğü, ney'de kullanılacak teknikler geniş bir çerçevede ele alındığında hem transpoze hem de pozisyon aktarımı ile orkestrasyon içerisinde ney'i çeşitli tonlarda icra etmek partiyon okumalarını da kolaylaştıracaktır.

Bu durum bize müzik üzerinden bir düşünceyi başlatma fikrini dönüştürüyor. Yani yalnızca notayı transpoze okumak değil, aynı zamanda var olan tonalitenin pozisyon aktarımını yapmayı gerektiriyor. Bu, icracıya oldukça geniş bir ses sahası açsa da makam müziğinin karakteristik sesleri her zaman istediğimiz baskılarda olamayabiliyor. Elbette bu durum icracının virtüözitesiyle doğru orantılıdır. Ancak burada vermeye çalıştığımız esas sınır, olması gereken yapısal değişikliği yorumlayabilmektir.

Kaynakça

Arın, Ayça, *Ney Çalgısının Çağdaş Müzikte Kullanım Olanakları*, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Samsun, 2021.

Akdoğan, Onur, *Türk Müsikisi Nazariyatı Dersleri*, s.25, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991

Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, s.47, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

Boran İlke, Yıldız Şenürkmez, Kıvılcım (2010) *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, S.84, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çetinkaya, Yalçın (1995) *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, s.43, İnsan Yayınları, İstanbul.

Erguner, Süleyman, Yrd. Doç. Dr. *Ney Metod*, s.32-34, İstanbul, 2002

Gunca, Ayhan, *Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007

Güray, Cenk (2012) *Bin Yılın Mirası*, s.52, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Halıcı, Feyzi, *Üstat Hayri Tümer'in Ney Üfleme Metodu*, s.35, Ankara, 1998

Hatipoğlu, Emrah, *Perde Okumaları-Üç Ahenk*, s.31-32, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2019

Kalender, Caner- Akgül Barış, Dolunay (2022) *Tamperemanın Tarihçesine Kısa Bir Bakış*, Sanat&Tasarım Dergisi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2499586>

Kandemir, Aytekin, *Popüler Müzikte Ney'in Kullanımı ve Postmodern Yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2019.

Manav, Özkan- Nematlı Mehmet (2011) *Müzikte Alımlama*, s.29, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZKAN, İsmail Hakkı (2006) *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleri*, s. 46,47,48, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Sağer, Turan, Doç Dr. *Müzikte Ses Sistemleri*, s.53-54, Ders Notları.

Toz, Ahmet İslam, *Enstrümantasyon Açısından Ney*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2000.

TURA, Yalçın (1988) *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tüfekçi, Ali, *Ney'de Transpozisyon*, s.2, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005

Uygun, Mehmet Nuri (1999) *Safiyiddin Abdülmii'min Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Zeren, Ayhan, *Müzikte Ses Sistemleri*, s.3, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.