

Yapı Kredi Yayınları - 1386

Türk Musikisinde Makamlar / Yakup Fikret Kutluğ

Kitap Editörü: Selahattin Özpallabıyıklar

Nota Yazımı: Hüseyin Tuncel,
Şehvar Beşiroğlu, Özata Ayan, Didem Başar, Mithat Ansoy

Tasarım: Nahide Dikel
Grafik Uygulama: Arzu Çakan
Baskı: Promat A.Ş.

1. Baskı: İstanbul, Aralık 2000
ISBN 975-363-851-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2000

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
<http://www.shop.superonline.com/yky>
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

İçindekiler

ÖNSÖZ • 19

GİRİŞ • 21

I. BÖLÜM

GENELDE MAKAM VE MAKAMIN KURULUŞU

1. Kısım: ARALIKLAR • 25

1) Sistemci Okul (Urmevî-Meragî Sistemi) • 26

A) *Safiyüddin Urmevî'de* • 31

a) *Küçük Aralıklar* • 31

b) *Büyük Aralıklar ve Cinsler* • 33

B) *Abdülkadir Merâgî'de* • 34

a) *Küçük Aralıklar* • 34

b) *Büyük Aralıklar ve Cinsler* • 34

C) *Sistemci Okulda* • 37

a) *Ana Makamlar (Edvâr-ı Meşhûre; Safiyüddin'de Şedler)* • 37

b) *Âvâzeler* • 39

c) *Şubeler* • 43

d) *Kantemiroğlu'nda Makam ve Terkibat* • 46

e) *Abdülbaki Nâsır Dede'de Makam ve Terkibat* • 48

2) Rauf Yekta Bey Sistemi • 51

A) *Büyük Aralıklar* • 51

B) *Orta Aralıklar* • 52

C) *Küçük Aralıklar* • 52

3) Arel-Dr. Suphi Ezgi Sistemi • 54

A) *Dr. Suphi Ezgi'de Aralıklar* • 54

B) *Hüseyin Sâdettin Arel'de Aralıklar* • 58

a) *Büyük Aralıklar* • 59

b) *Küçük Aralıklar* • 60

4) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'in Görüşleri • 61

Notlar • 63

2. Kısım: SEKİZLİNİN KURULUŞU, MÜLAYEMET VE MÜNAFERET • 65
- 1) Sekizlinin (Dizinin) Kuruluşu • 65
 - A) Sekizlinin Kuruluşu • 65
 - a) Sistemci Okulda ve Rauf Yekta Beyde • 65
 - b) Arel-Dr.Ezgi Sisteminde • 66
 - c) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'de • 66
 - B) Ana Dizinin Şekli • 67
 - a) Sistemci Okulda ve Rauf Yekta Beyde • 67
 - b) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde • 68
 - c) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'de • 69
 - 2) Dizilerde Mülayemet-Münaferet • 69
 - A) Sistemci Okulda • 69
 - B) Rauf Yekta Beyde • 69
 - C) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde • 70
- Notlar • 71
3. Kısım: MAKAMIN KURULMASI VE TARİFLERİ • 73
- 1) Sistemci Okulda • 73
 - 2) Rauf Yekta Bey Sisteminde • 75
 - 3) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde • 76
 - 4) Başka Tarifler ve Değerlendirme • 77
- Notlar • 79
4. Kısım: MAKAMLARDA PERDELER VE GENİŞLİK (VÜS'AT) • 81
- 1) Karar (Durak) Perdesi • 81
 - 2) Güçlü Perdesi • 84
 - 3) Tiz Durak Perdesi • 84
 - 4) Yeden Perdesi • 86
 - 5) Genişlik (Vüs'at) • 87
- Notlar • 89
5. Kısım: MAKAMLARDA SEYİR, ÇEŞNİ VE GEÇKİ • 91
- 1) Seyir • 91
 - 2) Çeşni • 92
 - 3) Geçki • 93
- Notlar • 99

II. BÖLÜM

MAKAMLARIN SINIFLANDIRILMASI

1. Kısım: GENELDE MAKAM SINIFLANDIRILMASI • 105
- 1) Sistemci Okulda • 105
 - 2) Rauf Yekta Beyde • 106

- 3) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde • 106
 - 4) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'in Görüşleri • 111
Notlar • 111
2. Kısım: ÖZELDE MAKAM SINIFLANDIRILMASI • 113
- 1) Basit Makamlar • 113
 - A) *Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Basit Makamlar* • 113
 - a) *Dr. Ezgi'de Basit Makamlar* • 114
 - b) *Arel'de Basit Makamlar* • 115
 - B) *Rauf Yekta Beyde Basit Makamlar* • 116
 - C) *Töre-Karadeniz'de Basit Makamlar* • 116
 - 2) Mürekkep Makamlar • 117
 - A) *Sistemci Okulda Terkibat* • 117
 - a) *Kantemiroğlu'nda Terkibat* • 117
 - b) *Abdülbâki Nâsır Dede'de Terkibat* • 118
 - B) *Rauf Yekta Beyde Mürekkep Makamlar* • 119
 - C) *Töre-Karadeniz'de Mürekkep Makamlar* • 119
 - D) *Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Mürekkep Makamlar* • 119
 - a) *Dr. Suphi Ezgi'de Mürekkep Makamlar* • 119
 - b) *Arel'de Mürekkep Makamlar* • 120
 - 3) Şed Makamlar • 124
 - A) *Sistemci Okulda Şed ve Şed Makam* • 124
 - B) *Rauf Yekta Beyde Şed ve Şed Makam* • 128
 - C) *Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Şed ve Şed Makam* • 128
- Notlar • 138

III. BÖLÜM

MAKAMLARIN İNCELENMESİ

GİRİŞ • 141

Notlar • 142

1. Kısım: BASİT MAKAMLAR • 143

1) Çargâh Makamı

A) *Sistemci Okulda* • 145

B) *Arel-Dr. Ezgi Sisteminde* • 147

2) Buselik Makamı

A) *Sistemci Okulda* • 152

B) *Rauf Yekta Bey Okulunda* • 154

C) *Arel-Dr. Ezgi Okulunda* • 154

D) *Töre-Karadeniz'de* • 155

E) *Bizim Görüşümüz* • 155

3) Kürdî Makamı • 159

- 4) Rast Makamı • 160
- 5) Uşşak Makamı • 164
- 6) Hüseyinî Makamı • 170
- 7) Nevâ Makamı • 173
- Hicaz Ailesi
- 8) Hicaz Makamı • 176
- 9) Hicaz Hümayun Makamı • 180
- 10) Uzzâl Makamı • 182
- 11) Zengûle (Zirgüle) Makamı • 183
- 12) Karcığar Makamı • 186
- 13) Sûzinâk Makamı • 189
- 14) Beyatî Makamı • 191
- 15) Hüzzam Makamı • 196
- 16) Hûzî Makamı • 203
- 17) Neveser Makamı • 204
- 18) Nikriz Makamı • 205
- Notlar • 209

IV. BÖLÜM

KARAR PERDELERİNE GÖRE MÜREKKEP MAKAMLAR

1. Kısım: YEGÂH PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 213
- 1) Yegâh Makamı • 213
- A) *Yegâh Makamı* • 214
- B) *Acemli Yegâh Makamı* • 216
- 2) Ferahfeza Makamı (Ferahfeza Ailesi) • 216
- 3) Şivenüma Makamı • 218
- 4) Dilkeşide Makamı • 218
- 5) Şerefünüma (Şeref-i Hamidî) Makamı • 219
- 6) Sultanî Segâh (Segâh Araban) Makamı • 220
- 7) Anberefşan Makamı • 220
- 8) Tarz-ı Cihan Makamı • 221
- 9) Lale Gül Makamı • 221
- 10) Gülşen-i Vefa Makamı • 222
- 11) Gülzar (Rast Mâye) Makamı • 222
- 12) Dilnevaz Makamı • 224
- 13) Dilefruz (Dilfüruz) Makamı • 225
- 14) Sultanî Rast Makamı • 226
- 15) Müberka' Makamı • 227
- 16) Sultanî Yegâh Makamı • 227
- 17) Bend-i Hisar Makamı • 228
- 18) Sultanî Cedid Makamı • 229
- 19) Tarab Engiz Makamı • 230
- Notlar • 231

2. Kısım: HÜSEYNÎ AŞIRAN PERDESİNDE KARAR VEREN

MÜREKKEP MAKAMLAR • 233

- 1) Hüseyinî Aşiran Makamı • 233
- 2) Rahat Fezâ (Hicaz Aşiran) Makamı • 235
- 3) Nühüft Makamı • 236
- 4) Buselik Aşiran Makamı • 238
- 5) Canfezâ Makamı • 240
- 6) Zirefkend Makamı • 241
- 7) Sabâ Aşiran Makamı • 242
- 8) Ferahnâk Aşiran Makamı • 242
- 9) Mâye Aşiran Makamı • 243
- 10) Rast Aşiran Makamı • 244
- 11) Irak Aşiran Makamı • 244
- 12) Şevk-ı Serab Makamı • 246
- 13) Hisar Aşiran Makamı • 246
- 14) Hicazeyn Makamı • 247
- 15) Nişabur Rumî Makamı • 248
- 16) Uşşak Aşiran Makamı • 248
- 17) Zâvil Aşiran Makamı • 249
- Notlar • 250

3. Kısım: ACEM AŞIRAN PERDESİNDE KARAR VEREN

MÜREKKEP MAKAMLAR • 251

- 1) Şevk-efzâ Makamı • 251
- 2) Şevkâver Makamı • 254
- 3) Tarz-ı Cedid Makamı • 255
- 4) Şevk-u Tarab Makamı • 256

4. Kısım: IRAK PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 257

- 1) Irak Makamı • 257
- 2) Dilkeş Haveran Makamı • 260
- 3) Ferahnâk Makamı • 263
- 4) Eviç Makamı • 271
- 5) Beste Isfahan Makamı • 274
- 6) Revnâknümâ Makamı • 275
- 7) Bestenigâr Makamı • 276
- 8) Rahatül Ervah (Hicaz Irak) Makamı • 278
- 9) Rûy-i Irak Makamı • 279
- 10) Muhalif-i Irak Makamı • 279
- 11) Dilkeş Makamı • 281
- 12) Ârâm-ı Dil Makamı • 282
- 13) Beste Hicaz Makamı • 282
- 14) Rast Haveran Makamı • 283
- 15) Geveşt Makamı • 284

- 16) Şehnaz Haveran Makamı • 286
- 17) Hüzzam-ı Cedid Makamı • 287
- 18) Evc-i Bahr-i Nâzik Makamı • 287
- 19) Evc-i Rûy-i Nevâ Makamı • 288
- 20) Nevâ Dilkeş Makamı • 289
- 21) Gülbuse Makamı • 289
- Notlar • 290

5. Kısım: RAST PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 291

- 1a) Basit Rehavî Makamı • 291
- 1b) Mürekkep Rehavî Makamı • 292
- 2) Zâvil Makamı • 293
- 3) Şevk-ı Dil Makamı • 294
- 4) Pençgâh Makamı • 295
- 5) Pesendide Makamı • 297
- 6) Nigâr Makamı • 298
- 7) Büzürk Makamı • 302
- 8) Sûzidilârâ Makamı • 304
- 9) Göldeste Makamı • 306
- 10) Nihavend-i Kebir Makamı • 307
- 11) Sazkâr Makamı • 308
- 12) Tarz-ı Nevin Makamı • 309
- 13) Rast-ı Cedid Makamı • 310
- 14) Maveraünnehir Makamı • 311
- 15) Tebriz Makamı • 312
- 16) Selmek Makamı • 312
- 17) Zevk-ı Dil Makamı • 313
- 18) Rast Mâyeye Makamı • 314
- 19) Bezm-i Tarab Makamı • 316
- 20) Rûy-i Dilârâ Makamı • 316
- 21) Nev'edâ Makamı • 317
- 22) Peyk-i Sefâ Makamı • 318
- 23) Feth-i Belgrad Makamı • 319
- 24) Rast-ı Sagir Makamı • 319
- 25) Ârâm-ı Can Makamı • 320
- 26) Beste Hisar Makamı • 320
- 27) Peyk-i Neşat Makamı • 321
- 28) Şevk-ı Cihan Makamı • 322
- 29) Rekb-i Zâvil Makamı • 323
- 30) Geşt-ü Gûzar-ı Bahar Makamı • 323
- 31) Nev-keş Makamı • 324
- 32) Hoş Âver Makamı • 325
- 33) Muhalif Makamı • 325

34) Dilnişin Makamı • 325
Notlar • 327

6. Kısım: DÜĞÂH PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 329

- 1) Hicaz-ı Rûmî Makamı • 329
- 2) Hisar Makamı
 - A) *En Eski Hisar Makamı* • 329
 - B) *Eski Hisar Makamı* • 331
 - C) *Yeni Hisar Makamı* • 331
- 3) Sabâ Makamı • 333
- 4) Horasan Beyatî Makamı • 339
- 5) Kûçek Makamı • 340
- 6) İsfahan Makamı • 341
- 7) Muhayyer Makamı • 343
- 8) Gülizar Makamı • 346
- 9) Tahir (Baba Tahir) Makamı • 348
- 10) Sünbüle Ailesi
 - A) *Sünbüle-i Kadim Makamı* • 349
 - B) *Sünbüle Makamı* • 350
 - C) *Muhayyer Sünbüle Makamı* • 351
- 11) Gerdaniye Makamı • 351
- 12) Acem Makamı • 354
- 13) Beyatî Araban Makamı • 357
- 14) Arazbar Makamı • 360
- 15) Şehnaz Makamı • 361
- 16) Nişaburek Makamı • 363
- 17) İsfahanek Makamı • 366
- 18) Sipihir Makamı
 - A) *Eski Sipihir Makamı* • 368
 - B) *Yeni Sipihir Makamı* • 369
- 19) Türkî Hicaz Makamı • 369
- 20) Uşşak Muhalif Makamı • 371
- 21) Dügâh Makamı (Dügâh Ailesi)
 - A) *Sistemci Okulda* • 372
 - B) *Rauf Yekta Beyde* • 374
 - C) *Arel ve Dr. Ezgi'de* • 376
 - D) *Kanaatimize Göre* • 378
- 22) Mâye Makamı • 380
- 23) Dügâh Mâye Makamı • 383
- 24) Araban Makamı • 384
- 25) Cihar Âgâzin Makamı • 385
- 26) Eviç Sabâ Makamı • 386
- 27) Bahr-i Nâzik Makamı • 386

- 28) Nevruz Makamı • 388
- 29) Nevruz-ı Rûmî Makamı • 390
- 30) Vech-i Şehnaz (Hisar Vech-i Şehnaz) Makamı • 391
- 31) Müselles Makamı • 392
- 32) Eviç Hûzî (Eviç Aşiran) Makamı • 393
- 33) Muhayyer Zirgüle (Muhayyer Zengüle) Makamı • 394
- 34) Eviç Mâye Makamı • 394
- 35) Horasan Makamı • 395
- 36) Sultanî Eviç Makamı • 396
- 37) Hüseyinî Araban Makamı • 397
- 38) Sultanî Irak Makamı • 397
- 39) İbrahimî Makamı • 398
- 40) Hicaz Acem Makamı • 399
- 41) Feth-i Dil Makamı • 400
- 42) Mâvera Makamı • 400
- 43) Rast Muhalif Makamı • 401
- 44) Şehnaz Nişaburek Makamı • 402
- 45) Uşşak Reng-i Hicaz Makamı • 402
- 46) Hisarek Makamı • 403
- Notlar • 404

7. Kısım: KÜRDÎ PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 405

- 1) Nârefte Makamı • 405

8. Kısım: SEGÂH PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 407

- 1) Segâh Makamı • 408
- 2) Müstear Makamı • 411
- 3) Segâh Mâye Makamı • 413
- 4) Vech-i Arazbar Makamı • 415
- 5) Sultanî Hüzzam Makamı • 416
- Notlar • 416

9. Kısım: BUSELİK PERDESİNDE KARAR VEREN
MÜREKKEP MAKAMLAR • 417

- 1) Nişabur Makamı • 417
- 2) Şedd-i Sabâ Makamı • 419

10. Kısım: ÇARGÂH PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 421

- 1) Şûrî Makamı • 421

11. Kısım: NİM HİCAZ PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 423

- 1) Heftgâh Makamı • 423

12. Kısım: NEVÂ PERDESİNDE KARAR VEREN MÜREKKEP MAKAMLAR • 425

- 1) Gonca-i Rânâ Makamı • 425
- 2) Dilküşâ Makamı • 426
- 3) Isfahan Rûy-i Nevâ Makamı • 427

13. Kısım: MÜREKKEP MAKAMLAR İÇİNDE

ZÜMRE OLUŞTURAMAYAN MAKAMLAR • 429

- 1) Muhalif Türü Makamlar • 429
- 2) Aşiran Türü Makamlar • 430
- 3) Hâveran Türü Makamlar • 430
- 4) Sultanî Türü Makamlar • 431
- 5) Cedid Türü Makamlar • 431
- 6) Kebir ve Sagir Türü Makamlar • 431
- 7) Mâye Türü Makamlar • 431
- 8) Rûmî Türü Makamlar • 431

V. BÖLÜM

ŞED MAKAMLAR

1. Kısım: ÇARGÂH MAKAMININ ŞEDLERİ • 435

- 1) Acem Aşiran Makamı • 435
- 2) Mahur Makamı • 438

2. Kısım: KÜRDÎ MAKAMININ ŞEDLERİ • 443

- 1) Kürdîli Hicazkâr Makamı (Kürdîli Hicazkâr Ailesi) • 443
- 2) Aşkefzâ Makamı • 445
- 3) Ferahnümâ Makamı • 445

3. Kısım: BUSELİK MAKAMININ ŞEDLERİ • 447

- 1) Sultanî Yegâh Makamı • 447
- 2) Ruhnevaz Makamı • 450
- 3) Nihavend Makamı • 451
- 4) Nihavend-i Rûmî Makamı • 454

4. Kısım: ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKAMININ ŞEDLERİ • 457

- 1) Şed Araban Makamı • 457
- 2) Sûzidil Makamı • 461
- 3) Evcârâ Makamı • 464
- 4) Zirgüleli Sûzinâk Makamı • 468
- 5) Hicazkâr-ı Kadim Makamı • 469

5. Kısım: NEVESER MAKAMININ ŞEDLERİ • 471

- 1) Reng-i Dil Makamı • 471

VI. BÖLÜM

SONUNA TAKI ALARAK KARAR VEREN MAKAMLAR

(ZÜMRE OLUŞTURAN MAKAMLAR)

1. Kısım: BUSELİK TAKISI İLE KARAR VEREN MAKAMLAR

(BUSELİK ZÜMRESİ) • 477

- 1) Acem Buselik Makamı • 478
- 2) Sabâ Buselik Makamı • 478
- 3) Hicaz Buselik Makamı • 478
- 4) Hisar Buselik Makamı • 479
- 5) Nevâ Buselik Makamı • 479
- 6) Dügâh Buselik Makamı • 480
- 7) Şehnaz Buselik Makamı • 480
- 8) Beyatî Buselik Makamı • 481
- 9) Eviç Buselik Makamı • 482
- 10) Arazbar Buselik Makamı • 483
- 11) Muhayyer Buselik Makamı • 483
- 12) Tahir Buselik Makamı • 484
- 13) Mahur Buselik Makamı • 484
- 14) Hicazkâr Buselik Makamı • 484
- 15) Zırgüle Buselik Makamı • 485
- 16) Beyatî Araban Buselik Makamı • 486
- 17) Gerdaniye Buselik Makamı • 486
- 18) Isfahan Buselik Makamı • 486

2. Kısım: KÜRDÎ TAKISI İLE KARAR VEREN MAKAMLAR

(KÜRDÎ ZÜMRESİ) • 489

- 1) Acem Kürdî Makamı • 489
- 2) Muhayyer Kürdî Makamı • 489
- 3) Nevâ Kürdî Makamı • 490
- 4) Sabâ Zemzeme Makamı • 491
- 5) Araban Kürdî (Zevk-ı Tarab, Şevk-ı Cedid) Makamı • 491
- 6) Gerdaniye Kürdî Makamı • 492
- 7) Arazbar Zemzeme Makamı • 492
- 8) Isfahan Zemzeme Makamı • 493
- 9) Eviç Kürdî Makamı • 493
- 10) Aşiran Zemzeme Makamı • 494
- 11) Hicazkârlı Kürdî Makamı • 494
- 12) Hüseyinî Zemzeme Makamı • 495
- 13) Hicaz Zemzeme Makamı • 496

VII. BÖLÜM

TÜRK HALK MUSİKİSİNDE MAKAMLAR

1. Kısım: TÜRK SANAT MUSİKİSİ VE TÜRK HALK MUSİKİSİNİN
OLUŞMALARINA GENEL BAKIŞ • 499
Notlar • 502
2. Kısım: TÜRK HALK MUSİKİSİNDE YENİ BİR TERİM: “AYAK” • 503
Notlar • 513
3. Kısım: MAKAM VE AYAK TERİMLERİNİN EZGİSEL VE
TEKNİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI • 515
Notlar • 519
4. Kısım: MAKAMLARI VE AYAKLARI BİLİNEREN
TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİ • 521
 - 1) Hüseyinî Makamı (Kerem Ayağı) • 521
 - 2) Tahir Makamı (Engin Hüseyinî Ayağı) • 522
 - 3) Nevâ Makamı (Engin Hüseyinî Ayağı) • 523
 - 4) Karcıgar Makamı (Kerem Ayağı) • 523
 - 5) Beyatî Araban Makamı (Kerem Ayağı) • 523
 - 6) Uşşak Makamı (Çıkıcı Uşşak Kerem Ayağı) • 523
 - 7) Muhayyer Makamı (İnici Kerem veya Yahyalı Kerem Ayağı) • 524
 - 8) Beyatî Makamı (Kerem Ayağı) • 524
 - 9) Hûzî Makamı (Kerem Ayağı) • 524
 - 10) Nikriz Makamı (Yanık Kerem Ayağı) • 525
 - 11) Hüseyinî Aşiran Makamı (Kesik Kerem Ayağı) • 525
 - 12) Mahur Makamı (Müstezat veya Beşirî Ayağı) • 525
 - 13) Acem Aşiran Makamı (Müstezat Ayağı) • 525
 - 14) Rast Makamı (Çıkıcı Müstezat Ayağı) • 526
 - 15) Çargâhta Müstezat (Arızasız Müstezat Ayağı) • 526Hicaz Ailesi
 - 16) Hicaz Makamı (Garip Ayağı) • 527
 - 17) Hümayun Makamı (Garip Ayağı) • 527
 - 18) Uzzâl Makamı (Garip Ayağı) • 527
 - 19) Zirgüleli Hicaz Makamı (Rastta) (Garip Ayağı) • 527
 - 20) Sabâ Makamı (Kalenderî Ayağı) • 527
 - 21) Bestenigâr Makamı (Kalenderî Ayağı) • 528
 - 22) Eviç Makamı (Misket Ayağı) • 528
 - 23) Ferahnâk Makamı (Misket Ayağı) • 528
 - 24) Segâh Makamı (Tatyan Ayağı) • 529
 - 25) Hüzzam Makamı (Tatyan-Muhalif Ayağı) • 530
 - 26) Ferahnüma Makamı (Abdal Ayağı) • 530

5. Kısım: AYAKLARI BULUNMAYAN TÜRK HALK MUSİKİSİ ESERLERİ

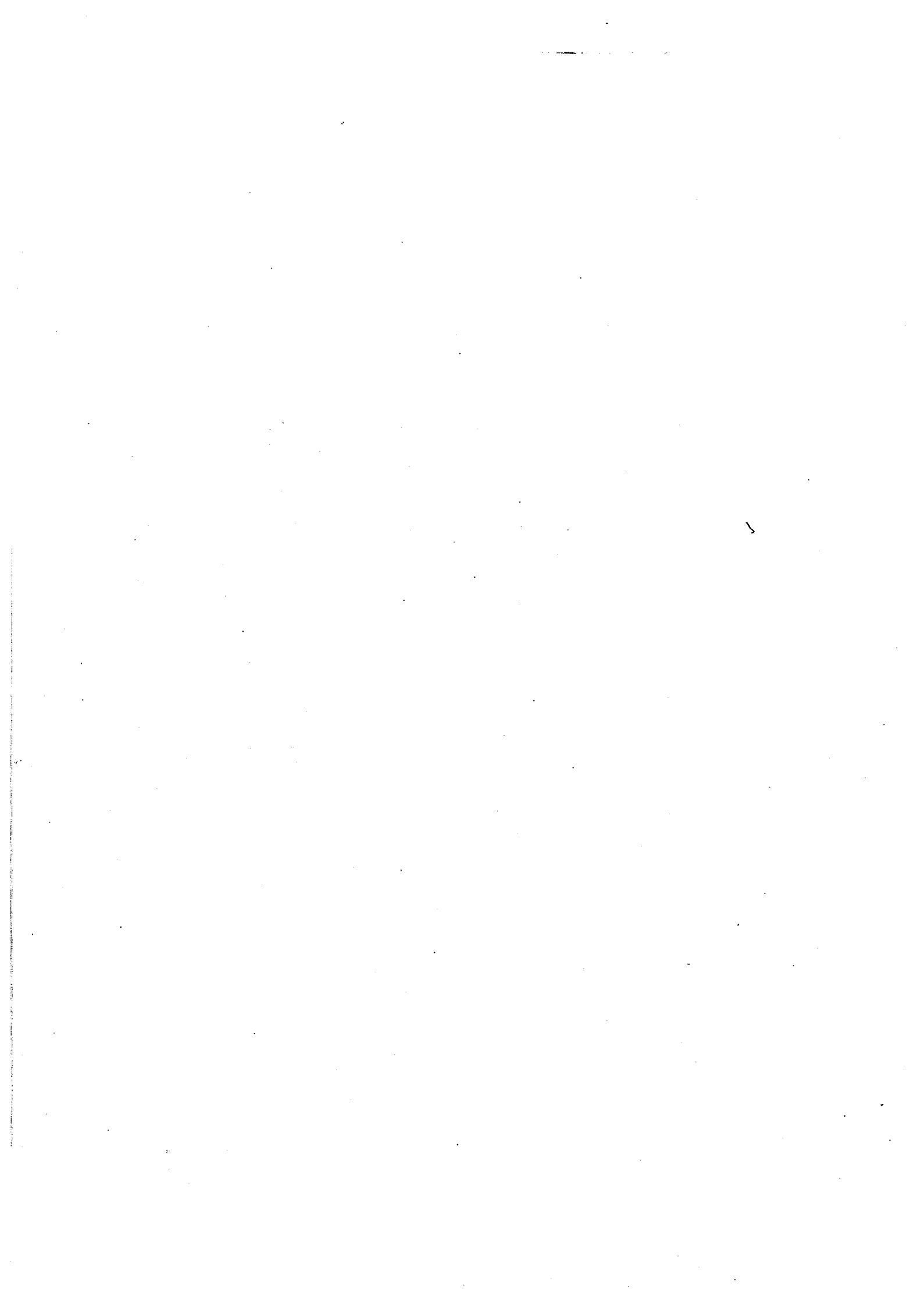
- 1) Genel Bakış • 531
- 2) Ayaklarla İlgisi Gösterilmeyen Makamlardan Bestelenen Türküler
 - 1) *İsfahan Makamı* • 533
 - 2) *Gülizar Makamı* • 533
 - 3) *Gerdaniye Makamı* • 533
 - 4) *Şebnaz Makamı* • 533
 - 5) *Nişabur Makamı* • 534
 - 6) *Kürdî Makamı* • 534
 - 7) *Mubayyer Kürdî Makamı* • 534
 - 8) *Hüseyinî Kürdî (Zemzeme) Makamı* • 534
 - 9) *Acem Kürdî Makamı* • 534
 - 10) *Sazkâr Makamı* • 534
 - 11) *Hicazkâr Makamı* • 535
 - 12) *Rast Mâye Makamı* • 535
 - 13) *Dügâb Mâye Makamı* • 535
 - 14) *Segâb Mâye Makamı* • 535
 - 15) *Zâvil Makamı* • 535
 - 16) *Nihavend Makamı* • 535
 - 17) *Nevâda Nihavend* • 535
 - 18) *Çargâhta Nihavend* • 536
 - 19) *Çargâhta Pençgâb* • 536
 - 20) *Çargâb Makamı* • 536
 - 21) *Eski Hûzzam Makamı* • 536
 - 22) *Selmek Makamı* • 536
 - 23) *Tarz-ı Cibân Makamı* • 536
 - 24) *Eviç Hûzî Makamı* • 536
- 3) Ayaklarla İlgisi Olmayan, Makam Karşılığı Bulunmayan ve Birden Fazla Makamla Bestelenen Türküler • 536
- 4) Ayaklarla İlgisi Olmayan ve Belli Bir Makama Bağlanamayan Türküler • 537
- 5) Ayaklarla İlgisi Olmayan, Makamı Bulunmayan, Üçlü ve Dörtlülere (Cins) Oluşan Türküler • 537

BİTİRİRKEN... • 539

KAYNAKLAR • 541

*Bu nâçiz kitabımı hocam Hüseyin Sâdettin Arel'in
aziz hatırasına ithaf ediyorum. Mekânı cennet olsun.*

Doç. Yakup Fikret Kutluğ



ÖNSÖZ

1945 yılında Neyzen Burhaneddin Ökte ile birlikte yayınlamağa başladığımız *Türk Musikisi* dergisinin önsözünde, musikimizin literatür yönünden henüz yeterli bir düzeyde bulunmadığına değinmiş, eski metinlerin, zamanın anlayışına göre, Arapça, Farsça ve Osmanlıca yazılmış olduğunu ve yine bir kısmının bulunamadığını, ders kitaplarının ise esasında yokluğu sebebiyle, musikimizin geleceği ve gelişmesi, çağdaş düzeye çıkarılması bakımından, literatür noksanlığının zamanla ve sistemli bir surette giderilmesi, bu konudaki yayınların geliştirilmesi, çoğaltılması ve yeterlilik seviyesinin olgunlaştırılması icap ettiğini üzüntülü bir ifade ile açıklamaya çalışmış idik.

Bugün, literatür biraz daha gelişmiş ve zenginleşmiş, yazılı eserler çoğalmış olmasına rağmen, yeterli olduğunu söylemek mümkün olmamaktadır.

Musikimizde araştırılmamış, çözümlenmemiş pek çok konu vardır. Yeni yetişecek olan kuşağa, musiki kültürü olarak, ilmi mehazlı sistematik ve detaylı bilgilerin verilebilmesi için, ehil musikicilerimizin bu konulara gereği gibi eğilerek değişik çapta yayın türleri ile literatüre katkıda bulunmaları icap etmektedir.

Uzun senelerin mahsulü olarak edinebildiğim muktesebat, son yüzyılın tecrübeli musikicilerine yetişmiş olmam ve yine edindiğim tecrübelerim ile, gereği gibi işlenmemiş, açıklığa kavuşturulmamış "Türk Musikisinde Makamlar" konusunu ele almayı ve bu alandaki literatür noksanlığını biraz olsun gidermeyi düşünüyorum, fakat yazılı bir eser halinde yayınlamaya cesaret gösteremiyordum. Bu tür bir yayın büyük ve uzun bir uğraş gerektirdiği gibi, aynı zamanda riskli idi.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'ndaki bazı hoca arkadaşlarım ile öğrencilerimin pek çoğunun literatür eksikliğinden zaman zaman şikâyet etmeleri, sızlanmaları beni çok düşündürüyordu ve bunun ıstırabını duyuyordum. Diğer taraftan bu istekler devam edegeliyordu. Beni teşvik ediyorlardı. Nihayet bana verdikleri devamlı cesaret ile 1985 yılında çalışmalara başladım.

Kitabın hazırlığı sırasında, kütüphanemdeki mevcut metin, nota gibi musiki ile ilgili eserlerin araştırmalarımda yetersiz kaldığını görmek geç olmadı. Özellikle eski edvânın tetkiki iki yönden zorluk gösteriyordu. Bu tür eserlerin Türkçe yazılmış olmamaları ayrı bir uğraşmayı gerektiriyordu. Diğer taraftan bu tür bazı edvânın bulunmaları da zor idi. Bütün bu zorluklara rağmen, bulunmasında güçlük çektiğim bazı kaynakların ve musiki eserlerinin elde edilmesinde bana yardım ellerini uzatan aziz dostlarım kanuni bestekâr Cüneyt Kosal'a, Doç. Yalçın Tura'ya, Süleyman Şenel'e, Nuri Çiftçi'ye, büyük bir yardım anlayışı içinde bizi destekleyen TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'na, metinlerin daktilo edilerek basıma hazırlanmasında fedakârlık ve gayret gösteren, konservatuvarımızın ilk mezunlarından öğrencimiz Semih Altınölçek'e ve kardeşi yine öğrencimiz Haşmet Altınölçek'e, bana yardımcı olan öğrencilerim Berrin Yurdaer'e, Serdar Bişiren'e, Erdem Kıvanç'a ve eserlerin büyük bir bölümünü yazma külfetini üstlenen fedakâr öğrencilerimiz Hüseyin Tuncel'e ve Ayşe Hülya Öztin'e teşekkürlerimi sunmayı bir vazife ve borç bilirim.

Doç. Yakup Fikret Kutluğ

8 Mart 1996, Beşiktaş

GİRİŞ

Türk musikisi iki ana unsur üzerinde kurulmuştur. Bunlardan biri “makam”lar, diğeri de “usul”lerdir.

Temeli teşkil eden bu iki ana unsurun yanında, musiki eserlerinin “beste”lerinin olgunlaşmasını sağlayan yardımcı unsurlar da vardır: Üslub, tavır ve nota bilgisi gibi.

Şahsi özelliğe dayanan ve ancak kişinin varlığı ile var olabilen bu yardımcı unsurları, bestekâr ve icracılar kendi san’at, kudret ve kabiliyetleri ölçüsünde musikimize katarak, Türk musikisinin en yüksek seviyede olgunlaşmasına yardımcı olmuşlardır.

Musikimizin var oluş sebeplerini teşkil eden bu esaslar içinde, ana unsurlar ile yardımcı unsurlar yerlerini almışlar, görevlerini üstlenmişler ve Türk musikisinin tarihi ve asil bütünlüğü ile âhengini muhafaza etmişlerdir. Bu sebeplerdir ki, “kudema” (geçmişteki musiki ustaları, bestekâr ve hocalar), musikimizi bir ilim ve san’at kompozisyonu olarak görüp işlemiş ve adına “İlm-i şerif-i musiki” demişlerdir. Biz bu kitabımızda ana unsurlardan birini teşkil eden “makamlar” konusunu ele alacağız. Diğerlerine icap ettiği zaman atıflarda bulunacağız.

Genelde *makam* deyimini, musiki tarihimiz içinde kurulmuş ve bugüne intikal etmiş nazari sistemlerin tekâmül ve akışları göz önünde tutularak tetkik edildiği zaman, daha iyi açıklığa kavuşmuş olacaktır. Çünkü, bu nazari sistemlerin birbirine yaptıkları etkiler ve faydalanmalar, sonrakilerin daha mütekâmil olmalarında, eski müzikologların yazılı eserlerinden istifade edilerek, hatta, çoğu bölümlerde metinlere sadık kalınarak, nazariyat alanına sunulmuşlardır.

I. BÖLÜM
Genelde Makam
ve Makamın Kuruluşu

1. KISIM

Aralıklar

Dünya üzerinde mevcut halkların ne kadar musiki türleri varsa hepsinin iştirak halinde bulunduğu ilk nokta, melodik yapılara esas (nüve) teşkil eden “aralık”lardır.

Aralıkların tariflerini, ilgili nazari sistemlerin anlatacağımız bölümlerine bırakıyoruz.

Lahnî (melodik) yapıların, mevcut aralıkların, yapılışına ilişkin, musiki tarihimizde yer almış teorik sistemlerin görüşlerini, tesbitlerini tetkik ve analiz etmek Türk musikisinde de önem taşır. Çünkü, Türk musikisinin ana unsurlarından biri olan makamlarımızın teşkilinde esas olan lahnî yapıların rollerinin bilinmesinde fayda ve zorunluluk vardır.

Yine bu itibarla, Türk musikisinde bulunan dizilerin, dörtlü ve beşlilerin kurulmasında vazgeçilmez unsurlar olan aralıklar konusunda, musikimizle ilgili nazariyatta ve literatürde yer alan nazari görüşlerin metinlerini öncelikle araştırmak ve tesbitler yapmak zorunluluğunun bulunduğuna işaret etmek isteriz.

Musiki tarihimiz boyunca, metodoloji kurallarına uyularak, Türk musikisini bilimsel bir şekilde bize tanıtan üç nazari sistem görüyoruz. Bu sistemler şunlardır:

- 1) Sistemci Okul (Urmevî-Merâgî Sistemi)
- 2) Rauf Yekta Bey Okulu
- 3) Arel-Dr. Suphi Ezgi Okulu

Bu okulların dışında, kemani ve bestekâr Abdülkadir Töre'nin Türk musikisinin yapısına ilişkin düşünce ve görüşlerini içeren, talebesi M. Ekrem Karadeniz'in derlediği, Töre-Karadeniz Sistemi adı verilen ve Karadeniz'in ölümünden sonra kitap halinde yayınlanan (*Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, 1983) nazari bilgiler de bulunmaktadır. Nazari bir sistem hüviyetini gereği gibi gösteremeyen ve bu sebeple bir görüş topluluğundan ileri gidemeyen bu kitap, yine de muhteviyatıyla bir müracaat kitabı olarak değerli ve faydalı olmaktadır.

1) Sistemci Okul (Urmevî-Merâgî Sistemi)

Musikimizi nazariyat alanında ilk defa sistematik bir incelemeye alan okul bu okuldur. Bu okuldan evvel, musikimizde bir nazari sistemin kurulmadığını görüyoruz.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin başlatıp kurduğu bu sistemin ikinci büyük mimarı, kendisinden yaklaşık 70 sene sonra gelen Abdülkadir bin Gaybiyü'l-Hâfız el-Merâgî, kısa adı ile Abdülkadir Merâgî, olmuş, okulun temelleri, uygulamalardaki esaslara göre atılarak mükemmel bir âbideye dönüşmüştür. Bu mükemmellik o kadar etkili olmuştur ki, musikimiz, sarsılmadan, çok az bazı değişikliklerle, 700 sene bu sistem içinde yaşamını sürdürmüştür.

Gerek Safiyüddin ve gerekse Abdülkadir, kendilerinden evvel gelen ve musikimiz alanında yetişmiş ve şöhret sahibi olmuş büyük müzikologların bilgilerinden istifade ederek, sistemin kuruluşunda sağlam temeller atabilmişlerdir. Bu müzikologların başında Fârâbî (Ebu Nasr Muhammed, 873-950), İbn-i Sina (Ebu Ali Hüseyin, 980-1037) ve El Kindî (805-875) gelir.

Fârâbî'nin görüş ve tesbitlerinden faydalanan İbn-i Sina *Kitâbü's-Sifâ* adlı büyük eserinin musikiye ayırdığı kısmında "aralık" ve "dizi" gibi bölümlerde, Fârâbî'nin görüşlerini paylaşmakta ve kendinden sonra gelen müzikologlara önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Musikiyü'l-Kebir* adlı kitabı, kendinden sonra gelen bütün musikicilere, en büyük ve sağlam bir kaynak olma niteliği ve meziyetini göstermiştir. Safiyüddin ve Abdülkadir, sistemin kuruluşunda bu kaynaktan çok faydalanmışlar ve bunu kitaplarında açıkça ifade etmişlerdir. Fârâbî'nin Türk musikisine katkılarının az olduğunu ileri süren bazı musikicilerin bu büyük ve dâhi filozofun ilgili edvarını yeteri derecede incelememiş olduğunu zannediyoruz.

Bu arada, musikimizde semavi cisimlerin (burçların) ele alınarak, 12 makamın bu burçlara izafe edilmelerinin, keza "âvâze"lerin de güneş etrafında dönen gezegenlere atıfda bulunularak kitaplara kaydedilmelerinin, antik Yunan felsefesinden gelerek Fârâbî'nin kitabında yer almış bulunması dikkat çekmektedir. Antik Yunan felsefesi ile matematiği ve fiziği yanında musikisinden de iktibaslarla bulunan bu iki büyük ilim adamının (Fârâbî ve İbn-i Sina) verdikleri bilgiler, özellikle musikiye ilişkin verileri, Safiyüddin ve Abdülkadir tarafından inceden incelemeyle tetkik olunmuş, kendi görüşlerine göre süzgeçten geçirilmiş, musikimizin ana hatları olarak tesbit olunmuş, elde edilen sentezlerle birleştirilerek mükemmelliğe ulaştırılmıştır.

Safiyüddin ve Abdülkadir'in kurmuş oldukları bu ilk ve yeni sistem geçmişten kopmuş gibi görülebilir. Musiki tarihimiz henüz yazılmadığı için, tarihi seyir içinde mevcut musikilerin birbirlerine olan etkilerini tam anlamı ile ortaya sermek ve anlatmak pek mümkün değildir. Ancak, eski medeniyetler ve kültürlerin zaman dilimleri içinde birbirlerini etkiledikleri değişmez bir kural ve gerçektir. Bu

konuyu, *Türk Musikisi Kimindir?* başlıklı kitabında inceleyen rahmetli ve aziz hocam Hüseyin Sâdettin Arel şu cümlelerle gayet veciz olarak ifade etmektedir:

Kalde¹ ülkesindeki eski Ur² şehrinin hafriyatını yedi sene idare etmiş olan İngiliz âlimlerinden Voolley'in yazdığına göre yakın zamanlara kadar dünyanın en eski medeniyeti ve bütün diğer medeniyetlerin anası sayılan Mısır medeniyetinden çok evvel (M.Ö. 4.000) henüz Mısır vahşet hâlinde iken, Fırat vadisinde Sümer medeniyeti çoktan inkişaf ve terakki etmiş bir vaziyette bulunuyordu. Mısırluların, Babillilerin, Asurluların, İbranilerin, Fenikelilerin medeniyetleri, esas itibarile hep Sümer medeniyetine dayanmaktadır. Şimdiki garp medeniyetinin öncüsü Sümer medeniyetidir. Yunanlılar da Sümer medeniyetinden ıktibasta bulunmuşlardır.³

Sümerlilerin Orta Asya'dan göç ettiklerine ilişkin tarihi veriler bulunduğuna göre, musikilerini de oradan getirdikleri önemli bir gerçektir.

Sümerlilerin Mısır, Babil, Âsur, ve Elam medeniyetlerini hatta Etileri de etkilediği, bu medeniyetlerin eski İran'a da sıçradığı ve oradan Anadolu'nun batı bölümüne doğru yayıldığı tarihi bir gerçektir.

Rauf Yekta Bey, medeniyetlerin birbirlerinden etkilenmeleri konusunu inceleyen, musikinin de yayılmasını göz önünde tutarak şu satırları kaleme alıyor:

Bazı musiki tarihçileri ve bilhassa Fetis tarafından tabayyül edilen doğunun çeşitli milletlerinin musikileri arasındaki fark bugün daha fazla mevcut olmadığı gibi, o zaman da hakikaten mevcut değildi. Bundan dolayıdır ki, Fetis'in bu mevzuda Musikinin Umumi Tarihi eserinin ikinci cildinde bulunan ifadeleri hakikat olarak ele alınamaz. Gerçekten bu yazar Arabların sekizliyi 17 aralığa ve Türkler ile İranlıların ise 24 aralığa böldüklerini iddia ederken, bundan şu neticeyi çıkarmak istiyor: Arablar gibi sâmi menşei olan kavimler ile Türkler ve İranlılar gibi âri ve Turâni kavimler arasında bir nazariye farkı vardır.

Fetis, kendisi ile çelişkiye düşmektedir. Çünkü, O'na göre –ve ben kendisinin bu mevzudaki görüşünü tamamen kabul ediyorum– sekizliyi 17 ve 24 aralığa bölmek meylî, İranlıların çok eski tarihi devirlerinde kendini göstermişti. Bu meyilden doğmuş olan musiki, bir defa İranda gerçekleşince ondan sonra Pelasgos ismi ile tanınan İran göçmenlerinin soyundan gelen Lidyalılar ve Frikyalılar vasıtasile Yunanistana ulaşmıştır.⁴

Antik Yunan medeniyetinin Mısır'dan aldığı medeniyet dozlarını da hesaba katar isek, Orta Asya'dan kopup gelen musiki bilgileri (biraz değişik de olsa) Fârâbî kanalile yeniden gelmiştir.

Safiyüddin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, makale ve fasıllar hâlinde musikimizin konularını ele almış ve incelemiştir. Abdülkadir Merâgî de onun *Kitâbü'l-Edvâr*'ının *Şerhü'l-Kitâbü'l-Edvâr* adıyla şerhini yapmış, musiki âlemine sunmuştur. Bu arada Abdülkadir'den evvel Mevlânâ Mübarek Şah da Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ını şerhederek, aynı isim altında musiki âlemine intikal ettirmiştir. Sistemci okulun kuruluşundan sonra Safiyüddin'in çağdaşı olan Kutbüddin Şirâzî de *Dür-*

retü't-Tâc adlı büyük hacimli ansiklopedisinde yeni okulun tanıtılmasına çalışmış, aynı zamanda bazı konuları eleştirmiştir.

Bunlardan sonra, Abdülkadir Merâgî gelir. Merâgî'nin çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd ile büyük bilgin ve müzikolog Şükrullah, sistemci okulun edvarını yazan ilk mensuplarıdır.

Fatih Sultan Mehmed döneminden evvel, II. Sultan Murad Han devrinde yaşayan Şükrullah, Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ını *Terceme-i Kitâb-ı Edvâr* ismile Türkçeye çevirerek musikimize önemli bir kaynak kazandırmıştır. II. Sultan Murad Han'a hediye edilen bu kitap, merhum Rauf Yekta Beyin özel kitaplığında bulunmaktadır. Yayınlanmamıştır, bu sebeple musikicilerin istifadesine sunulmamıştır. Yine bu dönemde "el Seydi" takma adı ile *Hâzâ el-Matlağ fî Beyânü'l-Edvâr ve'l-Makamât* adı altında musikimizin nazariyatına ilişkin bir kitap yazan musikicinin asıl adını bilemiyoruz.

Fatih Sultan Mehmed Han dönemine gelince, bu büyük hakana da musikimizle ilgili kitaplar hediye edilmiştir. Bunlardan biri, Abdülkadir Meragî'nin küçük oğlu Abdülaziz Çelebi'nin yazdığı *Nakavetü'l-Edvâr* isimli musiki nazariyatını içeren kitap, "Fatih Anonimi" diye meşhur, adından anlaşılacağı gibi yazarı bilinmeyen musiki nazariyatı kitabı ve Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Fethiye* adındaki edvardır.

Fatih'in oğlu II. Sultan Bayezid Han'a da musiki ile ilgili kitaplar hediye edilmiştir. Bunlardan biri, yine Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Arapça yazıp Türkçeye çevirdiği *Zeynü'l-Elbân*'dır. Diğeri de Abdülkadir Meragî'nin torunu (küçük oğlu Abdülaziz Çelebi'nin oğlu) Mahmud Çelebi'nin yazdığı *Makasıdü'l-Edvâr* adlı nazariyat kitabıdır.

15. yüzyılın son yarısı ile 16. yüzyıl içinde yetişen musikiciler (bestekâr ve icracılar) hakkında bilgilerimiz bir hayli azdır, yeterli sayılamaz. Bu dönemlerde, saraya bağlı olarak görev yapan musikicilerin isimleri, çaldıkları sazlar ve *güyende* (ses sanatçısı) olup olmadıklarını bildiren listeler düzenlenmiştir. *Cemaat-i Mutriban* (Çalgıcılar Topluluğu) denilen musikicilerin listeleri Topkapı Sarayı arşivindedir.

Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi* isimli geniş kapsamlı eserinde bize bu konuda oldukça geniş bilgi ve belge aktarmaktadır.

Cemaat-i mutriban listeleri, tahta çıkan her yeni padişaha göre yeniden düzenlenir, musikicilerin günlük ücretleri, saraydaki önem derecesine ve kıdemine bakılarak tayin ve tahsis edilirdi. Mesela, Kanuni Sultan Süleyman Han dönemindeki bir listede, Azerbaycan'dan getirilen Şah Kulu isimli bir kemençe sanatçısına 25 akçe, babası gibi kemençe sanatçısı olan oğlu Haydar Can'a 12 akçe, gene Azerbaycan'dan getirilen bir ud çalana (*avvad*) 47 akçe, Muhiddin isimli kanuniye ise 12 akçe gündelik veriliyordu.

Elimizde bu dönemlere ilişkin çok az eser bulunmaktadır.

16. yüzyılın ikinci yarısında yetişen Kırım Hanı Tatar Gazi Giray Han'ın eser-

lerinin bir kısmı zamanımıza kadar gelebilmiş ise de, diğer bestekârlardan ancak ikisinin üç dört bestesi elimizde bulunmaktadır. Yavuz Sultan Selim Han'ın has nedimi Hasan Can Çelebi'nin (1490-1567) sadece Hüseyinîden bestelediği üç peşrevi elimizdedir. Yine bu dönemin büyük bestekârlarından Şah Kulu'nun oğlu Haydar Can'ın (?-1540) bestelediği eserlerden, Hicaz peşrevi, saz semâisi, , Segâh karabatak peşrevi, saz semâisi, Isfahan saz semâisi bize kadar gelebilmiş besteledir.

Abdülkadir Merâgî yolunda yürüyen Şeyh Abdülâlî Efendi'nin (kendisine Hâce-i Sâni ["İkinci Öğretmen] de denilmektedir) bestelediği eserlerden bugüne kadar gelebilen ancak birkaç tane kâr olmuştur.

Dr. Ezgi, yaptığı incelemeler sonucunda Abdülkadir Merâgî'nin bestelemiş olduğu bazı eserlerin aslında Şeyh Abdülâlî'ye ait olduğunu meydana çıkardığını ileri sürmektedir. Ancak bu konu henüz tam bir aydınlığa kavuşmuş değildir.

Görülüyor ki, 16. yüzyıldan bize kadar gelebilen musiki eserleri çok azdır. Bu dönemde yetişmiş musikicilerin kimlikleri de pek bilinmemektedir. Bunun başlıca sebebi, o dönem bestekârlarının eserlerinin pek çoğunun bugüne kadar gelememiş olmasıdır. Topkapı Sarayı arşivinde bulunan Cemaat-i Mutriban listelerindeki musikicilerin isimleri, bu listenin içinde saklı kalmağa adeta mahkûm olmaktadır.

Dini musikide Hatip Zâkiri Hasan Efendi (1545-1623) yetişmiş, az da olsa bazı eserleri bize kadar gelebilmiştir.

17. yüzyılda, özellikle yüzyılın ikinci yarısında, IV. Sultan Mehmed Han (Avcı Mehmed) Türk musikisini seven bir padişah olarak zamanın musikicilerini korumuş, Türk musikisi onun döneminde en verimli bir çağa doğru süratle ilerlemiştir. 17. ve 18. yüzyıllar Türk musikisinde sanat yönünden en verimli ve yüksek seviyeye ulaşılan yıllardır.

Kasımpaşalı Koca Osman Efendi, öğrencisi Hafız Post (İmamzade Üsküdarlı Mehmed Çelebi ve onun öğrencisi Buhurîzade Mustafa İtrî Efendi, 17. yüzyılın ilk yarısında yetişmiş büyük bestekârlarımızdandır. Onların çağdaşı olan Seyyid Nuh Efendi ve Eyyubî Mehmed Efendi de musikimizin büyük bestekârları olarak tanınmışlardır.

17. yüzyılın ikinci yarısında ise Kantemiroğlu, Eyyubî Ebubekir Ağa, Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede, Tabî Mustafa Efendi, Küçük İmam Mehmed Efendi, Üsküdarlı Molla Mehmed Efendi ve şair Yahya Nazim Çelebi gibi büyük ve muktedir bestekârlar yetişmiş ve klasik musikimize sanatlı ve muhteşem eserlerini hediye etmişlerdir.

Kısa süren Lale Devri'nde Şeyhülislam Esad Efendi ve Enfi Hasan Ağa, I. Sultan Mahmud Han döneminde ise Başmusahip tanburi ve kemani Hızır Ağa, Hacı Sadullah Ağa ve Küçük Mehmed Ağa musikimizde yetişen büyük bestekârlardır.

III. Sultan Selim Han dönemi ise yine musikimizde parlak bir dönem olarak önemlidir. III. Selim'in hem bestekâr hem şair olması, ayrıca çok iyi ney ve tan-

bur çalması, sarayda yeni bir musikiciler heyetinin oluşmasına büyük imkân sağlamıştır. Bu dönemin bestekârlarını kısaca kaydedelim: Hacı Sadullah Ağa, Abdülhalim Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Seyyid Ahmed Ağa (Vardakosta Ahmed Ağa), Tanburi Dilhayat Kalfa, Zeki Mehmed Ağa, Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Kömürcüzade Hafız Mehmed Efendi, Hafız Şeyda (Abdürrahim Dede Efendi) vb.

Saymağa çalıştığımız bu bestekârlar arasında bize kitapları kalanlar da vardır. Gerçi bu musiki kitapçıları içinde musikimizin nazariyatına ilişkin eserler çok azdır. Bunlardan Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmü'l-Musiki alâ Vecbi'l-Hurufat* ile Tanburi Hızır Ağa'nın *Tefhimü'l-Makamat fi Tevlidi'n-Negamat* adlı kitaplarını sayabiliriz. Yine I. Sultan Mahmud Han döneminin büyük bestekârlarından Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin daha çok güfte mecmuası görünüşünde olan *Mecmuatü'l-Letaif fi Sandukati'l-Maarif* adlı eserini, Eyyubi Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuasını ve özellikle Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkik u Tabkik* isimli nazariyat kitabını saymak gerekir.

Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin eserleri üzerinde, ileriki kısımlarda duracağız.

19. yüzyılda yazılı eser veren müzikolog sermüezzîn-i şehriyari Hacı Hâşim Bey'dir. "Hâşim Bey Mecmuası" adı ile tanınan eserini Sultan Abdülaziz Han'a hediye etmiştir. Bu risale, sistemci okulun görüş ve tesbitlerini kapsayan ve bu sebeple sistemci okulun devam ettiğini gösteren bir kitap olması itibarile kıymet ve önem taşır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde yetişen Muallim İsmail Hakkı Bey sistemci okulun son temsilcisi olmuş, kendisinden feyz almış talebeleri Eyyubi Ali Rıza Şengel ile Nuri Halil Poyraz, hocalarının vefatı ile sistemci okulu devam ettirmek istemişlerse de, musikimizin bu 700 yıllık emektar nazariyat okulu, yeni kurulan iki nazari sistem karşısında fonksiyonunu yitirerek, asırlar boyunca yerine getirdiği göreviyle musiki tarihimizin ölümsüz sahifelerine geçmiştir.

1920'lerde Rauf Yekta Beyin kurduğu sistemin onun vefatı ile unutulmağa başlanması, diğer taraftan Arel-Dr. Ezgi sisteminin genç nesil arasında süratle yayılması ve musikimize egemen olması, musiki tarihimizde yeni sahifelerin açılmasında belli başlı bir sebep olmuştur.

Sistemci okulun tarihi seyrini hülâsa olarak açıklamaya çalıştıktan sonra, ilk nazari sistemin tesbit ettiği esaslara (makamlar açısından) kısaca bir göz atmak icap edecektir.

Sistemci okul kurucuları, musikimizin nüvesini oluşturan "nağme" üzerinde durarak görüşlerini tesbit etmeğe çalışmışlardır.

Safiyüddin Urmevî'de ve Abdülkadir Merâgî'de nağmenin tarifi şöyledir:

*Belli bir zaman aralığında pestlik ve tizliğe sahip sestir.*⁵

Murad Bardakçı da Merâgî'nin *Câmi'ü'l-Elhân*'ından alarak şöyle bir tarif veriyor:

Hissedilecek kadar bir zaman süresi içinde devam eden sese nağme adı verilir.

Bardakçı, bu tarifinde tizlik ve pestlik durumunu vermiyor ise de, nağmenin meydana gelebilmesi için tizlik ve pestlik de bulunması zorunlu olduğuna ayrıca işaret ediyor.

A) Safiyüddin Urmevî'de

a) Küçük Aralıklar

Sistemci okulu kuran ve kurucu pâyesini hakkı ile kazanan Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'de küçük aralıklar şunlardır:

- 1- Bakıye⁶
- 2- Mücennep
- 3- Tanini

Bu aralıklar içinde bulunan mücennep (*mücenneb*) aralığı üzerinde biraz durmamız icap etmektedir.

Mücenneb kelimesi Arapçadır, *cenb* kelimesinden çoğaltılmıştır. "Yan taraf, taraf" anlamına gelir. Literatürümüzde bu kelimeyi ilk kullanan büyük müzikolog ve filozof Fârâbî olmuştur.

Prof. Yalçın Tura, bu konuda şu tesbiti yapıyor:

Eski nazariyat kitaplarının başlıca mevzularından (konularından) biri olan muhtelif sazlardaki perde bağlarının yerlerini tesbit sırasında, işaret parmağı ile veya orta parmakla basılan perdelerin hemen adlandırılmasında kullanılmış bir tâbirdir. Mesela, işaret parmağı ile basılan asıl perdenin yakınında bulunan ve bu parmağın baskı sahasına giren komşu perdeye "Mücennebü-s sebbâbe", orta parmakla basılan aynı perdeye ise "Mücenneb-ül vusta" adı verilmiştir. Fârâbî, ud'da (daba doğrusu bugünkü mânada lavtada) bulunan perdelerin adlarını ve yerlerini şu şekilde göstermektedir:

<i>Mutlak vitr</i>	<i>Açık tel</i>
<i>Zâid</i>	<i>İlk yarım ses</i>
<i>Mücennebü-s sebbâbe</i>	<i>İşaret parmağı ile basılan perdenin komşusu</i>
<i>Sebbâbe</i>	<i>İşaret parmağı ile basılan perde</i>
<i>Mücenneb-ül vusta</i>	<i>Orta parmak ile basılan perdenin komşusu</i>
<i>Vusta-ı acem</i>	<i>Orta parmak ile basılan acem perdesi</i>
<i>Vusta-ı zilzâl (parmak ile telin titreşmesi)</i>	<i>Zilzalin orta parmak ile bastığı parmak</i>
<i>Binsir</i>	<i>Yüzük parmağı ile basılan perde</i>
<i>Hinsir</i>	<i>Küçük parmak ile basılan perde</i>

Bu tablo, Safiyüddin'in Kitâbü'l-Edvâr'ında vardır. Fârâbî ise kitabında

çük mücennep diye bir aralık da Safiyüddin'de bulunmaz. Halbuki, bu şemada gösterilen dizi, hem Hicaz hem de Irak dizileri olarak tesbit edilmiş ve öyle gösterilmiştir. Bunun açıklamasının bugünkü nazari sistemlerin görüşü altında yapılması mümkün değildir. Çünkü, Irak makamı Irak perdesinde kurulu bir makam olduğuna göre, bu dizinin K ve S aralıkları hesaba katılarak Irak perdesine göçürülmesi durumunda, Irak makamının kuruluşu mümkün olamayacaktır. Bu duruma göre, sistemci okulun ilk mensupları, niçin bu diziyeye aynı zamanda Irak dizisi demeyi uygun bulmuşlar ve niçin bu diziyi Hicazî dizisi olarak tanımuşlardır?

Bunun sebebi, dizideki aralıkların orantılandır. Çünkü, mücennep aralığının genişliği Hicaz makamında biraz daralmakta, Irakta ise biraz artmakta ve dizi şu şekli almaktadır:



Sistemci okulun, bugünkü Hicaz dizimize benzeyen, bu Hicaz dizisi, bugün bilinmemekte ve kullanılmamaktadır. Sesler arasındaki orantıların da değişiklikler gösterdiği açıkça görülmektedir. Çünkü, o zaman Hicaz dizisindeki Do diyez, bakıye değil, C ile gösterilen mücennep diyezidir. Diğer taraftan, bugün, artık ikili olarak gösterdiğimiz Dik Kürdî-Nim Hicaz aralığı da 1 koma fark ile SAB aralığına dönüşmüştür.

Şimdi de sistemci okuldaki C aralığının değişik olarak kullanılmasının Irak makamındaki uygulanmasını görelim:



Mücennep aralıkları, Hicazîdeki gibi, taniniye yakın bir aralık orantısı içinde kullanılmış ve Irak dizisinin kurulmasındaki rolü belirtilmiştir. Bu sebeptendir ki, Safiyüddin bu diziyeye rahatça hem Irak hem de Hicazî adını vermiştir.

b) Büyük Aralıklar ve Cinsler

Sistemci okulda kabul edilip kullanılan büyük aralıkların asılları, antik Yunan musikisinden gelmektedir. Fârâbî ve Safiyüddin'in bilimsel dile, yani terminolojiye göre adlandırdıkları bu aralıklar şunlardır:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1- Buud-i zü'l-erba | (dörtlü aralığı) |
| 2- Buud-i zü'l-hams | (beşli aralığı) |
| 3- Zülkül veya Devir | (sekizli aralığı) |
| 4- Zülkül bi'l-erba | (onikili aralığı) |
| 5- Zülkül bi'l-hams | (onüçlü aralığı) |
| 6- Zülkül-i merreteyn | (onaltılı aralığı veya iki sekizli aralığı) |

Bu aralıkların sonra gelen müzikologların edvarlarında kayda alınmadıklarını görüyoruz. Çünkü, nazariyatın inceliklerini ve derinliğini gereği gibi kavramamışlar veya kavramış fakat zamanın görüşlerine göre kitap yazmağı zorunlu bulunca

ansiklopedik bilgilere daha fazla önem vermişler, zamanın icaplarına uyarak kitaplarını bu atmosfer içinde yazmışlardır.

Sistemci okulda, *dörtlü* aynı zamanda *cins* adı ile de tanınmıştır.

Antik Yunan musikisinden Fârâbî yolu ile Türk musikisine aktarılan ve tanıtılan cinsin, sistemci okuldaki tarifi şöyledir:

*Bir dörtlü içerisinde düzenlenmiş üç aralığa cins denilir.*⁸

Diğer bir deyişle: *Üç küçük aralığa bölünmüş dörtlüye cins denilir.*⁹

Murad Bardakçı da şu tarifi veriyor:

*Buudün sonuna bir nağme ilavesiyle oluşur.*¹⁰

Fârâbî, Safiyüddin ve Abdülkadir, cinslere, lahin içinde gördükleri vazifelere ve dizi ve makam teşkilindeki rollerine göre çeşitli adlar vererek ayrımlarda bulunmuşlardır.

Safiyüddin *Kitâbü'l-Edvâr*'ında ve *Şerefiye*'sinde,¹¹ keza Abdülkadir *Câmi'ü'l-Elbân*'ında¹² cinsleri genel bir ayırım içinde, yumuşak cins ve kuvvetli cins olarak incelemişler, bunları da kendi aralarında ayrı isimlerle ayırmışlardır.¹³

20. yüzyılda kurulan iki nazari sistemin (Rauf Yekta Bey Okulu ve Arel-Dr. Ezgi Okulu) bu cinslerden seçtiği dörtlüklerin bulunduğunu da hatırlamak icap eder.

B) Abdülkadir Merâgî'de

a) Küçük Aralıklar

Abdülkadir'de küçük aralıklar, Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ında kaydedilen aralıklardır. Eski adı *zâid* olan koma ile büyük mücennep ve küçük mücennep aralıkları sayılmamaktadır.

b) Büyük Aralıklar ve Cinsler

Abdülkadir'de büyük aralıklar da Safiyüddin'de tesbit edilen aralıklardır.

Abdülkadir de cinslerin ayrımları üzerine durmuş ve cinslerin lahindeki rollerinin çok önem taşıdığını belirtmiştir. Safiyüddin *Şerefiye*'sinde şöyle diyor:

*İmdi, bu çeşitli cinslerden bazıları mükemmel, diğerleri orta derecede bir uyum arzederler. Bazılarında ise, uyum tamamen yoktur. Otuz altı sınıf ihtiva eden yumuşak cinslerdeki uyum hatalıdır ve bunların kullanılışı boş olmaz. Düzenleyici cinsde uyumsuzluğa en az yaklaşık kromatik cins ise, bunun aksine yani yumuşaklığa en çok yaklaşık olanıdır. Normal cinse gelince, uyumlu olmaktan çok uzaktır.*¹⁴

Fârâbî, Safiyüddin ve Abdülkadir'de, beşlilerin kurulmasında şu usul gözetilmektedir:¹⁵

Cinslerin (dörtlülerin) pest sesinin altına veya tiz sesinin üstüne bir tanini ilave edilerek beşliler bulunmuş olur. Ancak, hiçbir ilave tanini yapılmadan, kendiliklerinden oluşan beşliler de vardır.

Safiyüddin dörtlüleri 10 tane olarak tesbit ettiği halde, Abdülkadir bu 10 dörtlünün içinden 3 tanesini ayırarak, bu 3 dörtlüyü dörtlülerden saymamış, geriye kalan 7 dörtlüyü vermiştir.¹⁶

1- UŞŞAK DÖRTLÜSÜ



1- Uşşak dörtlüsü

2- NEVÂ DÖRTLÜSÜ



2- Nevâ dörtlüsü

3- BÜSELİK VEYA
BÜSELİK DÖRTLÜSÜ



3- Buselik (veya Ebuselik) dörtlüsü

4- RAST DÖRTLÜSÜ



4- Rast dörtlüsü

5- NEVRÜZ DÖRTLÜSÜ



5- Nevruz dörtlüsü

6- IRAK VEYA HICAZI
DÖRTLÜSÜ



6- Irak veya Hicazî dörtlüsü

7- ISFAHAN DÖRTLÜSÜ



7- Isfahan dörtlüsü

Safiyüddin'in cinslerde gösterdiği Büzürk, Zirefkend, Rehavî dörtlülerini Abdülkadir listesine almamıştır.

1- Büzürk

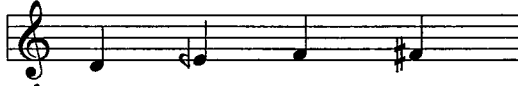
2- Zirefkend

3- Rehavî (veya Rahevî)

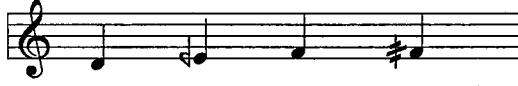
1- BÜZÜRG



2- ZİREFGEND



3- REHÂVİ VEYA RÂHEVİ



Sistemci okulda beşliler 13 tane olarak tesbit edilmişlerdir.¹⁷

Bu beşlilerden:

Nevâ, Uşşak, Buselik, Rast, Nevruz, Hicaz, Isfahan ve Hüseyinî beşlileri bir ilave tanini ile kurulmuşlar, geriye kalan beş beşli ise, tanini almadan oluşan beşli niteliğini göstermişlerdir.

- 1- Uşşak beşlisi
- 2- Nevâ beşlisi
- 3- Buselik (Ebuselik) beşlisi
- 4- Nevruz beşlisi
- 5- Rast beşlisi
- 6- Hicazî beşlisi
- 7- İsfahan beşlisi
- 8- Hüseyinî beşlisi
- 9- Pençgâh beşlisi
- 10- İsmi yok
- 11- İsmi yok
- 12- İsmi yok
- 13- İsmi yok

Sistemci okulda, *zülkül* veya *devir* denilen sekizliyi teşkil edenler cinsler, diğer bir deyişle dörtlülerdir. Sekizlinin kurulmasında uygulanan usul şöyle idi:¹⁸

Dörtlü-Fasıla-Dörtlü
Dörtlü-Dörtlü-Fasıla
Fasıla-Dörtlü-Dörtlü

Fasıla, iki dörtlü arasında, tizdeki veya pestteki seslere eklenen bir tanini aralığına verilen addır.

Safiyüddin, kendinden evvel yaşamış musikicilerin bıraktıkları makamları ve tam bir devir niteliğini gösteremeyen iki tür eksik devirleri de göz önünde tutarak, bir sıralama içinde ayrıma gitmiş ve bu ayrım sistemci okulun son dönemlerine kadar sınıflandırmada esas olarak tutulmuştur. Bu suretle:

12 makam, 6 âvâze, 24 şube oluşmuştur. Bu ayrıma, ayrıca, bunların dışında kalan terkibat eklenmiştir.

1- UŞŞAK BEŞLİSİ



2- NEVÂ BEŞLİSİ



3- BÜSELİK (EBİSELİK) BEŞLİSİ



4- NEVRUZ BEŞLİSİ



5- RAST BEŞLİSİ



6- HİCAZİ BEŞLİSİ



7- İSFAHAN BEŞLİSİ



8- HÜSEYİNİ BEŞLİSİ



9- PENÇGÂH BEŞLİSİ



10- İSMİ YOK



11- İSMİ YOK



12- İSMİ YOK



13- İSMİ YOK



C) Sistemci Okulda

a) Ana Makamlar (*Edvâr-ı Meşbure; Safiyüddin'de Şedler*)

Eski musikiciler arasında *edvâr-ı meşbure* olarak tanınan 12 makama, Safiyüddin *şed* adını vermişti. Abdülkadir ise Safiyüddin'in vermiş olduğu *şed* adını 12 makamdan kaldırarak *makam* adını koymuş, bu isim bütün musiki tarihimiz boyunca hiç değişmeden devam edegelmiştir.

Fârâbî ve İbn-i Sina'dan beri gelen musiki bilgileri içinde Safiyüddin'in *şed* dediği ve bugün *makam* ismi ile tanıdığımız devirlerin pek çoğu, Fârâbî ve İbn-i Sina'dan sonra, Safiyüddin Urmevî'ye kadar geçen yaklaşık 250 senelik bir dönem içinde bulunup musiki alanına çıkarılmışlardır. Sayıları bugüne göre çok az olmakla beraber, Mevlânâ Mübarek Şah bu makamların 48 adet olduğuna işaret etmektedir.

Safiyüddin Urmevî ise, 13. yüzyılın son yarısında yetişmiş olması itibarile, İbn-i Sina'dan yaklaşık 250 sene sonra musiki alanında yerini almıştır. Dikkat edilirse, aradaki zaman uzun bir devreyi kapsamaktadır. Bu zaman içinde musikimizde yeni atılımlar ve buluşlar olmadığı herhalde söylenemez. İlk Müslüman Türk devletleri olan Gaznelilerde, Harzemşahlarda ve Selçuklularda, musikide yeni adımlar atıldığı bir gerçektir. Nitekim İbn-i Sina'da sayıları çok az olan makam isimleri bu devirde artmış, Safiyüddin Urmevî'nin 250 senelik bir zaman diliminden elde edebildiği müktesebat, büyük ve dâhi müzikologda yeni ufukların açılmasına engin derecede yardımcı olmuştur.

Sistemci okulda, Safiyüddin'in deyişile, şedler (*edvâr-ı meşbure*) veya ana makamlar 12 tane olarak tesbit edilmiştir:

- 1- Uşşak
- 2- Nevâ
- 3- Buselik (Ebuselik)
- 4- Rast
- 5- Hüseyinî
- 6- Hicazî
- 7- Rahevî (Rehavî)
- 8- Zengûle (Zirgüle)
- 9- Zirefkend
- 10- Irak
- 11- İsfahan
- 12- Büzürk

Safiyüddin de dahil, 12 ana makamın evrende, özellikle güneş sisteminde bulunan 12 burca göre tayin ve tesbit edilmeleri şu ana fikirden doğmuştur:

Kitabında edvâr-ı meşhureyi "Her bir burca bir makamın uygun görülerek ona bağlanması, ondan sayılması, makam ve burçların tabiatı icabıdır, bir burcun tabiatı ne ise makamın da tabiatı öyledir" diye anlatan Hızır bin Abdullah, sebeplerini bu şekilde açıklıyordu. Eski musikicilerimizin araştırmaları ve antik Yunan musikisinin izleri de katılmak suretile varlıkları amaç derin ve etkili bir anlam ifade etmektedir. 12 makamın burçlara bölüştürülmeleri gelişigüzel değil, bilinçli tetkik ve tecrübelerin sonucu olmuştur.

1- UŞŞAK



2- NEVÂ



3- BÜSELİK (EBİSELİK)



4- RAST



5- HÜSEYNÎ



6- HİCÂZÎ



7- RÂHEVÎ (REHÂVÎ)



8- ZENGÜLE (ZİRGÜLE)



9- ZİREFKEND



10- İRAK



11- İSFAHAN



12- BÜZÜRG



Abdülkadir Merâgî'de, 12 burcun şududu (makamları) şöyledir:¹⁹

Makam	Burcun eski adı	Burcun bugünkü adı
1- Uşşak	Hut	Balık
2- Nevâ	Delv (Delve)	Kova
3- Buselik	Cedi	Oğlak
4- Rast	Hamel	Koç
5- Hüseyinî	Akreb	Akrep
6- Hicazî	Kavs	Yay
7- Rahevî	Mizan	Terazi
8- Zengüle	Sünbüle	Başak
9- Irak	Sevr	Boğa
10- Isfahan	Cevza	İkizler
11- Zirefkend	Seretan	Yengeç
12- Büzürk	Esed	Aslan

Şedler (makamlar) sistemci okulda birer tamlık gösteren dizilerden oluşmuşlardır. Her biri bir makam niteliğinde olup tamamen müstakildirler, tam bir yeterlilik gösterirler.

III. Sultan Selim Han döneminin büyük müzikolog ve bestekârı Şeyh Abdülbâki Nâsır Dede, 12 makamdan Zengüle, Zirefkend ve Büzürgü çıkararak, bunların yerine, Nihavend, Nişabur, Segâh, Sabâ ve Sûzidilârâ makamlarını koymuş, esas sıralamayı değiştirmiş ve edvâr-ı meşhurenin adedini de 14 olarak tesbit etmiştir.

b) Âvâzeler

Hızır bin Abdullah, *Kitâb-ı Musiki* isimli kitabında, âvâzelerin Fârâbî'den beri bilinegeldiğini kaydetmektedir. Öyle anlaşılıyor ki 12 makam ve 6 âvâze antik Yunan musikisinin etkisiyle Fârâbî'den literatüre geçirilmiş, bu sıralama ve adları, Safiyüddin, Mevlânâ Mübarek Şah, Kutbüddin Şirâzî ve Abdülkadir'in kitaplarına böylece intikal etmiştir.

İlk dönemlerde 6 adet olarak tesbit edilen âvâzeler, Lâdikli Mehmed Çelebi'ye gelindiğinde 7 adet olarak çoğaltılmış, Hisar şube olmaktan çıkarılarak âvâze olarak görülmüş ve bu ilave ile 7 âvâze son dönemlere kadar bir değişikliğe uğramadan gelmiştir.

Âvâzeler, bir makam niteliği taşımazlar. Lahnî yapıları makamlara göre eksik ve dar bir şematik şekil gösterir. Bununla beraber, Bedr-i Dilşâd makamlar bölümünde âvâzeleri de göstermiş, Abdülkadir de Segâhı, şube olmasına rağmen, makam niteliğinde görerek, nefis ve sanatlı *Segâh kâr-ı şeş âvâz*'ı bestelemiştir. Öyle anlaşılıyor ki, sistemci okul bestekârları, âvâzeleri makamlar gibi başlı başına beste yapılabilecek seviye ve nitelikte görmüşler, düşünce ve görüşlerinde genişliğe yer vermişlerdir.

Sistemci okulda âvâzeler şunlardır:²⁰

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1- Nevruz | 1- NEVRUZ |
| 2- Selmek | |
| 3- Gerdaniye
(iki türü vardır) | 2- SELMEK |
| 4- Geveşt (Gevaşt) | |
| 5- Mâye | 3- GERDANIYE
(İKİ TÜRÜ VARDIR) |
| 6- Şehnaz | |

Mevlânâ Mübarek Şah'ın da, aynı sistematığı uygulamakla beraber, Abdülkadir'in ayrı bir kısım olarak gösterdiği ve tesbit ettiği şubeleri şube adı altında değil, *şudûd* yani "şedler" adı altında topladığı görülüyor. *Şudûd*, Safiyüddin'de edvâr-ı meşhureye verilen isimdir; Mübarek Şah'ta ise birleşik makamlara verilen bir ad olarak görülmekte ve makamların adları sayılmaktadır. Bu makamlar arasında, sistemci okulun 12 ana makamı sayıldığı gibi, âvâzeler de sayılmaktadır. Geriye kalan makamların bir bölümü, Abdülkadir'in şubeler adı altında 24 adet olarak topladığı bazı şube isimlerini de kapsamaktadır. Adları Safiyüddin'de de Abdülkadir'de de geçmeyen makamlara da rastlanmaktadır. Azrâ, Mâşuk, Visal, Mihrican, Zenderud... gibi.

Mübarek Şah, kitabında, Abdülkadir'in saydığı bir kısım lahnî dizileri de şube adı altında göstermemiştir. Dügâh, Aşirân, Çargâh, Zavilî, Nikriz...

Mübarek Şah'ın *Şerhu'l-Edvâr*'ında tesbit ederek adlarını saydığı ve *şudûd* adını verdiği makamların adları şöyledir:

- 1- Uşşak
- 2- Sabâ
- 3- Azra
- 4- Dostgûne
- 5- Mâşuk
- 6- Nevâ
- 7- Hoşserâ
- 8- Hazân
- 9- Nevbahar
- 10- Visal
- 11- Buselik

The musical notation consists of six staves, each representing a different makam scale. The scales are: 1- NEVRUZ, 2- SELMEK, 3- GERDANIYE (İKİ TÜRÜ VARDIR), 4- GEVEŞT (GEVAŞT), 5- MÂYE, and 6- ŞEHNAZ. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The scales are written in a sequence of notes, with some notes marked with a '1' or '2' to indicate specific intervals or fingerings. A note in the second staff is marked with '(Bugünkü Rast dizimizdir)'.

- 12- Glistan
- 13- Gamzede
- 14- Mihrican
- 15- DilkŐa
- 16- Bstan
- 17- Rast
- 18- Zengle
- 19- Isfahan
- 20- Zengle (2. Şekil)
- 21- Gerdaniye
- 22- Meclis-efruz
- 23- Nesim
- 24- Canfeza
- 25- Muhayyerl-Hüseynî
- 26- Hüseynî
- 27- Hicaz
- 28- Zenderud
- 29- Irak
- 30- Zirefkend-i KŐek
- 31- Mezdegne
- 32- Nühüft-i Hicazî
- 33- Rhevi
- 34- Hicazî (2. Şekil)
- 35- Irak (2. Şekil)
- 36- Bzrk
- 37- Isfahanek
- 38- Gazel
- 39- Dmk (Vmk)
- 40- Nevruz-ı Arabi
- 41- Mhr
- 42- Ferah
- 43- Beyz
- 44- Hadr
- 45- Şehnaz
- 46- Mâye
- 47- Selmek
- 48- Nevruz

vzelerin bir bölümünün Şemada gösterilen dizileri incelenecek olursa, anlaşılması gŐ kŐk dizilerin varlığı görülür. Ancak, sistemci okulun ilk mensupları bu kŐk dizileri gereği gibi kullanarak, bize bu kŐk dizilerden oluşan ma-

SEGÂH KÂR-I ŞEŞ ÂVÂZ

Âvâzeler Kısmı

BESTE:
MERAGALI ABDÜLKADİR

HAFİF

Ter dil la na ter dil la na di de re di ten til lil la na de re
 til lil le ne ni GE VAŞT VAŞT
 Tır dil li ten na ten na ye le lâi ye le li yel
 la dir na ŞEH NAZ la dir na ŞEH NAZ
 Ten dir te ne te ne ni ten nen nen ni dit ta
 dir ney ah ha SEL MEK MEK
 Ta nen ni ta nen ni ta nen ni ten dit ta
 dir ney ah ha MA YE YE
 Te ne ni ten nen til lal la na dir ney te ne ni ta
 dir ney ah ha NEV RUZ RUZ
 Te ne ni ten nen dir ta na ti lil la na teri ne
 nen na GERDA Nİ YE nen na GERDA Nİ YE

kamları verebilmişlerdir. Meselâ, Abdülkadir Merâgî, *Segâh kâr-ı şeş âvâz*'ında altı adet âvâzeyi bugünün anlayışı içinde bize verebilmiştir.

Âvâzeler de, sistemci okuldaki makamlar gibi, semavi cisimlere izafe edilmişlerdir. Söz konusu cisimler, artık burçlar değil, güneş ve etrafında dönen gezegenlerdir. Âvâzeler ve izafe edildikleri gök cisimleri şunlardır:

1- Geveşt	Zuhal (Satürn)
2- Nevruz	Müşteri (Jüpiter)
3- Selmek	Merih (Mars)
4- Şehnaz	Şems (Güneş)
5- Hisar	Zühre (Venüs, Çobanyıldızı)
6- Mâye	Utarit (Merkür)
7- Gerdaniye	Kamer (Ay)

c) Şubeler

Sistemci okul mensupları, makam ve âvâzelerle beraber, dört perde üzerinde karar veren makamları gözönünde tutarak, dört ana perdeyi *şube* adı altında toplamışlardır. Bu perdeler şunlardır:

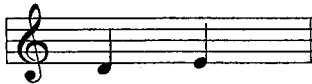
- 1- Yegâh
- 2- Dügâh
- 3- Segâh
- 4- Çargâh

Şubeler, makamların seyirlerine göre başlama ve karar seslerine uyularak ter-
tiplenmişlerdir. Şubeler aynı zamanda tabiatta bulunan dört ana unsur karşılığı
olarak kabul ve tesbit edilmişlerdir. Bu dört ana unsur, toprak, hava, su ve ateştir.

24 şube olarak tesbit edilen seslerin varlığının sebebi ise, günün her bir saati-
ne izafe edilen küçük ses dizileridir.

Şubeler, ana makam, âvâze ve terkiyatın dışında kalan ufak ses dizileridir. Bu
sebeple, bir tamlık göstermedikleri gibi, müstakil bir durumları da yoktur. Âvâze-
lere göre daha noksan yapıda bulunurlar. Makamlara eklenmek suretile makamın
zenginleşmesini sağlarlar veya bir başka makam olma niteliğine yardım ederler.

1- DÜĞÂH ŞUBESİ



2- SEGÂH ŞUBESİ



3- PENÇGÂH ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)



Gaybî Hoca'da şubeler 24 adettir:²¹

- 1- Dügâh şubesi
- 2- Segâh şubesi
- 3- Pençgâh şubesi (iki türü vardır)
- 4- Aşiran şubesi (iki türü vardır)

- 5- Nevruz-ı Arab şubesi
(iki türü vardır)
6- Çargâh şubesi
7- Nevruz-ı Hârâ şubesi
8- Beyatî şubesi
9- Hisar şubesi
10- Mahur şubesi
(iki türü vardır)
11- Nühüft şubesi
12- Uzzâl şubesi
13- Eviç şubesi
14- Nikriz şubesi
(iki türü vardır)
15- Müberka şubesi
16- Rekb şubesi
(iki türü vardır)
17- Sabâ şubesi
18- Hümayun şubesi
19- Zâvil şubesi
20- İsfahanek şubesi
21- Hûzî şubesi
22- Nihavend şubesi
23- Muhayyer şubesi
24- Bestenigâr şubesi

4- AŞIRAN ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)

5- NEVRUZ-U ARAB ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)

6- ÇARGÂH ŞUBESİ

7- NEVRUZ-U HARA ŞUBESİ

8- BEYATİ ŞUBESİ

9- HİSAR ŞUBESİ

10- MAHUR ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)

11- NÜHÜFT ŞUBESİ

12- UZZAL ŞUBESİ

13- EVİÇ ŞUBESİ

Abdülkadir'de gördüğü müz makam, âvâze ve şube tasnifleri, bu dönemden sonra gelen müzikologların edvarında da görülür. Abdülka-

dir'den sonra *terkibat* kelimesi yeni bir terim olarak kullanılmağa başlanır. Ancak, (Lâdikli Mehmed Çelebi bir ölçüde hariç) yeni gelen müzikologlar, kitaplarında ansiklopedik bilgiyi ön safa çıkarır bir usul güder olmuşlardır. Makamlar ve usuller bölümlerini bu görüş açısı ile kaleme almışlardır. Bu akımın öncüsü Kutbuddin Şirâzî olmuş, *Dürretü't-Tâc* isimli geniş kapsamlı ansiklopedik eserinde Türk musikisine yer ayırmak suretile, ilk örneğini vermiştir. Bundan sonra, aynı tarzı benimseyen müzikologlar dönem dönem birbirlerini takip ederek, musiki literatürümüze önemli ve çok kıymetli katkılarda bulunan kitaplar yazmışlardır.

Abdülkadir'in 24 adet olarak bildirdiği şubelerden sonra, Hızır bin Abdullah kendi döneminde terkibatı tesbit ederek kitabında 171 adet olarak bildirmiştir. Bu dönem bir makam faryası dönemi olmuştur.

14- NIKRİZ ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)

15- MÜBERKA' ŞUBESİ

16- REKB ŞUBESİ
(İKİ TÜRÜ VARDIR)

17- SABÂ ŞUBESİ



18- HÜMÂYUN ŞUBESİ



19- ZAVİL ŞUBESİ



20- ISFAHANEK ŞUBESİ



21- HÜZİ ŞUBESİ



22- NİHAVEND ŞUBESİ



23- MUHAYYER ŞUBESİ



24- BESTENİĞÂR ŞUBESİ



Gerek Hızır bin Abdullah ve gerekse aynı dönemin diğer bir müzikologu olan Bedr-i Dilşâd, kitaplarında bugüne kadar gelemeyen pek çok makamın adlarını saymışlardır. Bu arada, yeni bulunan makamların adlarında, bu makamları oluşturan iki makamın adları da beraber verilmiş, tek isimli yanarda çift isimli makamların sayılarının bir hayli fazla olduğu görülmüştür. Hızır bin Abdullah, kitabında bu makamları saymıştır.

Tek kelime ile isimlendirilen makamların sayıları, birden çok kelimeyle tanıtılan makamlara göre çoğunluktadır. Tek kelime ile isimlendirilen ve *Kitâb-ı Musiki*'de sayılan ve bugün bilinmeyen makamlar arasına karışmış olan Zirkeşide, Zemzem ve Rekb makamlarını örnek olarak verebiliriz. Daha az sayıda bulunan birden çok kelime ile isimlendirilen makamlar ise bir makama

diğer bazı makamların katılmaları ile meydana gelir. Bu tür makamlar adeta bir aile şeklinde görülür. Mesela Hızır bin Abdullah'ta, Geveşt makamına eklenen on bir makam böyle bir aile oluşturmaktadır. Bu makamlar şunlardır:

Rast Geveşt, Irak Geveşt, Isfahan Geveşt, Kûçek Geveşt, Büzürk Geveşt, Zengüle Geveşt, Rahevî Geveşt, Hüseyinî Geveşt, Hicaz Geveşt, Nevây-i Geveşt, Uşşak Geveşt ve Buselik Geveşt.

Özellikle II. Sultan Murad Han döneminde yetişen musikicilerin çok çeşitli makam aileleri kurdukları görülüyor. Bugün bu tip makam türlerinden yalnız Buselikli ve Kürdîli türler geçerliliğini koruyor; diğer türler ise terkedilmiş ve zamanla unutulmuş olarak musiki tarihinin sayfeleri arasında kalmış bulunuyorlar.

Bedr-i Dilşâd da bunlardan önemli gördüğü makamları saymış ve "*Terkibat*

olarak çok makam vardır, ancak biz bunların önemli olanlarını kitabımıza al-
dik” diye bir açıklamada da bulunmuştur. Lâdikli Mehmed Çelebi de *Zeynü'l-El-
bân* adlı eserinde “*daha pek çok terkiyat vardır, ancak biz bunların en maruf
olanlarını yazıyoruz*” demekle yetinmiş, yazdığı bazı terkiplerin, kendinden ev-
vel gelen müzikologların kitaplarında bulunmadığını ilave etmeği unutmamıştır.
Pençgâh-ı Asil, Pençgâh-ı Zâid, Hûzî, Sünbüle gibi makamlar bu türdendir.

Lâdikli’de makam olarak bildirilen ve yukarıda yazılan makamlar, Abdülka-
dir’de, şubeler içinde gösterilmiş ve makamdan sayılmamışlardır.

Lâdikli Mehmed Çelebi ile beraber, Abdülkadir’in küçük oğlu Abdülaziz’in
yazdığı ve Fatih Sultan Mehmed Han’a hediye ettiği *Nakavetü'l-Edvâr* kitabı ve
Abdülaziz’in oğlu (Abdülkadir’in torunu) Mahmut Çelebi’nin yazarak II. Sultan
Beyâzıt Han’a sunduğu *Makasıdu'l-Edvâr* adlı nazariyat kitaplarından sonra ge-
çen dönem, musikimizde bir duraklama devri olarak görülebilir.

Bu dönem 17. yüzyıla kadar sürüp gider. Keza, bu dönemde Türk musikisi-
nin nazariyatı ile ilgili kitapların yazılmalarında azalmalar görülmesi, ansiklopedik
niteliği baskın gelen musiki risalelerinin de azlığı, musikimizde bir duraklamanın
bulunduğunu göstermektedir.

d) *Kantemiroğlu’nda Makam ve Tertibat*

Müzikoloji alanında bu duraklama 17. yüzyıl başlarında yetişen Kantemiroğ-
lu’na kadar gelmektedir. Buğdanlı prens Kantemiroğlu (1673-1727), *Kitâbü'l-İl-
mü'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat* adlı kitabı ile duraklamaya adeta son vermek is-
temiştir.

Kantemiroğlu da sistemci okulun bir mensubu olması dolayısıyla sistemin et-
kisinden kendini kurtaramamış, ancak bazı konularda kendi görüşlerini de öne
sürmüştür.

Kitabının makamların icad edilmeleri konusuna temas eden bölümünde,
duyduğu bir efsaneyi “Edvâr-ı Musiki alâ Kadim” başlığı altında şöyle anlatmakta-
dır:

*Rivayet ederler ki, zamanı evâilde “Şeyh-i Musikar” namında aziz bir kimse
varmış. Şeyh-i merkum ilm-i musiki ile o kadar âlim ve kâmil idi ki ruz ü şeb da-
kika-i fikri ve nükte-i aklı babr-i ilm-i musikiye müstağrak olup, derûn-i zâtında
olan makamâtı ve terkiyatı bulmak ve ızhar-i ayn-ı ilme ibrac eylemekte meşhur
idi. Amma, bir gün ziyadesile genc-i tefekkürde pinhan olup ve cümle alet-i bed-
niyeden âzâde ve eşkâl-i vücuddan âsude hal üzre olup ve kuvve-i ruhiyesini bâ-
zûya getirüp nâgâh sada-ı evza-ı ecra-ı sema kulağına geldi. Şeyh-i Musikâr bu
sadây-ı nevây-ı hoş-edâyı gûş edicek, sûret-i nağme-i semay-i varaka-i arz-ı zih-
ninde nakş edüp, kuvvet-i hâfıza ile gereği gibi zabt ve kendüye mülk eyledi. Bu
vecib üzre şeyh merkum, bir günde bir sadayı, bir günde gayri sadayı, ta kim on
iki günde on iki türlü sada gûş eyledi, on üçüncü günde ise gene evvelki günde*

işittiği sadayı işitti. Ve her bir sadayı bir burcun cirmine teşbih ve on iki makam icad eyledi.

Eski müzikologlar Kantemiroğlu'nun hikâye ettiği, makamların icad edilmesindeki sebep ve hikmeti, bu tür düşünce ile açıklamağa çalışmışlar ve makamların tasnifini de yine bu görüş istikametinde yapmışlardır. Kantemiroğlu da sistemci okulun bir mensubu olarak makamların tasnifinde bu yolda yürümüştür. Kantemiroğlu 12 makamın adlarını, Şeyh-i Musikar'ın verdiği ifade ederek, şöyle saymaktadır:

Rast, Irak, İsfahan, Zirefkend, Kûçek, Büzürk, Zengûle, Rehavî, Hüseyinî, Hicaz, Buselik, Nevâ, Uşsak.

Kantemiroğlu, konuya devamla, eskilerin 6 âvâzesini 7'ye çıkararak 12 makamı birbirine katan Şeyh-i Musikar'ın 7 âvâzesini şöyle sıralamaktadır:

Geveşt, Nevruz, Selmek, Şehnaz, Hisar, Gerdaniye, Mâye.

Makam ve âvâzeleri gözönünde tutan Şeyh-i Musikar bu sefer de dört şubeyi buldu. Kantemiroğlu bu şubeleri şöyle sıralıyor:

Yegâb, Dügâb, Segâb, Çargâb.

Kantemiroğlu devamla şöyle diyor:

... ve yine şeyh-i mezbur yirmi dört saate teşbih edüp terkibat namı ile tesmiye kıldı:

Pençgâb, Aşirân, Nikriz, Mabur, Sazkâr, Türki Hicaz, Nevây-i Aşirân, Karcıgar, Beyatî Hisar, Acem, Acem Aşirân, Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Rûmî, Bestenigâr, Hisarek, Zirkeşide, Zemzem, Hümayun, Mubayyer, Sünbüle, Sipibr, Uzzâl, Rekb, Nihavend-i Kebir.

Şeyh-i Musikar'dan sonra Nasrüddin, Kemalüddin ve İbn-i Sina 44'e varınca ya kadar terkip icad eylemişler, yani 27 terkip daha katmışlardır. Kantemiroğlu'na göre, ilave edilen bu terkipler şunlardır:

Nigâr, Nihavend-i Sagir, Nihavend-i Rûmî, Nühüft, Mubalifek, Gerdaniye Buselik, Nevây-i Uşsak, Zavil, Nişabur, Babr-i Nâzik, Vech-i Hüseyinî, Nevây-i Acem, Hicaz Mubalif, İsfahanek, Musikar, Çargâb-ı Acem, Hûzî Buselik, Rahatü'l-Ervab, Eviç.

Kantemiroğlu bu makam tasniflerini yaptıktan sonra makamların tetkik ve tahliline geçmektedir. Kendisinden evvelki müzikologların yazmış oldukları metinlerde bulunmayan ve kendince kabul ettiği ilk önemli tasnif "müfred ve mürekkebe makamlar" tasnifidir.

Kantemiroğlu'na göre *müfred makamlar*, sekiz tam perdede birbiri üzerinde kurulmuş makamlardır. *Mürekkebe makamlar* ise iki veya daha ziyade makamların karışmalarından doğmuşlardır.

Kantemiroğlu, bu tasnifin dışında, kalın ve tam perdelerden doğan makamlar ile ince sesli perdelerden doğan makamlar olmak üzere bir ayırım daha yapmaktadır:

a) Kalın ve tam perdelerden doğan makamlar.

Bunlar Irak perdesinden başlar ve Hüseyîniye kadar devam eder: Rast, Dügâh, Hüseyîni... gibi.

b) İnce sesli perdelerden doğan makamlar.

Bu makamlar Eviçten başlar ve Muhayyer perdesine kadar devam eder. Üç tanedir: Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer.

Kantemiroğlu yukarıda saydığımız makam tasniflerine bir yenisini ilave etmektedir. *Yarım perdeler* adını verdiği bu makamlar, kaba sestem tize çıkılırken ve ince sestem peste doğru inilirken mevcut yarım seslerin üzerinde oluşan makamlardır.

Kalın sestem inceye doğru tizleşirken karşılaşılan makamlar: Kürdî, Sabâ, Beyatî, Acemdir.

İnce sestem kalın sese doğru pestleşirken karşılaşılan makamlar ise: Şehnaz, Hisar, Buselik, Uzzâl, Zengüledir.

Kantemiroğlu, isimlerini saydığı makamları analiz ederken:

1- Makamın açıklanması

2- Makamın hükmü

paragrafları ile açıklamalarına devam eder. Biz bu açıklamalara birer örnekle son vermek istiyoruz.

Kantemiroğlu, Muhayyer makamı için şu açıklamayı yapmaktadır:

Muhayyer perdesi tiz durak perdesidir. Hareket-i âgazesini [başlama, giriş, başlangıç] Hüseyîni perdesinden şüru idüp ve tize çıkıp üç perde ile kenduyu gösterir. Lâkin bittamam icra edemez, o ecelden tamam perdeler ile inüp Dügâh perdesinde karar verir.

Muhayyer makamının hükmünü de şöyle açıklamaktadır:

Kendi perdesinden Tiz Hüseyîniye dek çıkar ve Aşîrâna değin iner ve gene avdet edüp Dügâhda karar-ı istirahat kılar. Makam-ı merkum gerçi ulu ve aziz makamdır. Zira, Dügâh perdesinden hareket-i âgâze şüru olunsa bile bu Nevâyâ gelinse ve andan avdet olunup Aşîrân perdesinde karar kılınsa, sâfi Nevâ makamı icra olunur. Ve lâkin Muhayyer makamının iki fasl-ı mahsusu vardır, biri budur ki, hareket-i âgazesini daima Hüseyîni perdesinde şüru eyler. İkincisi şudur ki, tiz perdeleri ile tamam-ı hareket eyledikten sonra Hüseyîni perdesine gelüp ve tamam Hüseyîni perdesini gösterdikten sonra Nevâ perdesini ekseri uçup, birdenbire Çargâh perdesine düşer ve biraz Sabâ perdesini okşayup Dügâh kararına gider, ve anda bittamam kenduyu icra-i beyan eder.

e) Abdülbâki Nâsır Dede'de Makam ve Terkiyat

Müzikoloji sahasında biraz verimsiz geçen devre, XVIII. asırda III. Sultan Selim Han zamanında Abdülbâki Nâsır Dede'ye kadar gelir.

Padişahın talimatı ile Türk musikisinin esas ve kurallarını yazmağa memur edilen Abdülbâki Nâsır Dede, *Tabririye* ve *Tedkîk u Tabkîk* isimli iki risale telif

etmiştir. *Tedkîk u Tabkîk* isimli eseri sistemci okulun bir devamı şeklinde olup nazari bilgileri kapsamaktadır.

Yalnız, makamlar bahsinde sistemci okulun makamlarla ilgili olarak yaptığı sıraları değiştiren Abdülbâki Nâsır Dede *şube* ve *âvâze* terimlerini de kullanmamaktadır. Makamları bugünkü makam tasnifine yakın bir sistem içinde mütalaa etmiştir. Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre makamlar ikiye ayrılır:

- 1- Makam
- 2- Terkibat

Abdülbâki Nâsır Dede her iki makam türünün tariflerini verirken, makam için şöyle diyor:

Müteabhirin ve kudema-i müteabhirin itibarlarından müstâfad [yararlanılmış, istifade edilmiş] olan vech-i münasib ile madde-i asliyesi üzerinde simâında [işitilmesinde, kulağın duymasında] kenduye mahsus bir beyet sahibi olup şunun gibi ubrâya [başkalarına] inkisamı kdabil olmayan labindir.

Bugünkü makamlarımızın tariflerini hatırlatan bu tariften sonra, terkibat için de şöyle yazıyor:

Terkib iki dahi ziyade asıl makamdan veya zamm-ı nağme ile veya mürekkebattan teşaub etmiştir [dallanmıştır].

Bu tarif de bugün kullandığımız mürekkep makam tarifine bir hayli yakındır. Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre terkibatın iki nev'i vardır.

- 1- İzafi terkib
- 2- Mezcî terkib

1- İzafi terkib: *İki ya dahi ziyade muhtelifü'l-tabaka makam biri evvel diğeri âbir ve mâ bakıyesi vasat terkib üzere yapılan terkibdir.*

2- Mezcî terkib: *Ya makam üzere nağme zamm olup dahi berduş-i mahsus cüz ya bu enva-ı makam ya nağme zamm ola.*

Abdülbâki Nâsır Dede'nin makamların adedini değiştirdiğini biraz evvel kaydetmiş idik. Bu değiştirmeye göre makamlar iki adet artmış, 14 adet olarak tesbit edilmişlerdir:

Rast, Segâb, Nevâ, Nişabur, Hüseyinî, Rehavî, Buselik, Sûzidilâra, Hicaz, Sabâ, İsfahan, Nihavend, Irak, Uşşak.

Terkibat içinde sayılan makamları, Hızır bin Abdullah'ın Abdülbâki Nâsır Dede'den 300 sene evvel II. Sultan Murad Han'a takdim ettiği *Kitâb-ı Musiki* isimli edvarında açıkladığı makamlar ile karşılaştırsak, arada çok değişik isimler ve yeni makamlar, ayrıca makam sayısında da azalma görürüz. Diğer taraftan Safiyüddin Urmevî'nin çağdaşı sayılabilecek olan Mevlânâ Mübarek Şah'ın *Şerbu'l-Edvâr*'ında kaydettiği makamlar ile Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tabkîk*'inde kaleme aldığı makamlar arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Meselâ Meclisefruz ile Canfeza makamları iki kitapta da kaydedilmiştir. Bunların aradan 500 sene yakın bir zaman geçmesine rağmen unutulmamış makamlar olduğu görülmektedir.

Makamlarımızdaki bu azalmanın kesin olmadığını veya çok az olduğunu, Abdülbâki Nâsır Dede'nin bir kısım makamları kayda değer bulmadığı için tam bir karşılaştırma yapılamayacağını düşünmek icap eder. Burada, Abdülbâki Nâsır Dede'nin risalesine almış olduğu terkiyatı ayrıca kaydetmiyoruz. Ancak, şu kadar söyleyelim ki, Hızır bin Abdullah'ın kaydettiği Acem, Geveşt, Nevruz, Şehnaz, Rehavî, Selmek, Gerdaniye, Isfahan, Büzürk... gibi makamların diğer bazı makamlara eklenmesi suretile meydana çıkarılan terkiplerin birçoğu (meselâ Hüseyinî Geveşt, Rast Acem, Nevây-i Mâyê, Zengûle Selmek, Isfahan Gerdaniye) artık tarihe karışmış, bilinmez olmuş makamlardır. Abdülbâki Nâsır Dede risalesinde bu hususu da ayrıca açıklamaktadır. Diğer taraftan bazı makamların isimleri de değişik olarak görülmektedir. Meselâ Hızır bin Abdullah'ın "*Isfahan âgâzede yine Çargâh yüzünden Segâh karar eder*" diye tarif ettiği Bestenigâr makamını Nâsır Dede Bestenigâr-ı Kadim olarak kaydetmektedir. Bu makamın bugün kullandığımız Bestenigâr ile bir ilgisi olmadığı da görülüyor.

Sistemci okulun Abdülbâki Nâsır Dede'den sonraki temsilcisi olarak Hâşim Bey'i görüyoruz. Hâşim Bey, Fârâbî ve müteakiben İbn-i Sina'nın, "Fisagor hakîm" in musiki nazariyatında ortaya koymuş olduğu 12 makam, 4 şube ve 24 terkipli alarak ilaveler yapıp 44'e çıkardıklarını kaydetmekte ve evvelkiler gibi makam, şube, âvâze türlerini tekrar etmektedir.

Buraya kadar verdiğimiz izahata şu hususu ilave etmek iktiza ediyor:

Kudema acaba, niye böyle bir makam sıralamasına lüzum ve ihtiyaç duymuşlardı?

Bu konuda Bedr-i Dilşâd *Edvâr-ı Makamât* risalesinde bazı açıklamalar yapmaktadır. Bu açıklamaları şöyle ifade edebiliriz:

Eski musikiciler (sistemci okul ve daha evvelkiler), sistemci okulun ana makamlar olarak ele aldığı 12 makamı kabul etmişlerdir. Bu suretle makamlarımızın burçlara izafe edildiği, daha geniş anlamda, musikimizin ana unsurlarının tabiatan alındığı açıkça anlaşılmaktadır. Hatta, kudemanın, makamlarımızın günün değişik zamanlarında icra edilmesinin etkili olduğunu, bu süre içinde icra olunan makam ve eserlerin bedii zevklere çok daha ziyadesile hitab edeceğini bile inceledikleri anlaşılmaktadır. Türk musikisinin tabiatla bu kadar yakınlık kurabilmesi hiçbir musikide yoktur; bu imtiyaz yalnız Türk musikisine nasib olmuştur, diyebiliriz. Bedr-i Dilşâd, *Edvâr-ı Makamât* isimli musiki kitabında günün hangi zamanları boyunca hangi makamlarımızın icra edilmesinin en münasip olduğunu verdiği şu örneklerle açıklamaktadır:

- a) Subh vaktinden (şafak sökme zamanı) kuşluk zamanına kadar: Kûçek, Hüseyinî, Uşşak, Hisar, Muhayyer, Nevâ makamları,
- b) Kuşluk vaktinden ikindiye kadar olan öğle vaktinde: Segâh, Irak, Nihavend, Hümayun gibi makamlar,
- c) İkindi vaktinden yatsıya kadar olan akşam vaktinde: Isfahan, Buselik, Karacığar, Rehavî gibi makamlar,

d) Yatsıdan subh vaktine kadar olan sürede: Rast, Şehnaz, Bestenigâr, Pençgâh, Rahatü'l-Ervah gibi makamlar.

Diğer taraftan, bugün dahi kabul edilen “musiki ile tedavi”de makamlarımızın kullanıldığı, ruhi maraza mübtela olan hastaların bu tür tedavi ile rahatladığı ve sağlıklarına kavuştukları tıp literatüründe işlenmiş ve tıp kitaplarına geçmiştir. Hatta, bu tür tedaviyi ilk uygulayanlar da Türkler olmuştur.

Bütün bu açıklamalar makamlarımızın sunî bir yapı ve karaktere sahip olmadığını, tabiattan alındığını ve Türk musikisinin evren kanunları içinde oluştuğunu göstermesi bakımından fevkalade hayret vericidir.

2) Rauf Yekta Bey Sistemi

Türk musikisine 700 sene evvel sistemci okul tarafından konulan sistemi tekrar ele alan Rauf Yekta Bey, metodolojik kavram içinde, daha mükemmel bir sistem vücuda getirmek için büyük çaba göstermiştir. Rauf Yekta Bey de, aralığın (*buud*) varlığını tesbit yönteminden hareket ederek, aralığın tarifi üzerinde durmuştur. Rauf Yekta Bey'e göre aralık:

*“Tizlik ve pestlik itibarile birbirlerinden farklı bulunan iki musiki nağmesi arasındaki miktar”*dır.²²

Bu suretle çok daha ilmi bir tarif getiren Rauf Yekta, aralıkları üç çeşit üzere sıralamaktadır.²³

- A) Büyük Aralıklar (Büyük buudler)
- B) Orta Aralıklar (Orta buudler)
- C) Küçük Aralıklar (Küçük buudler)

A) Büyük Aralıklar

Büyük aralıklar dört tanedir:

1- Sekizli aralığı, 2- Sekizli ve dörtlü aralığı, 3- Sekizli ve beşli aralığı, 4- İki sekizli aralığı.

Rauf Yekta Bey'e göre, saydığımız bu dört aralık, sekizliye diğer aralıkların eklenmesiyle hasıl olur.

Bu yüzden, sekizli aralığı üzerinde biraz durmak istiyoruz.

Diğer büyük aralıkların teşkili, biraz evvel kaydetmiş olduğumuz gibi, (biri sekizli olmak üzere) iki aralığın birleşmesiyle hasıl olmaktadır. Büyük aralıklardan sekizli aralığı, Rauf Yekta Bey'e göre eski musikicilerin *zülkül* buudu olarak bildiği sekizli aralığının pest ve tiz nağmeleri arasında kuvvetli bir imtizaç bulunduğu cihetle, bir lahin içinde biri diğerinin yerine kaim olabilir. Meselâ Rast ile Gerdaniye arasında bir sekizli aralığı bulunduğundan Rast yerine Gerdaniye basılırsa lâhnin mahiyeti değişmez.

B) Orta Aralıklar

Orta aralıklar iki tanedir:

1- Dörtlü aralığı, 2- Beşli aralığı

1- *Dörtlü aralığı*: Eski musikicilerin *buud-i zü'l-erbâ* dediği dörtlü aralığında iki tarafın nağmeleri, gerek devamlı ve gerekse aynı zamanda işitilsin, kulakta yabancı bir etki ve his hasil etmez.

2- *Beşli aralığı*: Yine eski musikiciler tarafından *buud-i zü'l-hams* adı ile anılan beşli aralığının iki taraf nağmeleri, gerek birbirini takiben ve gerekse aynı zamanda işitilseler de kulağa mülâyim bir etki yaparlar ve benimsenirler.

C) Küçük Aralıklar

Küçük aralıklar 17 tanedir:

1- Nâkıs dörtlü, 2- Zı'f tanini, 3- Büyük üçlü, 4- Orta üçlü, 5- Küçük üçlü, 6- Zâid tanini, 7- Tanini, 8- Büyük mücennep, 9- Nâkıs büyük mücennep, 10- Zâid küçük mücennep, 11- Küçük mücennep, 12- Zâid bakıye, 13- Bakıye, 14- Orta bakıye, 15- Küçük bakıye, 16- Irha, 17- Fazla

1- *Fazla dörtlü*: Orta buudler kısmında olması gereken bir dörtlü daha vardır ki, Rauf Yekta Bey bu dörtlüyü "fazla dörtlü" olarak adlandırmıştır. Segâh ile Hüseyinî arasındaki aralıkta olduğu gibi.

2- *Nakıs dörtlü*: Dörtlü buudünden biraz küçük olan ve çok az kullanılan bir dörtlü aralığı nevidir. Rast ile Dik Buselik arasındaki buudde olduğu gibi.

3- *Zı'f tanini*: İki tanini aralığının birleşmesinden doğmuştur. Bu aralığa aynı zamanda "Pisagor üçlüsü" de denilir.

4- *Büyük üçlü*: Bir tanini ile bir büyük mücennebin birleşmesi ile meydana gelir. Rast ile Segâh arasındaki aralıkta olduğu gibi.

5- *Orta üçlü*: Bir tanini ile bir küçük mücennebin birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Dik Kürdî aralığında olduğu gibi.

6- *Küçük üçlü*: Bir tanini ile bir bakıyenin birleşmesinden doğar. Dügâh ile Çargâh aralığında olduğu gibi.

7- *Zâid tanini*: Bir tanini aralığına koma aralığı ilâvesiyle doğan aralıktır. Nim Hisar ile Dik Acem aralığında olduğu gibi.

Tanini ve Tanini İçindeki Küçük Aralıklar:

1- *Tanini*: Bir küçük mücennep ve bir bakıye aralığının birleşmesinden doğan aralıktır. Rast ile Dügâh Nevâ ile Hüseyinî arasındaki aralıklarda olduğu gibi.

2- *Büyük mücennep*: İki bakıye buudünün birleşmesiyle meydana gelir. Dügâh ile Segâh arasındaki aralıkta olduğu gibi.

3- *Nâkıs büyük mücennep*: Büyük mücennepten çok az küçüktür. Çargâh ile Sabâdaki Hicâz arasındaki aralıkta olduğu gibi.

4- *Zâid küçük mücennep*: Küçük mücennep buudünde çok az büyüklüğü olan bir aralıktır. Dügâh ile Dik Kürdî arasındaki aralıkta olduğu gibi.

5- *Küçük mücennep*: Segâh ile Çargâh aralığında olduğu gibi.

6- *Zâid bakıye*: Çok az kullanılan ve görülen bu aralık Sazkârda, Ferahnâkte, Segâh ile Dik Buselik arasında veya Eviç ile Dik Mahur perdeleri arasındaki aralıklarda bulunur.

7- *Bakıye*: Dörtlü aralığından iki tanini çıkarıldığı zaman geride kalan buude denilir. Hüseyinî ile Acem, Buselik ile Çargâh perdeleri arasındaki aralıklarda olduğu gibi.

8- *Orta bakıye*: Sabâda Hüseyinî sesinin 896/891 ölçüsünde yükselmesi sonucu meydana gelen bakıye. Sabâ makamının terkiibine girmiş olan ve Hüseyinî ile Acem perdeleri arasındaki aralık gibi.

9- *Küçük bakıye*: Büyük mücennepten küçük mücennebin çıkarılmasıyla meydana gelir. Dik Kürdî ile Segâh, Dik Acem ile Eviç perdeleri arasında olduğu gibi.

10- *Irba*: Tanini buudünün dörtte biri oranında tize doğru kaydırılması ve teline basan parmağın bu şekilde titremesi ile meydana gelen aralıktır. Bu titremeyi, bugün kullandığımız ve üzerine “tr” harfleri konmuş titremelerden ayırmak lazımdır. Çünkü, bu çeşit titremeler, kendisinden bir derece yukarıda bulunan sese de sirayet eder. Halbuki, ırhada bir başka sese sirayet yoktur.

11- *Fazla buudü*: Tanini ile büyük mücennep buudü arasındaki en küçük aralıktır. Pisagor’dan gelen ve onun bulunduğu bir aralık olduğunu düşünen Batılı musikiciler bu aralığa “Pisagor koması” demişlerdir. Buselik ile Segâh, Kürdî ile Dik Kürdî perdeleri arasındaki aralıklarda olduğu gibi.

Rauf Yekta Bey, ikili aralıktan sayılan bir tanini içine on tane küçük aralığın sığdırılmış olduğunu ileri sürerek şöyle diyor:

Musiki ameliyemizin hâl-i bâzırını [bugünkü durumunu] tetkik edince, görüyoruz ki, esasî süllemimizin [ana dizimizin] tabii nağmeleri arasında, tiz tarafa doğru çıkan perdeler, o nağmelerden itibaren ya fazla [koma], ya bakıye, ya da küçük mücennep veya büyük mücennep buudlerinden biri nisbetinde tizlenmekte olduğu gibi, pest tarafa doğru inen perdeler de yine o tabii nağmelerden itibaren ya fazla, ya küçük bakıye ya bakıye, veya küçük mücennep buudlerinden biri nisbetinde pestleşmektedir. Binaenaleyh, Türklerin esasî süllemine teşkil eden tabii nağmelerin arasına giren bütün eb’âd-i lâhniyeyi [ses uzunluklarını] ayrı ayrı yazabilmek için âtîde şekilleri gösterilen dört nevi diyez ile dört nevi bemol işaretlerinin ittihaz ve istimali zaruridir.

Rauf Yekta Beyin tesbit ettiği diyez ve bemoller şunlardır:

Yarım diyez	: †	Yarım bemol	: †
Diyez	: #	Bemol	: †
Noktalı diyez	: #	Çengelli bemol	: †
İki noktalı diyez	: #	Çizgili bemol	: †

Rauf Yekta Bey evvela diyezlerin tizleştirme dereceleri üzerinde durarak diyor ki:

Yarım diyez: Bir tabii nağmeyi fazla [koma] buudü kadar tizletir.

Diyez: Bir tabii nağmeyi bakıye buudü kadar tizletir.

Noktalı diyez: Bir tabii nağmeyi küçük mücennep buudü kadar tizletir.

İki noktalı diyez: Bir tabii nağmeyi büyük mücennep buudü kadar tizletir.

Bemollerin hükmünü de şöyle açıklıyor:

Yarım bemol: Bir tabii nağmeyi fazla [koma] buudü kadar pestletir.

Bemol: Bir tabii nağmeyi küçük bakıye buudü kadar pestletir.

Çengelli bemol: Bir tabii nağmeyi bakıye buudü kadar pestletir.

Çizgili bemol: Bir tabii nağmeyi küçük mücennep buudü kadar pestletir.

3) Arel-Dr. Suphi Ezgi Sistemi

Arel-Dr. Ezgi sisteminde, "Aralık nedir?" sorusuna cevap verebilmek için iki müzikologun kitaplarına ayrı ayrı bakmak icap etmektedir. Çünkü, bu iki müzikologun aralıklar hakkındaki görüşleri, bazı kısımlardaki açıklamaları sebebiyle ayrılıklar göstermektedir.

A) Dr. Suphi Ezgi'de Aralıklar

Dr. Ezgi'ye göre aralığın değişik iki tarifi vardır.²⁴

1- *İki nağme beynindeki tizlik ve pestlik farkını bildiren adedî nispete aralık denir.*

2- *Her iki sesi çıkararak bir cism-i mütesavvıtın bir saniye zarfında icra eylediği ibtizazların adedleri beynindeki adedî nispettir.*

Ayrı ayrı olduğu zannedilen bu iki tarif, tizlik ve pestlik farklarını bir saniye içinde icra eden bir telin titreşimlerinin adedî orantısının değişik ifadesidir. Diğer bir deyişle bu iki tarif birbirini tamamlamaktadır.²⁵

Arel'e göre aralığın tarifi daha kısadır. *Aralık: İki ses arasındaki açıklıktır.* Diğer bir tarifi de şöyledir: *Bir sesin tek başına değil de, başka bir sesle münasebeti noktasından hüviyeti bildirilmek istenirse o zaman aralıktan bahsetmiş oluruz.*

Dr. Ezgi'ye göre aralıkların sıralanışı ve açıklanması şöyledir:

1- Sekizli, 2- İki sekizli, 3- Dokuzlu, 4- Onlu, 5- Onbirli, 6- Onikili, 7- Yedili, 8-Altılı, 9- Beşli, 10- Dörtlü, 11- Üçlü, 12- İkili.

Bu aralıkların bazılarının iki veya daha çok çeşidi bulunduğu gözönüne alırsa, musikimizde 29 tür aralık bulunduğu görülür.²⁶

1- *Sekizli aralığı:* Gergin bir teli ikiye bölüp bir nısfından çıkan ses ile telin bütününden tevellüt eden nağme beyninde telin tülü (uzunluğu) itibariyle 2/1

nisbeti vardır. Bu aralığa sekizli buudü denir. Çünkü bu aralık sekiz adet lahnî nağmeyi hâvî olduğu için sekizli namı verilmiştir. Rast ile Gerdaniye arasındaki aralık gibi.

2- *İki sekizli aralığı*: Bu aralık iki tane sekizli aralığının birleşmesinden doğmuştur. Yegâh ile Tiz Nevâ arasındaki aralıkta olduğu gibi.

3- *Dokuzlu aralığı*: *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi* külliyyatının 1. cildinde yalnız bir tür dokuzludan bahseden Dr. Ezgi, aynı külliyyatın 4. cildinde "birinci ciltde dokuzlu aralığın eksik bahsedildiğini belirterek diğer dokuzluları ilave etmekte ve şu bilgileri kaydetmektedir:

Dokuzlunun dört nevî vardır:

a) *Büyük dokuzlu aralığıdır ki birinci kitabın 11. sayfasında bulunan aralıktır. Bir sekizli ile bir taniniden doğan bu aralık Rast ile Muhayyer arasında hasil olan aralıkta olduğu gibi.*

b) *Bir sekizli ile bir büyük mücennepten doğan aralıktır. Mesela: Dügâh ile Tiz Segah perdelerindeki aralık gibi.*

c) *Bir sekizli ile bir küçük mücennepten doğan aralıktır. Buna orta dokuzlu denilir. [Dr. Ezgi bu aralığa bir örnek vermemiştir – Y.F.K.]*

d) *Bir sekizli ile bir bakıyeden doğan aralıktır. Buna küçük dokuzlu denir. [Dr. Ezgi bu aralığa da bir örnek vermemiştir – Y.F.K.]*

4- *Onlu aralığı*: *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*'nin 1. cildinde yalnız iki onludan bahseden Dr. Ezgi, 4. cildin 155. sayfasında "küçük onlu iki tane olması icap eder" hükmünü öne sürerek eksik bıraktığı onlu aralığını tamamlamıştır.

a) *Onlu aralığı*: Bu aralık bir sekizli ile iki taninin birleşmesinden doğmuştur. Diğer bir deyişle bir sekizli ile bir büyük üçlünün birleşmesidir. Rast ile Tiz Buselik arasındaki aralıkta olduğu gibi.

b) *Birinci küçük onlu*: Bir sekizli ile bir orta üçlünün birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Sünbüle arasındaki aralıkta olduğu gibi.

5- *Onbirli aralığı*: Bu aralık bir sekizli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Tiz Çargâh arasındaki aralıkta olduğu gibi,

6- *Onikili aralığı*: Bu aralık bir sekizli ile bir tam beşlinin birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Tiz Nevâ arasındaki aralıkta olduğu gibi.

7- *Yedili aralığı*: Bu aralık üç türdür:

(a) Küçük yedili, (b) Orta yedili, (c) Büyük yedili.

a) *Küçük yedili*: Bu aralık tam bir beşli ile bir küçük üçlünden doğmuştur. Ka-ba Çargâh ile Kürdî arasındaki aralıkta olduğu gibi.

b) Orta yedili: Bu aralık bir tam beşli ile bir büyük üçlüden doğmuştur. Kaba Çargâh ile Segâh aralığında olduğu gibi.

c) Büyük yedili: Bu aralık bir tam beşli ile bir büyük üçlüden doğmuştur. Kaba Çargâh ile Buselik arasındaki aralıkta olduğu gibi.

8- *Altılı aralık*: Bu aralık dört türlüdür:

(a) Küçük altılı, (b) Orta altılı, (c) Altılı, (d) Büyük altılı.

a) Küçük altılı: Bir tam beşli ile bir bakıye aralığının birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Nim Hisar aralığında olduğu gibi.

b) Orta altılı: Bir tam beşli ile bir küçük mücennep aralığının birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Hisar aralığında olduğu gibi.

c) Altılı: Bir tam beşli ile bir büyük mücennep aralığının birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Dik Hisar aralığında olduğu gibi.

d) Büyük altılı: Bir tam beşli ile bir tanininin birleşmesinden doğmuştur. Rast ile Hüseyinî aralığında olduğu gibi.

9- *Beşli aralık*: Dr. Ezgi'ye göre beşli aralığının üç türü vardır: (a) Artık beşli, (b) Beşli, (c) Eksik beşli.²⁷

a) Artık beşli aralığının iki çeşidi vardır:

a1) Tam beşliden bir küçük mücennep büyük olan beşlidir. Kürdî ile Mahur perdesi arasındaki aralıkta olduğu gibi.

a2) Tam beşliden bir bakıye büyük olan aralıktır. Dik Kürdî ile Eviç perdele-ri arasındaki aralıkta olduğu gibi.

b) Beşli aralık: Bir tam dörtlü ile bir tanini aralığının birleşmesinden doğmuştur. Dügâh ile Hüseyinî aralığında olduğu gibi.

c) Eksik beşli aralık: Üç türü vardır:

c1) Büyük eksik beşli aralık: Bir tam dörtlü ile bir büyük mücennep aralığının birleşmesinden doğmuştur. Dügâh ile Dik Hisar aralığında olduğu gibi.²⁸

c2) Orta eksik beşli: Bir tam dörtlü ile bir küçük mücennep aralığının birleşmesinden doğmuştur. Dügâh ile Hisar aralığında olduğu gibi.

c3) Küçük eksik beşli: Bir tam dörtlü ile bir bakıye aralığının birleşmesinden doğmuştur. Dügâh ile Nim Hisarda olduğu gibi.

10- *Dörtlü aralık*: Dörtlü aralığında dört adet nağme bulunur. Beşli aralığında ise beş adet nağme bulunur.²⁹

Bir tam dörtlü aralık iki tanini ile bir bakıye aralığından doğar. İki türlüdür:

a) Artık dörtlü: Artık dörtlü aralık açıklık yönünden küçük eksik beşlinin aynısıdır. Şu suretledir ki tam bir dörtlüye bir bakıye aralığının ilavesiyle meydana gelir. Kaba Çargâh ile Irak, Rast ile Nim Hicaz aralıklarında olduğu gibi. Dr. Ezgi dördüncü ciltte artık dörtlünün iki tane olduğunu açıklamakta, böylece noksanını tamamlamaktadır. İkinci çeşit artık dörtlü ise bir tam dörtlüye bir ko-

ma aralığının ilâvesinden doğmuştur. Segâh ile Hüseyinî arasındaki aralıkta olduğu gibi.

b) Eksik dörtlü: Dr. Ezgi, birinci ciltte eksik dörtlünün çeşitlerini yazmamışsa da dördüncü ciltte bu noksanını tamamlamıştır. Dr. Ezgi'ye göre eksik dörtlü üç tanedir:

A

KÜÇÜK MÜCENNEB - TANİNİ - KÜÇÜK MÜCENNEB
İKİ TANİNİDEN BİR KOMA ARTIK

B

BAKİYE - TANİNİ - BAKİYE
İKİ TANİNİDEN BİR KOMA EKSİK

C

BÜYÜK MÜCENNEB - KÜÇÜK MÜCENNEB - KÜÇÜK MÜCENNEB
TOPLAM İKİ TANİNİ

b1) İki taniniden bir koma artık olan dörtlüdür. Bu dörtlü bir küçük mücennep, bir tanini ve yine bir küçük mücennep şeklinde kullanılmıştır.

b2) İki taniniden bir koma eksik olan dörtlüdür. Bu dörtlü bakıye, tanini ve yine bakıye olarak kullanılmıştır.

b3) İki taniniden bir bakıye eksik olan dörtlüdür. Bu dörtlü iki tanini olarak kullanılmıştır. Sabâ'da kullanılan dörtlü gibi.

11- Üçlü aralığı: Bu aralık üç adet nağmeyi ihtiva eder. Dört türdür:

(a) İki taninili büyük üçlü, (b) Büyük üçlü, (c) Orta üçlü, (d) Küçük üçlü. (Dr. Ezgi *eksik üçlü*

adı altında bir beşinci üçlü çeşidini kitabının 4. cildinin 156. sayfasında kaydetmiştir.)

a) İki taninili büyük üçlü: İki tanini aralığının birleşmesinden doğar. Rast ile Buselik, Çargâh ile Hüseyinî aralıklarında olduğu gibi.

b) Büyük üçlü: Bir tanini ile bir büyük mücennebin birleşmesinden doğmuştur. Diğer bir deyişle iki taninili büyük üçlünden bir koma eksik aralıklı üçlüdür. Rast ile Segâhta olduğu gibi.

c) Orta üçlü: Bir tanini ile bir küçük mücennep aralığının birleşmesinden doğmuştur. Diğer bir deyişle iki taninili büyük üçlünden bir bakıye aralığının çıkarılmasında bulunan aralıktır. Rast ile Dik Kürdî arasında olduğu gibi.

d) Küçük üçlü: Bir tanini ile bir bakıye aralığının birleşmesinden doğmuştur. Diğer bir deyişle iki taninili büyük üçlü aralığında bir küçük mücennep aralığının çıkarılmasında bulunan aralıktır. Dügâh ile Çargâh aralığında olduğu gibi.

e) Eksik üçlü: Bir küçük mücennep ile bakıye aralığının birleşmesinden doğmuştur. Segâh ile Nim Hicaz arasındaki aralıkta olduğu gibi.

12- İkili aralığı: Bu aralığın sekiz türlü olduğunu kaydeden Dr. Ezgi'ye göre ikili aralıklar şunlardır:

(a) Tanini, (b) Artık ikili, (c) Büyük mücennep, (d) Eksik büyük mücennep, (e) Küçük mücennep, (f) Bakıye, (g) Artık bakıye, (h) Fazla)

a) Tanini: Tam bir beşliden tam bir dördlünün çıkarılmasıyla bulunan aralıktır. Rast ile Dügâh, Nevâ ile Hüseyinî aralıklarında olduğu gibi.

b) Artık ikili:³⁰ *Artık tanini* de denilen bu aralık Hicazda kullandığımız Dik Kürdî ile Nim Hicaz arasındaki aralıktır.

c) Büyük mücennep: Bu aralık taniniden bir fazla (koma) aralığı kadar eksiktir. İki bakıye toplamıdır. Dügâh ile Segâh arasındaki aralıkta olduğu gibi.

d) Eksik büyük mücennep: Bu aralık büyük mücennepten az küçüktür. Çargâh ile Dik Hicaz arasındaki aralıkta olduğu gibi. Dr. Ezgi bu konuda şu ihtirazî kaydı düşüyor:

Gerek Uşşak ve gerek Sabâ makamının icrasında umumî dizinin intizamını bozmamak için büyük mücennebi kullanacağız.³¹

e) Küçük mücennep: Küçük mücennep bir bakıye ile bir fazladan ibarettir, kezâ bir taniniden bir bakıye çıkarsa küçük mücennep kalır. Tanininin pest tarafındaki nağmenin evveline bir bakıye diyezi konursa geriye bir küçük mücennep kalır. Bakıye diyezli Sol ile Dügâh arasında kalan aralık gibi.

f) Bakıye aralığı: Tam dördlünden iki tanini aralığı çıkarılınca geriye kalan aralıktır. Kezâ: Bir taniniden bir küçük mücennep çıkarılınca bir bakıye kalır. Buse-lik ile Çargâh arasındaki aralıktır.

g) Artık bakıye aralığı: Bakıyeden çok az büyük olan bu aralığı bir fazla be-molünü bir tanininin evveline koyarak elde ederiz. Segâh ile Dik Buselik, Eviç ile Dik Mahur aralıklarında olduğu gibi.

Dr. Ezgi ayrı bir sayıma ihtiyaç görmediği eksik bakıye aralığı hakkında şunları yazıyor:³²

Eksik bakıye aralığı büyük mücennep'ten küçük mücennebin tarbı [çıkartılması] ile hasıl olmuş aralıktır. Segâh ile Dik Kürdî, Eviç ile Dik Acem aralarında olan aralıklar gibi. Her taninide büyük mücennep ile küçük mücennep arasında bulunur. Terkibi lâhinde kullanılmaz.

h) Fazla aralığı:³³ Pisagor ve Fisagor (Pythagoras) da denilen çok küçük bu-ud, bir taniniden bir büyük mücennebin çıkarılmasından sonra kalan aralıktır. Terkibi lâhinde bu aralık başlı başına kullanılmayıp bir makamdan diğerine geçki yapılacağı esnada bir sese ilave veyahut ondan tarh etmek suretiyle istimal olunur. Segâh ile Buselik, Acem ile Dik Acem arasındaki aralıklar gibi.

Irha aralığı: Parmakların bir nota üzerinde hafifçe titremelerinden mütehasıl aralık olup terkibi lâhinde kullanılmaz.³⁴

B) Hüseyin Sâdetin Arel'de Aralıklar

Arel'in aralıklar hakkındaki tespit ve izahlarına geçmeden evvel şunları söylemek gerekir. Aynı ekolün kurucuları arasında aralıkların sistematize edilmesinde bazı ayrılıklar görülmektedir. Arel aralıklarda daha daraltıcı bir davranış içindedir. Şimdi bunları görelim.

Arel aynen şöyle diyor:

Türk lâbninde kullanılan ikili aralıkları birbirinden daha büyük olmak üzere beş türdür: a- bakıye, b- küçük mücennep, c- büyük mücennep, d- tanini, e- artık ikili.

Bu aralıkların anlatılmasından sonra iki küçük aralıktan daha söz ederek diyor ki:

Yukarıdaki aralıklardan başka iki tane küçük aralık daha vardır. Lâbinde kullanılmazlar.

Sadece, öteki aralıkların teşekkülüne yaramakla kalırlar. Bunlar da koma ve eksik bakıye'dir.

Arel'de tespit edilen aralıklar 21 adettir. Bunları sıra ile görelim.

1- Sekizli aralığı. Üç türdür:

(a) Artık sekizli, (b) Tam sekizli, (c) Eksik sekizli.

2- Beşli aralığı. Üç türdür:

(a) Artık beşli, (b) Beşli, (c) Eksik beşli.

3- Dörtlü aralığı. Üç türdür:

(a) Artık dörtlü, (b) Dörtlü, (c) Eksik dörtlü.

4- Üçlü aralığı. Beş türdür:

(a) En büyük üçlü, (b) Büyük üçlü, (c) Orta üçlü, (d) Küçük üçlü, (e) En küçük üçlü.

İkili aralıklarını daha evvelce saydığımız için tekrar yazmıyoruz. Şimdi bu aralıkların analizine geçelim.

a) Büyük Aralıklar

1- *Sekizli aralığı*: Üç türdür.

a) Artık sekizli aralığı: Eğer bir sekizlinin içinde beş tanini ve bir büyük mücennepten daha büyük aralık var ise ona artık sekizli denilir. Rast ile Nim Şehnâz arasındaki sekizli gibi.

b) Tam sekizli aralığı: İki ucundaki sesler işaretçe birbirinden farklı olmayan sekizli aralıkları beş tanini ile bir büyük mücennepten mürekkeptir.

c) Eksik sekizli: Eğer bir sekizlinin içinde beş tanini ve bir büyük mücennepten daha az aralık bulunuyorsa ona eksik sekizli denir. Hüseyinî Aşirân ile Nim Hisar arasındaki aralıkta olduğu gibi.

2- *Beşli aralığı*: Üç türdür.

a) Artık beşli: Eğer bir beşlinin içinde üç tanini ile bir bakıyeden daha ziyade aralık bulunursa ona artık beşli denir. Meselâ: Rast ile Hisar, Acem Aşirân ile Hizaz aralıklarında olduğu gibi.

b) Üç tanini ile bir bakıyeden mürekkep olan aralığa tam beşli denir. Dügâh ile Hüseyinî arasındaki aralık gibi.

c) Eksik beşli: Eğer bir beşlinin içinde üç tanini ile bir bakıyeden daha az aralık bulunursa ona eksik beşli denir. Dügâh ile Hisar, Hüseyînî Aşîrân ile Dik Kürdî aralıklarında olduğu gibi.

3- Dörtlü aralığı: Üç türdür.

a) Tam dörtlü: İki tanini ile bir bakıyeden mürekkebe olan dörtlülere tam dörtlü denir. Dügâh ile Nevâ arasındaki aralıkta olduğu gibi.

b) Artık dörtlü: Eğer bir dörtlü içinde iki tanini ve bir bakıyeden daha ziyade aralık bulunuyorsa ona artık dörtlü denir. Rast ile Hicâz arasındaki aralıkta olduğu gibi.

c) Eksik dörtlü: İki tanini ile bir bakıyeden daha az aralığı olan dörtlülere eksik dörtlü denir. Dügâh ile Dik Hicâz arasındaki aralıkta veya Sabâ dörtlüsünde olduğu gibi.

4- Üçlü aralığı: Beş türdür.

a) En büyük üçlü: İki taniniden mürekkeptir. Dügâh ile Hicâz veya Rast ile Buselik aralıklarında olduğu gibi.

b) Büyük üçlü: Bir tanini ile bir büyük mücennepten mürekkeptir. Rast ile Segâh, Çargâh ile Dik Hisar aralıklarında olduğu gibi.

c) Orta üçlü: Bir tanini ile bir küçük mücennepten mürekkeptir. Rast ile Dik Kürdî, Nevâ ile Dik Acem aralıklarında olduğu gibi.

d) Küçük üçlü: Bir tanini ile bir bakıyeden mürekkeptir. Yegâh ile Acem Aşîrân, Dügâh ile Çargâh aralıklarında olduğu gibi.

e) En küçük üçlü: Bir tanini ile bir komadan mürekkeptir. Nim Zirgüle ile Dik Kürdî, Segâh ile Hicaz aralıklarında olduğu gibi.

b) Küçük Aralıklar

İkili Aralıklar:

Arel'in sistematiğine uyarak biz de aralıkları bu sıralamaya uygun şekilde mütalaa edeceğiz.

a) Bakıye aralığı: Lâhinde kullanılan en küçük aralıktır. Çargâh ile Nim Hicâz, Nevâ ile Nim Hisar arasındaki aralıklar gibi.

b) Küçük mücennep aralığı: Bakıyeden bir koma daha büyüktür. Çargâh ile Hicaz, Nevâ ile Hisar, Dügâh ile Dik Kürdî perdeleri arasında olduğu gibi.

c) Büyük mücennep aralığı: İki bakıyeden mürekkeptir. Dügâh ile Segâh, Nevâ ile Hisar perdeleri arasında olduğu gibi.

d) Tanini aralığı: İki bakıye ile bir komadan mürekkeptir. Dügâh ile Buselik, Çargâh ile Nevâ arasındaki aralıklar gibi.

e) Artık ikili aralığı: Yerine göre değişik üç bakıyeden, bazen üç bakıye ile bir komadan, nadiren de üç bakıye ile iki komadan mürekkep olur. Arel, artık ikiliye örnek vermiyor.

Arel, bu aralıklardan başka, iki küçük aralıktan sözetmektedir. Bunlar:

- f) Koma
- g) Eksik bakıye aralıklarıdır.

f) Koma aralığı: Küçük mücennepten bakıyeyi, veya taniniden büyük mücennebi çıkardığınız zaman geriye kalan aralıktır. En küçük aralıktır.

g) Eksik bakıye aralığı: Büyük mücennepten küçük mücennebi, yahut bakıyeden komayı çıkardığınız zaman geriye kalan aralıktır.

Eksik bakıye aralığının notaya yazılmasının gereği olmadığına işaret eden Arel, devamla şöyle diyor:

Her aralığın genişliği bittabii iki ucundaki seslerin vaziyetine bağlıdır. Bu seslerin bir tekine veya ikisine diyez veya bemol yahut birine diyez diğerine bemol işareti konulunca, işaretin tesiri nisbetinde aralık genişler veya daralır. Fakat, elde edeceğimiz bu çeşit çeşit aralıklardan yalnız makam dizilerinin icap ettirdiği neviler labinde kullanılır. Diğerleri nazari mahiyette kalır.³⁵

Arel-Dr. Ezgi sistemine göre, bu iki küçük aralığın müstakil bir hüviyeti yoktur. Çünkü, "bu iki küçük aralık labin (melodi) içinde kullanılmazlar, sadece öteki aralıkların teşekkülüne yaramakla kalırlar."³⁶

Arel devamla şöyle diyor: "Saydığım bütün aralıklardan, yalnız eksik bakıye (E) müstesna olarak, diğerlerini, kendilerine mahsus işaretlerle notaya yazabiliriz."³⁷

Arel-Dr. Ezgi sistemi küçük aralıklar için tesbit ve kabul ettiği ârıza işaretlerini şu şekilde göstermektedir:

- 1- Bir notayı koma nisbetinde yükseltmek için koma diyezi: †
- 2- Bir notayı koma nisbetinde alçaltmak için koma bemölü: ‡
- 3- Bir notayı bir bakıye nisbetinde yükseltmek için bakıye diyezi: #
- 4- Bir notayı bir bakıye nisbetinde alçaltmak için bakıye bemölü: †
- 5- Bir notayı bir küçük mücennep nisbetinde yükseltmek için küçük mücennep diyezi: †
- 6- Bir notayı bir küçük mücennep nisbetinde alçaltmak için küçük mücennep bemölü: ‡
- 7- Bir notayı bir büyük mücennep nisbetinde yükseltmek için bir büyük mücennep diyezi: †
- 8- Bir notayı bir büyük mücennep nisbetinde alçaltmak için bir büyük mücennep bemölü: ‡
- 9- Bir notayı bir tanini nisbetinde yükseltmek için bir tanini diyezi: ✕
- 10- Bir notayı bir tanini nisbetinde alçaltmak için bir tanini bemölü: †
- 11- Yükseltilmiş veya alçaltılmış bir notayı tekrar eski haline getirmek için bekar işareti: †

4) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'in Görüşleri

Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları adlı kitap ile Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz, seslerin hesaplanması alanında yeni bir görüş açısı ileri sürmüş, küçük aralıkların hesaplanmasında ve tertibinde, şimdiye kadar musikimiz nazariyatında uygulanmayan, Batı musikisinde uygulama alanı bulan "sent" sistemini getirerek, Pisagor sisteminin yanlış olduğunu, doğru sistemin, kendilerinin getirdiği sent sistemi olacağını ve sistemin kabul edilmesi ile kolaylıklar sağlanacağını açıklamışlardır.

Kitabında sekizlinin kuruluşuna ilişkin yeterli bir açıklama yapmayan M. Ekrem Karadeniz, her ne kadar dörtlü ve beşlilerden söz etmiş ise de, yine de makamların kuruluşuna ilişkin açıklayıcı bir bilgi vermemiştir. Diğer bir deyişle, makamların kuruluş özellikleri, unsurlar, üzerinde durulmamış, yalnız skalaları verilmiş, tarifleri ise perde isimleri sayılarak yapılmıştır.

Keza, musikimizin 24 eşit olmayan perdeye bölünmesine karşılık Töre-Karadeniz, 41 aralığa bölünen bir skala kabul etmiştir.

Bir tanini içinde altı küçük aralık bulunduğunu tesbit eden bu görüşe göre, küçük aralıklar şunlardır:

Aralığın İsmi	Sentleri	Frekans	Koma Sayısı	Arıza İşareti
Koma	200	77/76-1,0132	1	— —
Irha	300	51/50-1,02	1,5	đ †
Sagir	500	31/30-1,033	2,5	— —
Bakiye	800	20/19-1-0535	4	b #
Küçük Mücennep	1,000	16/15-1,068	5	ḃ ‡
Büyük Mücennep	1,600	10/9-1,11	8	— —
Tanini	1,800	9/8-1,125	9	— —

Irha ve sagir aralıklarının Batı musikisinde bulunmadığına işaret eden Karadeniz, bir tanini aralığı içinde altı tane küçük aralık olduğunu, yukarıda görülen cetvelde tesbit etmiş, ancak sagir aralığı için özel bir işaret göstermemiştir. Karadeniz bu aralığın yerini ve genişliğini tayin ve tarif ederken: "*Kürdî perdesi ile Segâh perdesi arasındaki aralık 500 sent olduğu halde, benzerliği bozmamak için Kürdî perdesinden 500 değil, 700 sentlik bemol ile göstermek durumu vardır*"³⁸ diye, sagir aralığının Segâh perdesinde iki buçuk koma buudünde bulunduğunu, halbuki, diğer bazı perdelerde ve mesela, Zengûle ile Rast arasındaki aralığın 4+1,5=5 koma teşkil ettiğini hesaplamaktadır. Bu durumda, sagir aralığı değişik bir açıklık göstermekte, açıklığı kapatmak için de tabii olmayan bir toplamaya giderek, 500 sentlik (2,5 komalık) açıklığı 700 sentlik (3,5 komalık) açıklığın işareti olan "b" ile göstermek zorunda kalmaktadır. Özellikle Buselik perdesindeki bu aralıklar, koma aralığı ile hesap edilse bile, perdenin Segâh olarak kabul edilmesi karışıklığa sebep olmaktadır.

Ekrem Karadeniz, küçük aralıklardan ırha aralığını kendine mahsus bir arıza işareti ile göstermiş, diğer arıza işaretleri ile gösterilen aralıklar arasında kabul etmesile, bu aralığın müstakil bir aralık olarak olduğuna işaret etmiştir.³⁹

Notlar

- 1 Güney Irak'ta Babilonya ülkesi.
- 2 Sümerlilerin Güney Irak'taki meşhur şehirlerinden biri.
- 3 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Kimindir?*, s. 162.
- 4 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioglu, s. 84.
- 5 Safiyüddin, *Kitâbü'l-Edvâr*, Makale 1, Fasil 1.
- 6 Eski musikiciler bakıye aralığına "fazla" ismini de vermişlerdi.
- 7 Doç. Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, s. 178.
- 8 Fârâbî, *Kitâbü'l-Musikiyü'l-Kebîr*, "Kitâb-ı Makalât".
- 9 (Fârâbî ve Safiyüddin'den nakil suretile) Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioglu, s. 61.
- 10 Murad Bardakçı, *Meragah Abdülkadir*, s. 55.
- 11 Safiyüddin, *Şerefiye*, Makale 2, Fasil 2.
- 12 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 4, Fasil 1.
- 13 Fârâbî ve sistemci okul kurucuları yumuşak cinsi üç kısma ayırarak incelemişlerdir. Bu kısımlar şunlardır: 1- Normal cins, 2- Kromatik cins, 3- Düzenleyici cins. Aynı müzikologlar kavî cinsi de dört kısma ayırmışlardır: 1- Sürekli cins, 2- Kesintili cins, 3- İki katlı cins, 4- Ayrı cins.
- 14 Safiyüddin, *Şerefiye*, Makale 1, Fasil 3.
- 15 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 4, Fasil 2.
- 16 Murad Bardakçı, *Meragah Abdülkadir*, s. 61.
- 17 Murad Bardakçı, *Meragah Abdülkadir*, s. 62.
- 18 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 7, Fasil 3.
- 19 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 1.
- 20 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 3.
- 21 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 4.
- 22 Rauf Yekta, *Türk Musikisi Nazariyatı*, s. 40.
- 23 Rauf Yekta, *Türk Musikisi Nazariyatı*, s. 96.
- 24 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, C. 1, s. 8 ve müteakip.
- 25 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 4 ve müteakip.
- 26 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, C. 1, s. 10.
- 27 Dr. Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*'nin 1. cildinde beşlileri anlatırken eksik bıraktığını 4. ciltte (s.156) açıklamış bulunuyor. Ona göre beşli aralığı, artık beşli, beşli ve eksik beşli olmak üzere üç çeşittir. 1. ciltte artık beşliyi yazmayı unutan Dr. Ezgi bu noksanını 4. ciltte tamamlamıştır.
- 28 Dr. Ezgi, 4. cildin 156. sayfasında büyük eksik beşli aralığının kullanılmadığını yazmıştır. Diğer taraftan 1. ciltte bu aralığın Dügâh ile Dik Hisar arasında bulunduğunu ve Arazbarda kullanılmış olduğunu işaret etmesine rağmen sonra bu ifadesinden vazgeçmiştir.
- 29 Bu farklar Arel-Dr. Ezgi okulunu sistemci okuldan ayıran kriterlerden biridir.
- 30 Dr. Ezgi 1. ciltte artık ikiliyi bir çeşit olarak göstermiş, 4. ciltte ise bu yanlışını düzelterek üç çeşit olduğunu kaydetmiş, fakat örnek vermemiştir (s. 157). Biz artık ikilinin bu çeşitlerini Hicaz, Sabâ ve Hüzzam makamlarında açıkladık.
- 31 Arel-Dr. Ezgi okulu, umumî intizamı bozmamak kaygusu ile, makamlarımızın ana hatlarına, kritik olan lâhinlerine kadar sokularak çeşnilerini değiştirmiş, kulağımıza mülâyim ses yerine garip nağmeler gelmesine adeta yol açmıştır.
- 32 Artık bakıye aralığı bugün kullanılmıyor.
- 33 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, C. 1, s. 17.
- 34 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, C. 1, s. 17.
- 35 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 6, No. 23.
- 36 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 5, No. 18.
- 37 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 6, No. 21.
- 38 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, s. 10.
- 39 Yardımcı seslerin belirtilmesinde ayrı bir bemol işareti kullanan Karadeniz, ana sese 400 sent kadar yakın olan dört ses için kullanılacağına ayrıca işaret etmektedir.

2. KISIM

Sekizlinin Kuruluşu, Mülayemet ve Münaferet

1) Sekizlinin (Dizinin) Kuruluşu

Bu konuyu:

(A) Sekizlinin kuruluşu, (B) Ana dizinin şekli, olmak üzere iki kısımda mütalaa edeceğiz.

A) Sekizlinin Kuruluşu

Nazariyatta hâkim olan görüşler şunlardır.

- a) Sistemci okul ve Rauf Yekta Bey sistemi
- b) Arel-Dr. Ezgi sistemi
- c) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz görüşü

a) Sistemci Okulda ve Rauf Yekta Beyde

Sistemci okul ile Rauf Yekta Beyin sekizlinin kurulmasındaki görüşlerinde esasta bir değişiklik yoktur. Sistemci okulda Safiyüddin¹ ve Abdülkadir Merağî, bir sekizlinin teşekkülü için iki dörtlü ve bir taniniyi yeterli görmekte dirler. Bu görüş antik Yunan musikisinden gelmedir ve Fârâbî ile İbn Sina da aynı görüşü paylaşırlar.

Bu kuruluş sisteminde iki dörtlü arasında veya dörtlülerin tiz veya pest tarafında bir fasıla (bir taninilik aralık) bulunur. Ve böylece sekizli kurulmuş olur. Meselâ Rast dizisinin kurulması bu sisteme göre şöyledir: Rast dörtlüsü-Fasıla-Rast dörtlüsü. Diğer taraftan, tizdeki dördüncünün sonuna bir tane eklenmesi ile kurulan sekizliler de vardır. Bu durumda fasıla kullanılmaz.

b) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

Yeni bir tez ortaya koyan Arel-Dr. Ezgi'de ise durum değişiktir:

Bir sekizli dizisinin bir makamı ifade edebilmesi için en azından bir dörtlü ve bir beşliden kurulması icap eder. Ancak bu yeterli sayılmaz. Kurulu dizinin bünyesinden makamı anlayabilmemiz için durak ve güçlü perdelerinin de bilinmesi zorunluğu vardır.

Şu halde:

a) Dörtlü ve beşli veya beşli ve dörtlü birbirlerine eklenirken dörtlünün veya beşlinin tiz taraftaki perdesi ile üste gelecek beşli veya dörtlünün pest perdesi aynı nağmede buluşurlar. Ancak, bu intibak dizilerin asfî karakterlerine sekte vermez. Meselâ bir Uşşak dizisinde Uşşak dörtlüsünün tiz sesi Nevâdır. Nevâdan itibaren Buselik beşlisinin pest sesi de yine Nevâdır. Bu iki Nevâ aynı nağme olmak itibariyle bir tek nağmede intibak halindedir. Amma biz Uşşak dörtlüsü deyince bu dörtlünün tiz nağmesinin Nevâ olduğunu anlarız. Buselik beşlisinin şed yapılmadan evvel pest nağmesi Dügâh sesidir. Bu beşli yer değiştirerek (şed yapılarak) pest nağme yerine geçen Nevâdan başlamakta, Buselik beşlisinin aralıkları Muhayyer perdesine kadar devam etmektedir. Uşşak dörtlüsünün Nevâsı üzerine konan Buselik perdesinin Nevâyâ intibakı halinde bulunduğu müddetçe bir aylık olmaz. Ancak dörtlü ve beşli diziler ayrıca söz konusu olunca intibak etmiş her iki dizinin tiz ve pest sesleri ayrı ayrı ifade edilmek icap eder.

b) Durak perdesinin bilinmesi lâzımdır. İstirahat ve sona eriş duygusunu vermeyen bir sesin durak olarak kabul edilmesi mümkün değildir. Bunu anlamak için diziye aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya okuyup çalmamız lâzımdır, ve bu sesli icradan kulağımızın bir sonuca varması gerekecektir. Bu sonuç mülâyim ise ve istirahat duygusunu verebiliyorsa durak perdesi yerindedir.

c) Bilhassa güçlü perdesinin tayin ve tespiti önem taşır. Güçlü perdesinin bazı makamlarda dörtlünün, bazılarında beşlinin birleştiği nağmelerde bulunması veya diğer bir deyişle oluşması, bazı mürekkep makamlar hariç, değişmez bir kural olarak görülmektedir.

Yukarıda saydığımız ve izahına çalıştığımız sebepler sonucunda ortaya çıkan, bir sekizlinin iki dörtlüden değil, bir dörtlü ile bir beşliden ibaret olduğudur. Dr. Ezgi, fasılının konulmasının, makamların teşekkülünde kolaylık değil tam tersine bir engel olacağı düşüncesindedir.

c) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'de

Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz sekizlinin kuruluşu hakkında bilgi vermemektedirler. Yalnız ana diziden bahis açmışlardır.

B) Ana Dizinin Şekli

Tarihi seyir içinde vücut bulmuş nazari görüşler bu konuda birleşmiş değildirler.

Aşağıda sistemci okul ve Rauf Yekta'da göreceğimiz Rast dizisindeki Hüseyinî sesi Abdülkadir Töre'de değişikliğe uğramış ve bir koma pestleşmiştir.

a) Sistemci Okulda ve Rauf Yekta Beyde

Sistemci okul ile Rauf Yekta Beyin sekizlinin kurulması ve ana dizinin tesbiti konusundaki görüşlerinde bir fark yoktur. Esas şudur:

Ana dizi "Rast" dizisidir.

Rauf Yekta ana dizi hakkındaki tarihi gelişmeyi anlatırken şöyle diyor:

Gerçi, Farabi asrında tabii nağmelerimiz şimdiki gibi Yegâh, Hüseyinî, Aşîrân, Irak... ilâ isimleri ile tesmiye edilmemekte ise de bu isimsizlik Fârâbî ve onun muakkibi olan İbn Sina'dan sonra çok zaman daha devam edememiş ve Safi-yüddin Abdülmü'min ile Abdülkadir Merâgî'nin telifatında ilk izleri görüldüğü üzere ameliyeciler (icrakârlar) tarafından esasî süllemi teşkil eden tabii nağmelerimize bir takım isimler verilmeye başlanmıştır... Şu kadar ki nazariyecilerin bu terkipte gösterdikleri esasî süllem nağmelerinin âlâtı musîkimiz (sazlarımız) üzerine tatbiki ameliyeciler nezdinde bazı müşkilâtı mucip oluyordu. Musiki tarzının en pest nağmesi olan ve bu itibarla Fârâbî tarafından (Sâkilet-ül mefrûzât) namı verilen Yegâh nağmesinden sonra gelen Dügâh nağmesi, kemençe gibi en pest nağmesi Yegâh olan sazlarımızın pest tarafından ikinci nağmesi itibar edildiği halde bazı makamlarımızı ve ezcümle asrımızda Uşşak² denilen makam gibi memâlik-i şarkiyede en ziyâde müstamel bir makamı icra ederken bu makamların karargâhı olan Dügâhtan -tezyinî makam için- dört perde pest tarafa yani Yegâh perdesine inmek mümkün olamamakta idi. Kezâlik Rast makamının icrasında dabi (elif) nağmesi Rast itibar edilince aynı imkânsızlık hasıl oluyordu. Tanbur gibi sazlarla Yegâhtan pest perdeler için pest tellere atlamak kabil olsa bile ameliyat-i musîkî erbabı kendilerine herhalde müşkil bir vaziyet ihdas eden bu tel atlamaktan hiç de memnun olmuyordu.³

Burada, Rauf Yekta'nın ifadesine şimdilik bir nokta koyarak biz devam edelim: Bu memnuniyetsizlik sebebiyle ikinci kademedede bulunan Dügâh nağmesi beşinci kademeye nakledilmiş, Yegâh ismi yerinde bırakılmıştır. Bu durumda dördüncü kademeye yeni bir ad verilmesi icap etmiş ve musikîciler bu nağmeye "Rast" adını vermişlerdir.

Rast perdesi ile bir dörtlü pestindeki Yegâh perdesi arasındaki seslerin de isimleri değiştirilmiş, Dügâh, Hüseyinî, Aşîrân, Segâh, Irak olmuştur. Dügâh ve Segâh nağmeleri ile yeni şekilleri ortaya konulmuş, dizi bu suretle şu şekli almıştır.

Rauf Yekta bu dizinin Türklerin esasî süllemine teşkil ettiğini ifade etmektedir.

Fakat daha sonra şöyle devam ediyor: *"Avrupa'da insanların bal-i tabiiideki sesleri nazar-i itibara almayarak hiç kimse sesin güçlüğüyle yetişebileceği perdeden okumaya icbâr edilmemekte olmasından dolayı büyük küçük herkes şevk ve şetaretle teganni etmekte ve şark hanendelerinin yüzlerinde görülen ızdırıp alâiminden hanendelerde eser bulunmamaktadır. Bizi meşgûl eden meseleye bu nokta-i nazardan baktığımız balde tutacağımız hatt-ı hareketi kolayca tayin edebiliriz. Zaten tesadüfat-i hasenedendir ki, bizim esasî süllemimizi teşkil eden tabii nağmelerimiz, garb musikîsinin esasî süllemi ile tevafuk etmekte... Böyle olunca musikîmizin nazariyatından bahsedecek kitaplarda her şeyden evvel Türk Musikîsinin esasî süllemi olarak -tıpkı garplılar gibi- Do'dan başlayıp Do nağmesine muntehi olan bir silsile-i nağamatı, tabii nağmelerimiz bunlardır diye göstermemiz ve bu nağmelere şimdikiye kadar verdiğimiz (Kaba Çargâh, Yegâh, Hüseyinî Aşiran, Acem Aşirân, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh) isimlerini terkederek Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye namlarını vermeliğimiz en mûsib ve ilmi yoldur."*

Bu açıklamaları ile Rauf Yekta Beyin anadizi hakkında tereddütlü olduğunu anlaşılmaktadır. Fakat yine de sistemci okulun ana çerçevesinin dışında bir görüşün müdafii olmadığı kuşkusuzdur.

b) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

Tabii dizi olarak Çargâh dizisinin en müsait dizi olduğunu, çünkü, diğer bütün dizilerin teşkilinde esas tutulmaya ancak bu dizinin elverdiğini işaret eden Arel, Çargâh dizisinin sadece tanini ve bakıye aralıklarından yapılmış olmasını, öteki aralıkların elde edilmesinde en fazla kolaylığı gösteren dizi olması itibarıyla ana dizi olmaya liyakat kazandığını yazmaktadır.⁴

Arel, bir hususu daha ilave ediyor: Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılmasının sebeplerinden biri de basit makamların hepsinin Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledilebilmesidir. Bu göçürme diğer dizilerde zorlukları mucip olmaktadır. Ve bu zorluklar arıza işaretlerinde karışıklıkları arttıracaktır. Çünkü, bu durum muhtelif ihtiyaçların tatmini için hem diyez hem bemol işaretlerinin hadinden fazla çoğalmasına sebep olacaktır.

Biz bu konunun daha derinliklerine ve teferruatına girmek istemiyoruz. Bu husus nazariyatçıların iştilal sahasına girer. Ancak, bizim de şimdilik kabul ettiğimiz dizi Çargâh dizisidir.



c) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'de

Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz görüşüne göre Türk musikisinde ana dizi Rast dizisidir. Bu dizi Batının diyatonik skalasındaki frekanslara aynen uyar. Skala şöyledir:

Rast-Dügâh-Segâh-Çargâh-Nevâ-Hisarek (koma bemollü mi) Eviç-Gerdaniye



2) Dizilerde Mülayemet-Münaferet

Bu konu icracıya pratikte bir fayda sağlamayacaktır. Çünkü, icracı icrasını nazariyatı göz önünde tutarak yerine getirmez. Fakat, bu konuda bilinmesinde fayda gördüğümüz noktalara kısaca temas etmek istiyoruz.

A) Sistemci Okulda

Sistemci okul *mülayemet* (yumuşaklık, kulağa hoş gelme) ve *münaferet*'in (fenalık, kulağa yabancı gelme, fena duyma) tayini için iki şekil belirtiyor: (a) Sâ-mianın duyması, b) Cinslerin belirlenmesi.

a) Kulağın işitmesi ile belirlenen mülayemet ve münaferet en tabii buluş şeklidir. İki ses beraber işitildiği veya birbirini izleyerek kulağa aksettği zaman fena bir işitme duygusu vermiyorsa mülayim olur. Aksi halde mütenafir olur.

b) Cinslerin belirlenmesi

Bütün eski musikiciler, özellikle sistemci okul, bu hususta bir hayli çaba göstermiştir. Mülayemet ve münaferetin belirlenmesi için cinslerin tayin edilmesi icap edeceği kanısına varmışlardır.

Safiyüddin'e göre bir dörtlü içinde düzenlenmiş üç aralığa cins denir. Diğer birdeyişle dört sesin üzerine kurulduğu aralıktır. Safiyüddin cinsleri çeşitlere ayırmıştır. Ayırdığı ilk çeşit iki tanedir:

1- Yumuşak cins, 2- Kavî cins. Yumuşak ve kavî cinsler de bölümler halinde incelemeye alınmış, dökümleri yapılmıştır.

B) Rauf Yekta Beyde

Rauf Yekta Bey ise bütün bu inceleme ve dökümleri sıraladıktan sonra şöyle bir soru soruyor: "Bu yorucu meşgaleden sonra birbirleriyle uyum arzeden kaç tane dörtlü veya beşli elde edilmiştir?" Bu soruyu "dokuz dörtlü ve on dört beşli" olarak cevaplıyor.⁵

C) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

Arel okulu mülayemet ve münafereți iki şıkta mütalaa etmektedir.

1- Samianın duyusu

2- Niseb-i şerife uygulaması

1- Samianın duyusu, (kulağın duyması), nağmelerin kulağa hoş gelmeleri halinde bu nağmelerin genel anlamda mülayemetinden bahsedilir. Bu hususu Dr. Ezgi şöyle açıklıyor:

Musikimizde her iki nağme birlikte veya birbirinden sonra işitildikte bir iyilik hissetme keyfiyeti mülayemeti... münafereť ise, her iki ses beraber veya birbirini müteakip işitildiği esnada bir farklılık duyulmasıdır.⁶

Arel, konuyu bir başka açıdan da mütalaa ederek şöyle demektedir:

Bir dizinin güzel olup olmadığını kesin olarak tayin edecek bir kaide yoktur. Bu daha ziyade bir zevk işidir. Fakat güzellik hakkında az çok fikir veren bir miyar kullanılır ki o da dizinin sesleri arasında tam sekizli, tam beşli, ve tam dörtlü nisbetlerinin sayısıdır. Bir dizide niseb-i şerife ne kadar az bulunursa dizinin güzelliği o kadar eksilir.

Arel okulunun tesbit ettiği mülayim dörtlü ve beşlileri sıralamadan evvel dizilerin genelde mülayemet ve münafereți tesbit konusunda Arel şu kuralı koymaktadır:

Eğer bir dizide niseb-i şerifeden sekiz tanesi veya daha ziyadesi bulunuyorsa o dizi mülayimdir. Eğer dizide beş ila yedi tane niseb-i şerife var ise yarı mülayim,⁷ beşten daha az ise mütenafirdir.

Arel okulunun tesbit ettiği mülayim dörtlüler şunlardır:

- 1- Çargâh dörtlüsü
- 2- Rast dörtlüsü
- 3- Buselik dörtlüsü
- 4- Uşşak dörtlüsü
- 5- Hicaz dörtlüsü
- 6- Kürdî dörtlüsü
- 7- Segâh dörtlüsü

Mülayim beşliler ise şunlardır:

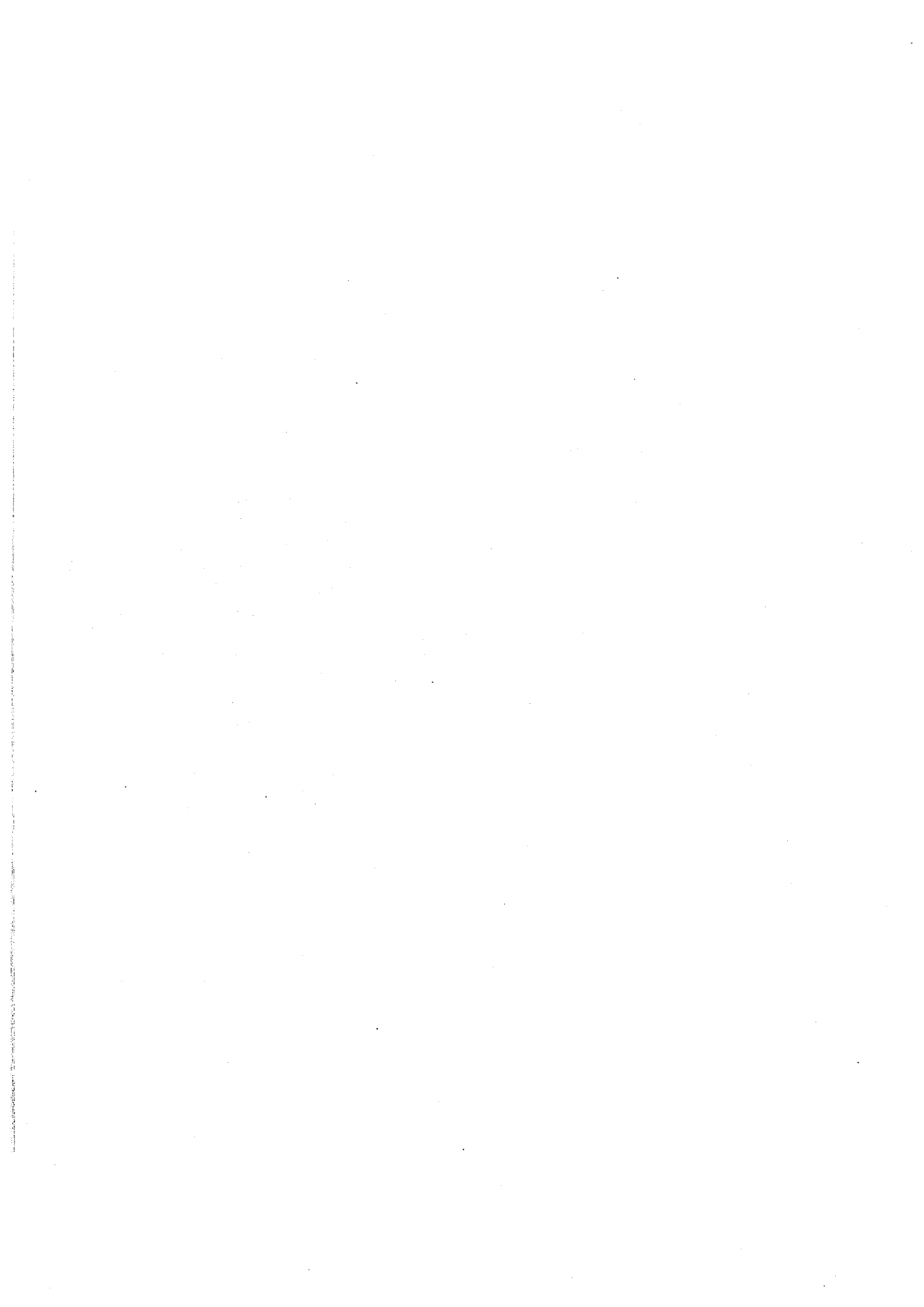
- 1- Çargâh beşlisi
- 2- Rast beşlisi
- 3- Buselik beşlisi
- 4- Kürdî beşlisi
- 5- Hüseyinî beşlisi
- 6- Hicaz beşlisi.

Yine Arel'in ayrı bir paragrafta "diğer dörtlü ve beşliler" adı altında saydığı diziler de şunlardır:

Sabâ dörtlüsü, Segâh beşlisi, Nikriz beşlisi, Pençgâh beşlisi, Hüzzam beşlisi, Ferahnâk beşlisi.⁸

Notlar

- 1 Safiyüddin, *Kitâbü'l-Edvâr*, Makale 3, Fasıla 3.
- 2 Bu tarihlerde Uşşak makamına Dügâh denilmekte idi. (R. Yekta'nın notu)
- 3 Rauf Yekta, *Türk Musikisi Nazariyatı*, s. 56 ve müteakip.
- 4 H. Sâdetin Arel, *Türk Musikisi Nazariyan Dersleri*, s. 13.
- 5 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, s. 63 ve müteakip.
- 6 Dr. Suphi Ezgi, *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, C. I, s. 29.
- 7 "Yarı mülayim" terimi Dr. Suphi Ezgi'de "gizli mütenafir" olarak geçmektedir.
- 8 Arel, makamların teşkilinde elverişli mülayim dördlü ve beşlilerin inceleme ve ayrımını yaparken, Segâh, Pençgâh, Nikriz, Hüzzam ve Ferahnâk beşlilerini, bu beşlilerin kuvvet ve istirahat duygulan bakımından zayıf kaldıklarını belirttiği "Diğer Dördlü ve Beşliler" başlıklı ayrı bir paragrafta toplamıştır. Arel, bu paragrafta, bazı musikicilerin "özel beşliler" diye adlandırdıkları bir tarife ve niteliğe uyar bir terim kullanmadığı gibi, bu beşlilerin (Çargâh, Buselik, Kürdi, Hüseyinî, Hicaz) mülayim beşlilere göre üstün bir özellik taşıdıklarına ilişkin bir açıklamada da bulunmamıştır. Aslında, özel beşli ve dördlüler deyince makam dizilerinde yer alan tam dördlü ve beşlileri göz önünde tutmak gerekir. Bir an musiki tarihimizdeki gelişmeyi göz önüne getirelim: Eski musikicilerimiz, makamların teşkili için verdikleri çabalar sonucunda pek çok dördlü ve beşlinin içinden, ancak çok az, hatta elle tutulur kadar az diziyi işe yarar bulmuşlar, diğerlerini değersizlikleri sebebiyle kullanmamışlardır. Şu halde, özel beşliler adının makamlarımızın kurulmalarında en çok kullanılan, yararlı ve zorunlu bulunan dördlü ve beşlilere verilmesi icap ederken, istisna teşkil edecek kadar az makamlarda kullanılan bu beşlilere verilmesi (ki bir kısmı tam bir beşli değildir) yanlıştır. Bunlar kanaatimizce, değerleri olmakla beraber, fonksiyonları itibarile önem taşımamaktadırlar. Tam dördlülerin yanında, Segâh, Nikriz ve Pençgâh beşlilerinin, makamların teşkilinde kullanım alanları fazla değildir. Sabâ dördlüsünün kullanım alanı daha fazladır. Hüzzam ve Ferahnâk beşlileri ise en az kullanılan beşlilerdir. Sonuç olarak şu hususu belirtmek isteriz ki, yapılan incelemelerle, dizilerde mülayemet ve münaferet tam anlamı ile aydınlığa ve kesinliğe kavuşmuş değildir. Nazari olarak tenafür sebepleri bulunan bir dizinin aslında ve icrası sırasında o kadar mütenafir olmadığı yahut mülayemet sebepleri bulunan bir dizinin, icrası sırasında tenafüre doğru kaçtığı görülebilmektedir. Arel'in de işaret ettiği gibi, bir dizinin güzel olup olmadığının kesin olarak tayinini gösterecek bir kural henüz yoktur.



3. KISIM

Makamın Kurulması ve Tarifleri

1) Sistemci Okulda

Eski musikicilerin “zülkül” veya “devir” dedikleri sekizlinin kurulmasına ilişkin görüş ve uygulamaları bir evvelki kısımda görmüş bulunuyoruz.

Abdülkadir Merâgî’ye gelinceye kadar, eski musikiciler hep “devir”den söz etmişler, makam yerine bazan “şed” bazan “devir” sözcüklerini kullanmışlardır. Mesela, Safiyüddin Urnevî, kitabına *Kitâbü'l-Edvâr* (“Devirler Kitabı”; bugünkü anlamı ile “Makamlar Kitabı”) adını vermiş, bu kitabı şerh edenler yani yorumlayanlar da şerhlerini *Şerhü'l-Kitâbü'l-Edvâr* başlığı altında toplamışlardır.

Abdülkadir Merâgî, musikimizde “makam” adını kullanan ilk müzikolog olarak görülmektedir.

Abdülkadir, kendinden evvel gelen ve çağdaşı olan müzikologların henüz bilmedikleri ve kullanmadıkları *makam* terimini niçin öngörerek ele almıştır sorusu hatıra gelebilir.

Kanaatimizce bu tercihin sebebi şöyle açıklanabilir:

Arapça *kıyâm* kelimesinden gelen *makam*, halk dilinde ve genelde, “bulunulan yer, ayrıcalıklı oturma yeri, diğer bir deyişle, herhangi bir yerden özelliği itibarile ayrılan bir mekân” anlamını taşır.

Prof. Dr. Gültekin Oransay, makam sözcüğünün etimolojik anlamı üzerine ayrıntılı bilgiler vererek, diyor ki:

Sekiz ayrı anlamda kullanılan makam kavramının, bilimsel çalışmalarda birbirinden ayrılmamış olması, daha doğrusu bu sekiz kavramın varlığının henüz bilim çevrelerinde bilinmemekte oluşu, ilk kez Semerkand'deki konuşmalar da dikkatimi çekmiş, orada bir gecede tasarlayverdiğim bir bildiriye kurultayın, sanırım son günü, kısaca sunma fırsatını da bulmuştum.

Bu itibarla, Türk musikisinde, makam sözcüğünün yerinin ve kavramının anlamı üzerinde durmamız ve incelememiz zorunluğumuz doğmaktadır. Kanaati-

mizce, genel anlam dışında, musikimizde “makam” sözcüğünün Abdülkadir Merâgî tarafından bir terim olarak Safiyüddin’in edvâr-ı meşhureye (on iki makama) verdiği “şed” adının yerine kullanması, terkiplerin meydana getirilişinde on iki makamın önemli ve hayati bir yeri ve ağırlığı olmasındandır.¹

Edvâr-ı meşhure üzerinde yapılan bu isim değişikliği, musiki literatüründe beğenilerek kullanılmaya başlanmış ve değişmez bir isim olarak kalmıştır. Nitekim biz de bugün “makam” terimini kullanmaktayız.

İkinci kitapta, Türk halk musikisini incelerken, bu deyim üzerinde tekrar duracağız. Çünkü, Türk halk musikisindeki makam kavramının yeteri kadar açıklığa kavuşturulmadığını görmekteyiz.

Türk sanat musikisinde yerleşip kullanılan makam sözcüğünün tariflerini, sistemci okulun müzikologları, Abdülbâki Nâsır Dede’ye gelinceye kadar, her nedense, yapmamışlar, kavramı bize yeterli derecede tanıtmamışlardır.

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı kitabının Bâb-ı Evvel bölümünde makâmı şu şekilde tarif etmektedir:

Müteahbirin ve kudema-i müteahbirin itibarlarından müstâfâd olan vech-i münasip ile, madde-i asliyyesi üzerinde, sîma’ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, ubraya inkısamı kaabil olmayan lâbindir.²

Büyük müzikologun bu tanımı üzerinde biraz durmamız gerekiyor. Çünkü:

a) Kendine mahsus bir heyet (bütünlük) sahibi olduğu ve kulağa bu şekilde noksansız aksettiği,

b) Uhraya, yani başkasına, kendi dışında olana, bölünme yapmadığı, yapısı itibarıyla buna elverişli olmadığı gibi iki büyük kriterle sahip olan makamın bu kriterlerini birazcık olsun incelemekten kendimizi alamıyoruz.

a) “Kendine mahsus bir heyet” ifadesi, bir bütünlüğü, bir düzgünlüğü ve tertibi ifade etmesi bakımından, bize makamlarda âhengün bulunması gerektiğini, âhenk yoksa makamın da oluşamayacağını göstermesi itibarıyla büyük önem taşımaktadır. Âhenk konusunu dolaylı olarak tesbit eden Abdülbâki Nâsır Dede, bu niteliğin makamın yapılışında vazgeçilmez bir esas teşkil ettiğini tesbit etmiş olmaktadır.

b) Âhengün varlığı ön şart olduğuna göre, âhengün bölünmez, kısımlara ayrılmaz bir bütünlük taşıdığını, uhraya, yani diğerine, yabancıya kısımların aktarılmayacağını, aksi halde, bütünlüğün, diğer bir deyişle, âhengün bozulacağını ve bu sebeple makamın özelliklerinin kaybolacağını açıkça anlatmış olmaktadır.

Görülüyor ki, Abdülbâki Nâsır Dede, makamın tarifinde, incelemelerini ve tesbitlerini çok yerinde ve derinden ve bilimsel açıdan yaparak gelişmeyi ve olgunluğu sağlamıştır.

Özellikle 20. yüzyıl müzikologları, bu tariften yararlanmışlar, makamda bütünlüğün (âhengün) varlığını tariflerinde açık veya dolaylı olarak tesbit etmişlerdir. Bu tariflere biraz sonra temas edeceğiz.

Batı musikisinin gittikçe revacının arttığı, Batılılaşma formasyonu içinde fikirlerinden çok, maddi varlıklarda taklit devrinin başladığı bir zamanda, Türk musikisinde de duraklamaya doğru bir gidişin olacağını tabii görmek lazımdır.

2) Rauf Yekta Bey Sisteminde

Rauf Yekta Bey'e (1871-1935) gelinceye kadar bu sükûfî devre devam etmiştir. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde Türk musiki ve nazariyatı ile uğraşan müzikologlar görülmeye başlanmıştır. Türk musikiinde bu atılımı hazırlayanlar, bilgili, irfân-ı kâmil, Mevlevî tarikatı mensubu üç şeyhtir: Yenikapı Mevlevihanesi postnişini Şeyh Mehmed Atâullah Dede (1842-1910) ve Eyüp Bahariye Mevlevihanesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede (1854-1911).

Hepsi en azından birkaç lisan bilen bu değerli zevat, Türk musikiinde istidatlı gençlere durumun vehametini anlatmışlar ve Türk musikiinin nazariyatı üzerinde çalışmalarını teşvik etmişlerdir. İşte bu üç istidatlı genç Rauf Yekta, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Mehmed Suphi Ezgi'dir. Bu üç müzikologun dışında kalan bazı musiki bilenlerin de müzikoloji sahasında çalışmaları bulunmasına rağmen bir Türk musiki sistemi kuramadıkları görülmüştür. Mesela, Abdülkadir Töre (1873-1946), Muallim İsmail Hakkı Bey (1886-1927), Ali Rifat Çağatay (1867-1935) gibi bestekâr ve icrakâr musikînaslar bu arada sayılabilir.

Rauf Yekta Bey, genelde makamı şöyle tarif ediyor:

Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vâsfını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir.³

Makamı, bazı şartların gelişmesi ile hususi bir skala olarak kabul eden Rauf Yekta, bu şartların altı tane olduğunu, eğer bu şartlar ortaya konmaz ve gelişmez ise, makamın da eksik doğacağını veya anlamsız bir hüviyet göstereceğini kaydeder.

Bu şartlar şunlardır: (a) Teşkil edici unsurlar, (b) Vüs'at (genişlik), (c) Başlangıç, (d) Güçlü, (e) Karar perdesi, (f) Seyir ve tam karar.

a) Teşkil edici unsurlar:

Bu görüşe göre teşkil edici unsurlar dördü ve beşli dizileridir. Kuruluşa göre ekseriya dördü pestte, beşli tizde yer almaktadır. Alt tarafta bulunan dördü veya beşliye birinci tabaka, tiz tarafta bulunan dördü veya beşliye de ikinci tabaka denir. Bundan başka nağmeyi süslemek için icap eden diğer dördü ve beşliler de sekizliye eklenir.

b) Vüs'at (Genişlik)

Bir makamda pestten tize kadar olan seslerin tamamı anlamına gelir. Türk musikiinde vüs'at değişken bir karakter gösterir. Sekizliyi aşan sesler olduğu gibi, bir sekizli içinde kalan, hatta bir sekizliyi doldurmeyen makamlar da vardır. Esas olan sekizlinin kendisidir. Yapılan ilaveler, makamı zenginleştirmek ve süslemekten ibarettir.

c) Başlangıç

Makamın özelliğine göre değişir. Rauf Yekta bu konuda açık bir ifade kullanmıyor. Makamları birer birer ele aldıklarında bunun anlaşılacağını ifade ediyor.

d) Güçlü

Türk musikisindeki makamların güçlüsü ekseriya onların karar perdesinin beşlisidir, diyen Rauf Yekta Bey, bu kuralın da istisnaları olduğunu, hatta bazı makamlarda karar perdesinin üstündeki üçlünün tiz sesinin de güçlü görevini ifa ettiğini söylemektedir.

e) Karar perdesi

Makamların karar verdikleri perdelere denir. Bu perde makamın sona erdiğini bildirir. Bu sebeple tam karar perdesi olur. Bundan başka geçici karar perdeleri de vardır. Diğer taraftan bazı makamlarda tam karar perdesini daha iyi ve kuvvetli olarak belirtmek için tamamlayıcı perde görevini gören yarım veya tam pest bir perdeye "yeden perdesi" denir.

Yeden perdesi kullanılarak tam karar perdesine gelinir. Bu çeşit karar tam bir istirahat duygusunu içerir.

f) Seyir ve karar

Bu konuda Rauf Yekta Bey şöyle diyor:

Türk makamlarının teşekkülünde seyir ve tam kararın çok önemli rolleri vardır. Bu çifte bayati unsurdan mahrum olan makam, makam olmayacak, ruhsuz bir vücut, aralarında hiçbir bağlantı olmayan, ne bir düzen, birbirine tabilik bulunan birtakım musiki hücrelerinin birbirleri üzerine yığılmaları olacaktır.

Her makamın hüviyetini tanımayı mümkün kılan bu unsurlardır.⁴

3) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

Arel-Dr. Ezgi sisteminde iki müzikologun ayrı tariflerini buluyoruz. Dr. Ezgi'ye göre makam: *Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır.⁵*

Diğer bir tarifi de şöyle veriyor: *Labni bir dörtilü bir beşliden teşekkül etmiş tam durakla güçlü nağmelerine malik ve müstakil dizilere ve onlarla inşa edilen ezgilere umumiyet üzere makam denir.⁶*

Arel de makamı şöyle tarif ediyor:

Dizide veya labinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan bususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlüünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur.⁷

4) Başka Tarifler ve Değerlendirme

Abdülkadir Töre'de de makam tarifini buluyoruz. Bu tarife göre:

*Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir.*⁸

Töre, makamın tarifinde bazı kriterler getirmektedir. Bunları şöyle açıklıyor: Bir gam (sekizli) olacak. Ancak bu gam aralıkları belirli ve yumuşak seslerden kurulu olacak. Bir seyir gam içinde gezinti olacak, fakat bu seyir gam içinde kalmakla beraber, hangi sesleri ne zaman kullanacağını bilmesi gerekecek. Diğer bir deyişle her makamın, seyrinde icap ettiği zaman ve yerlerde bu sesleri kullanacaktır. Aksi halde bu seyir makamın ifadesini vermekten uzak kalır. Çünkü, her makamın kendine has perdelerini seyrine uygun kullanılması asıldır. Yanlış veya eksik kullanılması halinde makamın belirtilmesi mümkün olmaz.

Makamlarda giriş (başlangıç) perdesi icrakârın zevkine kalmıştır. Fakat skalanın birinci sesi daima son karar perdesidir. Her makamın kendine mahsus bir skalası vardır. Bu skaladaki aralıkların kulağa en hoş gelecek şekilde seçilmesi (armonik olması) şarttır.

Her makam kendi skalası içinde kalmakla birlikte bu skaladaki sesleri kendine mahsus bir seyir ve eda ile kullanır. İşte, çeşni budur. Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makam ancak çeşnileri incelenerek ayırılabilir.

Mesut Cemil de (1902-1963) Ankara radyosunda yetişmekte olan sanatçılara verdiği Türk musiki nazariyatı ve tarihi derslerinde makamı iki kriterli görerek şöyle bir tarif veriyor: *Herhangi bir dizinin sesleriyle muayyen şartlar ve kaidelere uygun olarak icra edilen melodik bir hareketin meydana getirdiği karakterdir.*

Diğer bir tarifi de şöyle veriyor: *Bildiğimiz tonalite demektir.*

Müzikologların bu tariflerinden anlıyoruz ki, Dr. Ezgi ve Arel, makama daha açık bir ifade şeklini verebilmişlerdir. Diğer tariflerde makamın açık bir ifadesini bulmak kolay olamamaktadır. Rauf Yekta Beyin makamın kuruluşunda aradığı şartlar çok önemlidir. Keza Abdülkadir Töre'nin aradığı şartların da hemen hepsi Rauf Yekta Beyin şartlarına uymaktadır. Bütün müzikologların makamın tarif ve açıklanmasında kendilerine göre önemli gördükleri nitelik ve unsurları ön plana almaları ve bu açılardan tariflere veçhe vermeleri doğaldır. Yaptığımız inceleme-lerde, kanaatimizce:

- 1) İster bazı şartların gelişmesiyle doğan hususi bir skala,
 - 2) İster muayyen şartlara uygun olarak icra edilen melodik bir hareket,
 - 3) İster birbirlerine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam,
 - 4) İster durak ve güçlü denilen unsurlarla dizinin diğer sesleri arasındaki mü-nasebet
- olsun, görülüyor ki bir irtibattan, aksiyonun verdiği düzenli, hoş bir birleşimden

bahsedilmektedir. Fakat bunun adını açıkça belirtmek lüzumu duyulmamaktadır. Biz buna “âhenk” diyeceğiz.

Âhenk nedir? Lügat anlamında âhenk, uygunluk, düzen, niyet, kasıt, sesler arasındaki uygunluk gibi oldukça geniş kapsamlı bir anlam taşımaktadır. Türk musikisinde âhenk ise, daha dar anlamda “sesler arasındaki uygunluk” sözleri ile ifade edilebilir.

Ancak, makam tarifinde âhengi kullanabilmemiz için biraz daha derinlere inmemiz icap edecektir. Bunu bir örnekle tarife çalışalım:

İnsan bedenini gözönüne getirelim. Bedenin bütün organlarının ayrı ayrı görevleri olduğu gibi, beden kavramı içinde bütünlüğün bir bireyi olarak bulunmakta, bütünlüğü tamamlamakta, biri diğerinin fonksiyonuna müdahale etmemekte, dolayısı ile yardımcı olmakta ve bütünün tam bir uyum (âhenk) içinde fonksiyonel aktivitesini beraberce meydana getirmektedirler.

İşte, bu görünüş ve oluş bir âhenktir. Eğer, organlardan biri veya birkaçı eksik olur ve görevini ifa edemez ise genel fonksiyonel aktivitede aksaklık ve noksanlık olur ve âhengin bozulmasına yol açar.

Türk musikisinde, insan bedeni örneğinde olduğu gibi bir bütünlük içinde fonksiyonel bir irtibat ve uyumluluk vardır. Bu uyumluluk makamların kurulmasında birinci derecede rol oynayan ve makam dizilerini meydana getiren dörtlü ve beşlilerin birleşmedeki uyumlulukları ile başlar. Uyumsuz dörtlü ve beşlilerin birleşmeleri bir anlam taşımaz ve bundan doğan dizi de hiçbir zaman bir makamın çatısı olan sekizliyi teşkil edemez. Onun içindir ki, eski musikiciler, bu konuda ince eleyip sık dokumalarına rağmen ancak dokuz dörtlü ve ondört beşli aralığının yeterli niteliklere sahip olduğunu araştırıp bulmuşlar, buldukları diğer bütün aralıkları yoksaymışlardır.

Arel de bu sistemi uygulamış, altı tane tam dörtlü ile mürekkep makamda kullanılan Sabâ eksik dörtlüsünü uygun görmüştür. Beşli olarak tam beşlilerin (mülayim beşliler) altı adet olduğunu, bunun dışında kurala uygun olmaksızın kurulan beşlilerin de bulunduğunu kabul etmiştir.^{9, 10}

Görülüyor ki, Türk musikisinin kuruluşundan itibaren başlayan uyumluluk, makam dizilerine geldikçe daha artmış ve makamın icrasında en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Nitekim, makam dizisinin kurulmasından sonra makamı bütünlük içinde daha belirli daha etkili ve maksimum seviyede ifade edebilmek için aranan durak, güçlü ve tiz durak perdelerinin görevlerine açıklık getirmek icap etmiştir.

Makam, ancak bu tertip ve terkip içinde yapısını, hüviyetini ve anlamını bulabilir.

Bu uyumlu dizi içinde (bu dizi sekizliden fazla olabilir) nağmelerin durak, güçlü ve hatta bazı diğer sesler etrafında (asma karar perdeleri) seyre başlamaları, seyre devam etmeleri, kısa zaman içinde sükût edip tekrar başlamaları, birbirlerine topluluğu ve uyum bozmadan bağlanmaları ve toplanmaları, diğer bir deyişle bu saydığımız özelliklerin doğması bir kural içinde devam eder. Bu kural

âhenktir. Burada şu hususu önemle hatırlatmamız gerekir ki, kâinata hâkim olan âhenk, musikimiz için de kendini çok anlamlı bir şekilde göstermiş olmaktadır. Nazariyattaki bütün tariflerde biraz daha yakın veya biraz daha geri planda, aksettirilmek istenen âhengin, bestekârların eserlerinde ve makamı icra eden icracının icrasında, bozulmadan, bütünüyle gösterilebilmesi ve duyurulabilmesi büyük önem taşır.

Makamın bütünleşmesinde ana unsurlardan biri olan âhenk, dar bir anlamda makam teriminin alternatifi olabilir. Bu suretle âhenk, makamın unsurlarını teşkil eden kriter ve niteliklerin uyumlu bir biçimi olmaktadır.

Notlar

- 1 Prof. Dr. Gültekin Oransay, "Türk Küğ Araştırması", *Bellekten*, Derleyenler: Serhad Durmaz-Yavuz Daloğlu, İzmir 1990, s. 56-58.
- 2 Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik u Tabkik*, "Bab-ı Evvel".
- 3 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, s. 67.
- 4 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, s. 68.
- 5 Dr. Suphi Ezgi, *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, C.1, s. 48.
- 6 Dr. Suphi Ezgi, *Ameli ve Nazari Türk Musikisi*, C. 4, s. 188.
- 7 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 14.
- 8 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, s. 64.
- 9 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 12, prg. 64.
- 10 Eski musikicilerimizin uyguladıkları ağızdan veya sazdan kulağa duyurarak makamı öğretim usulü en iyi ve belirli usul olması yanında 20. yüzyılın başlarında Türk musikisi sistem ve nazariyatının genişleme ve yayılması sırasında bu usule yardımcı bir sistem daha getirilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında yetişen musiki âlimlerimizden Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi, bu eski sistemi daha faydalı bir duruma getirmek için, makamın seslerini (perdelerini) özel bir skala halinde şematik olarak göstermeyi uygun bulmuşlardır. Biz de bu yardımcı şema sistemini makamlarımızın gözönünde canlandırılması ve biraz daha açıklık getirmesi bakımından faydalı bulduğumuz için uygulamaktayız. Ne var ki, bu şemalar, statik bir nota dizisini göstermektedir. Diğer bir deyişle bu şematik diziler makamın iskeletini bize anlatmak ve göstermek için tertip olunmuşlardır. Bu sebeple, musikimizdeki makam dizilerini yeterli kadar kavramamış olanların bu şemalardan istenilen düzeyde istifade etmeleri pek mümkün değildir. Diğer bir deyişle, makamın gösterilmesinde yardımcı olan şematik dizilerden gereği gibi faydalanabilmek, bu dizilerin anlamlarını ve teknik hüviyetlerini bilmekle mümkün olacaktır.

4. KISIM

Makamlarda Perdeler ve Genişlik (Vüs'at)

Bir evvelki kısımda, makamın tariflerini gözden geçirirken, karar perdesi, güçlü perdesi, tiz durak perdesi ve yeden perdesi terimlerini kullanmış idik.

Makamın birer unsuru olan bu deyimlerin musikimiz nazariyatı yönünden anlam ve fonksiyonlarını tetkik etmeğe sıra gelmiş bulunuyor.

1) Karar (Durak) Perdesi

Karar perdelerinin özelliklerine göre açıklamalarında iki yönü gözönünde tutacağız: (A) Makamın son bulunduğu perde (durak perdesi veya karar perdesi), (B) Makamın son bulmadan evvel duraklamalar yaptığı perdeler (asma karar perdeleri).

A) Bir makam dizisini ele alalım. Mesela, Beyatî makamının dizisini yazalım:



Dizi, Dügâh perdesinden başlamaktadır. Çünkü, Beyatî makamı Dügâh perdesinde karar vermektedir. Şu halde karar perdesi Dügâh (La) perdesidir. İşte bu perde, makamın seyir ve çeşnisinin sona erdiği, diğer bir deyişle noktalandığı perde özelliğini gösterdiği için "karar perdesi" denilmiştir. Bu perdeye aynı zamanda "durak perdesi" de denilir. Makam bu perdede tam bir istirahat duygusu içinde sona ermektedir.

Makamlarda bir tane karar (durak) perdesi vardır. Ancak makamlarda geçkiler yapıldığı zaman icrakâr veya bestekâr, makamın karar perdesini gösterdikten sonra uygun olan diğer bir makama geçmek isteyebilir. Bu takdirde beste veya icra henüz sona ermediği için, icra olunan makamın durak perdesi kesin karar perdesi olarak görülemez. Diğer makama geçişi hazırlamak için görev üstlenen durak perdesi bu durumda geçici bir karar perdesi niteliğini göstermektedir.

Bunu bir misal ile açıklayalım:

İcrakâr yapacağı taksiminde Sabâ makamından Beyatî Araban makamına geçiş yaparak Beyatî Arabanda karar verecektir. Bu tür taksimlerde geçişi kolaylaştırmak için başka makamların aracılığına ihtiyaç duyulabilir. Bu durumda önce Sabâ makamı icra olunur. Karar perdesinde Sabâ makamına son verilir, sonra hem Sabâyâya hem de Beyatî Arabana yakın olabilen bir makama geçmek icap edecektir. Bu takdirde Sabâ çeşnisini terk etmek için başka bir makam çeşnisinin içine geçmek lazımdır. Şu halde, Sabâ makamının karar perdesinde sona erdirilmesi durumu icra edeceğimiz taksimin bir bölümünü teşkil edeceğinden, Sabânın kararı, taksim içinde sona erişiyi değil, diğer bir makama geçişi hazırlamaktır.

İcranın gayesi, Sabâ taksim yapılması değil, Sabâdan Beyatî Arabana geçişi gösteren bir taksimin yapılmasıdır. Bu itibarla, Beyatî Arabana gelinecek ve Beyatî Araban kararı ile son bulacaktır. Kesin karar Sabânın veya arada gösterilen makamların son bulmaları ile meydana getirilen kararlar değil, gayeye ulaşıncâ –buradaki misalimizde olduğu gibi Beyatî Arabana gelince– verilen karardır. Fihrist taksimlerde bu icra şekli sebebiyle aradaki makamların, bazan durak perdelerinde karar verdirilmesi, icranın seyir ve çeşnisine göre değişmekte, bir asma karar şekline dönüşmektedir.

B) Asma kararlar dediğimiz duraklamalarda, makamın lahnî seyir icaplarına göre seyri kısım bir zaman içinde durdurulur. Bestelerde görülen susma işaretlerine benzeyen bu duraklamalar, herhangi bir perde üzerinde yapılabileceği gibi, asıl asma kararların verileceği perdeler üzerinde uygulanırlar. Bestekâr veya icrakâr bu duraklamaları lahnî seyir içinde bilerek ve isteyerek yapabileceği gibi, yine lahnî yapının seyri icabı arzusu dışında da yapabilir. Bizim üzerinde durmak istediğimiz asma karar perdeleri, bu duraklamaların en önemli ve sık sık icra edilen şekilleri içinde bulunan perdelerdir.

Makamlarda böyle perdeler vardır ki, bestekâr eserlerinde ve icracı icralarında bu perdelerde duraklar yapmaya (asma kararlar vermeye) kendini mecbur hisseder.

Bu mecburiyet nereden geliyor sorusunun cevabının verilmesi, makamların analizinde önemli bir yer tutmaktadır.¹

Durak, güçlü ve tiz durak perdeleri makamlarda görülen ve beliren en önemli ve tabii asma karar perdeleri olduğu itibarla, bu tür asma karar perdelerinin açıklanmasına pek gerek görmüyoruz. Yalnız şu kadarını belirtelim ki, bu perdeler, etrafındaki seslerde seyirler gösteren ve makamı teşkil eden lahnî yapıların birer merkezi durumunu muhafaza ederler ve bu itibarla lahnî yapılar bu merkezlerle bağlı bulunurlar. Seyir sırasında bu perdeler makamın çeşnisinin meydana getirilişinde birinci derecede rol sahibidirler. Bu itibarla asma karar perdeleri olmak üstünlüğünü ve meziyetini devamlı olarak taşırlar.

Ancak, bu üç perdenin dışında ve asma karar üstünlüğünü taşıyan başka perdeler de vardır.

Bestekâr eserini bestelerken veya icrakâr taksimini yaparken, asıl olan üç asma karar perdesinin dışında da asma kararlar vermek ihtiyacını duyar. Bu ihtiyaç iki yönden meydana gelir:

1) Lahnî yapının fazla ve kesintisiz uzaması bir monotonluk yaratır. Bu monotonluğu gidermek ihtiyacını duyan icrakâr veya bestekâr, asıl karar perdelerinin dışında sıradan bir perdede kısa bir duraklama yapma ihtiyacını duyabilir ve lahnî yapıyı bu ihtiyaca göre tanzim eder. Bu tür asma kararlar, çok kısa bir zaman içinde oluşmaları itibarile dikkat çekici olur ve hemen yeniden seyre devam olunur.

2) Asma kararların asıl özellikli olan kısmı ise, makamın bu asma kararlarla bir an başka bir makamı çağırması durumudur. Bu tür asma kararlarda, yine monotonlukların giderilmesi ihtiyacı ile beraber, makamın bir anlık süre içinde başka bir makama atıf yapması, o makama yaklaşması hevesi ortaya çıkar. Ancak bu yaklaşma ve heves kendini bir geçki şeklinde göstermez. Bu öyle bir lahnî seyir içinde olur ki, asıl makam seyri kaybolmaz ve devam ettirilir.

Diğer taraftan, bu tür asma karar perdeleri her makamın özelliğine göre değişiklikler gösterir. Şimdi yine bir makamı, mesela, Beyatî makamını ele alalım:

(a) Acem perdesi, (b) Çargâh perdesi, (c) Segâh perdesi.

Normal asma karar perdeleri dışında bulunan bu üç perde, makamın çeşnisinin belirtilmesinde önemli rol sahibidirler ve her biri bir başka makamın tabii asma karar perdelerini teşkil ederler. Buradan şu sonucu çıkarmamız artık tabii olacaktır:

Beyatî makamı içinde sıradan birer perde olmalarına rağmen bu perdelerde esaslı vurgulamalar ve asma kararlar verilmesi, Beyatîye yakın sayılabilen diğer bazı makamlara yaklaşma hevesinin bir ifadesi olmaktadır.

Ancak, şunu hemen belirtelim ki, bu yaklaşma, yaklaşması istenilen makama bir geçki hüviyetini ve niteliğini göstermez.

Beyatî, Acem perdesinde vurgulamalar yapıyor ise ve kısa asma kararlar veriyor ise, kendisine yakın olan Acem makamına yaklaşmak amacını taşıdığındandır. Fakat, bu perde üzerinde durularak, onun adeta lahnî seyrin bir merkezi imiş gibi görülmesi ve bu perde etrafında, kısa da olsa, dolaşılması çeşniyi derhal değiştirecek, artık Acem makamı bünyesi içinde girilmiş olacaktır.

Keza, Çargâh perdesinde, Nikrizli bir geçiş, Nikriz makamına geçkiyi göstermesine karşılık, Nikrizesiz asma kalışlar, Nigâr makamına bir özentiye gösterir.

Segâh üzerinde yapılan asma kararda ise, bu karar doğrudan doğruya nedensiz yapıldığı için, Segâh makamını bir hatırlatma anlamını taşır.

Örnekleri her makamın seyir ve çeşni özelliklerine göre çoğaltmak mümkündür.

2) Güçlü Perdesi

Basit makamlarda bu makamların çatısını oluşturan sekizli içinde dördü ve beşlinin birleştiği perdeye “güçlü perdesi” denir. Mürekkep makamlarda bazan duraktan itibaren üçüncü mertebeyi gösteren perde de güçlü olabilir, mesela Sabâ makamındaki Çargâh perdesinde olduğu gibi.

Güçlü perdesi, makamın seyrinde birinci derecede rol oynar. Güçlü ile makamın seyri arasında çok sıkı bir irtibat vardır. Güçlüde seyri yönlendirme hassası vardır. Güçlünün aynı zamanda birinci derecede bir asma karar perdesi olduğu unutulmamalıdır. Yukarıdaki paragrafta örnek olarak verdiğimiz Beyatî makamının dizisini ele alır isek, Nevâ perdesi Beyatî makamının güçlüsünü oluşturmaktadır. Çünkü, Beyatî makamında Uşşak dördlüsü evvel gelir. Nevâ perdesi seyir sırasında kendi etrafındaki nağmeleri kendine doğru çeker ve toplar, Beyatînin doluşımı sırasında Nevâ üzerinde sık sık asma kararlar verilir. Bu asma kararlar makamın seyrinde ve olgunlaşmasında belirli ve önemli derecede yardımcı olurlar.

3) Tiz Durak Perdesi

Sistemci okulda “güçlü perdesi” diye bir terim bulunmadığı gibi “tiz durak perdesi” diye bir isme rastgelinmez.

Makamlardaki karar perdesi, güçlü perdesi ve tiz durak perdesi hakkındaki görüş ve incelemeler 20. yüzyıl içinde kurulan Rauf Yekta Bey ve Arel-Dr. Ezgi sistemlerinin musikimize getirdiği yeni görüş ve buluşlardır. Gerçi bu perdeler makamlarımızın esasında bulunmakta ve görevlerini yerine getirmekte iseler de, fonksiyonlarına ilişkin tesbitler bu yüzyılın buluşları olarak gelişmiştir.

Karar perdesi ile güçlü perdesi hakkında Rauf Yekta Beyin görüşlerini daha evvelki paragraflarda açıklamış idik. Arel-Dr. Ezgi sisteminin görüşlerini de Arel ve Dr. Ezgi kitaplarında açıklamışlardır.

Ancak ne var ki bu üç büyük âlim ve müzikologumuz, makamlarda görevi bulunan tiz durak konusunu gereği gibi işlememişlerdir. Buna gerek duymamış da olabilirler. Bu hususta Dr. Ezgi kısa bir tarif vermiş ve konuyu kapsamlı olarak ele almamıştır. Rauf Yekta Bey ise, tiz durağı makamın oluşmasına ilişkin diğer unsurlar arasında saymamış ve görevinden söz etmemiştir.

Hocam Arel’de de aynı durumu görüyoruz. Musikimizde kurulan yeni sistemlerin tesbitlerini yaparak görüşlerini açıklamalarına rağmen, bugün musikimiz nazariyatı ile ilgilenen bazı musikicilerimiz tiz durak konusunda ayrı görüşler ileri sürmektedirler. Bu görüşleri şu noktada toplayabiliriz:

Bazı makamlarımızda tiz durak perdeleri var mıdır?

Tereddüt ifade eden bu sorunun cevabı üzerinde biraz ileride duracağız.

Şimdi tiz durak perdesinin teknik yönden açıklanması ile görevlerinin tesbit ve belirtilmesine sıra gelmiş bulunuyor.

Genelde, karar perdesinin bir sekizli tizinde bulunan tiz perdeye “tiz durak” adı verilmiştir. Diğer bir deyişle, dizide, tizde bulunan dörtlü veya beşlinin en üst perdesi tiz durak perdesi sayılır. Bu konuda Arel sistemi ile Rauf Yekta Beyin görüşleri arasında bir ayrılık sezilmemektedir. Basit makamlarda çok açık ve kesin olarak belirlenen tiz durak perdesinin, mürekkep makamlarda aynı özelliği ve belirginliği göstermediği, bu özellikten ayrıldığı görülmektedir. Bu itibarla yukarıda verilen tariflerin mürekkep makamlar için pek kesinlik taşımadığı anlaşılmaktadır.

Tiz duraklar, karar perdeleri ve güçlü perdeleri kadar önemli sayılmasalar da, yüklendikleri görevler itibar ile makamın oluşmasında seyir ve aĥengin gelişmesinde rolleri önemlidir ve dikkate değer ölçüdedir. Arel’in makam tarifindeki karar ve güçlü perdelerinin yapıcı ve birleştirici rolleri ne ise, tiz durağın da bu özelliklere sahip olduğu bir gerçektir. Ancak, Arel’in makamın tarifinde tiz durak terimi kullanılmamıştır. Kanaatimizce bu perdenin görevinin de belirtilmesi yönünden tarifte yerini alması icap ederdi. Çünki seyir ve aĥengin oluşturulmasında tiz durak perdesinin rolü gayet açık olarak görülmektedir.

Tiz duraklar da, güçlü perdeleri gibi sesleri kendinde toplama niteliği bulunan perdelerdendir. Özellikle “nâzil” (inici) makamlarda bu nitelik kendini çok kuvvetli olarak belli eder.

Diğer taraftan, bestelerde ve taksimlerde açılacak miyanlar çoğu zaman tiz duraktan baŐlatılırlar.

Görülüyor ki tiz durağın kendine özgü görevleri vardır, makamın oluşmasında bu görevlerin rolü çok önem kazanır.

Bu açıklamalarımızla, tiz durağın makam içinde oluŐarak varlığını muhafaza ettiğini anlamış ve tesbit etmiş bulunuyoruz.

Bazı musikicilerimizin tiz durağın varlığına ilişkin tereddüt ve Őphelerinin yersiz olduğunu, bir başka açıdan yapacağımız tesbitler ile göstermeye çalışacağız.

Basit makamlarımızda, tiz duraklar gayet açık olarak sekizlinin en tiz sesini teşkil ederler.

Mürekkep makamlarımızın bazılarında ise, tiz durağın yerini tesbit edip gösterebilmek bazan zordur. Çünki mürekkep makamlarımızı oluşturan dörtlü ve beşlilerin makam içinde yer aldığı kısımlarda birbiri içine girdikleri görülebilir. Tizdeki bu giriŐmeceler tiz durağın hangi dörtlü veya beşlide olması icap ettiği konusunda tereddüt yaratabilir. O zaman makamı teşkil eden dörtlü ve beşlilerin bestelerde ne Şekilde kullanıldığına bakmak icap eder. Bu araştırma ise makamlarımızın çok iyi bilinmesine dayanır. Yeterli bilgisi olmayanların bu konuda yanlış tesbitler yapabilecekleri her zaman düşünülebilir.

Şimdi bunu bir örnek ile açıklamaya çalışalım:

Sabâ makamı l, dörtlü ve sekizlinin birleşmeleri ile hasıl olmuş, özellik gösteren bir makamdır. Karar perdesi Dügâh, güçlü perdesi arghtır. Fakat, acaba tiz durak perdesi hangi perdedir?

Görünüşte, Gerdaniye perdesi tiz durak perdesi gibi tanımlanabilir. Ancak bu

perdenin Zirgüleli Hicaz makamının güçlü perdesi olmasından başka bir imtiyazlı rolü bulunmamaktadır. Sabâda tiz durak perdesi Muhayyer perdesidir. Bu perde, Sabâ makamının dizisi içinde adeta gizlenmiştir. Fakat bestekârlarımız, Hüseyinî perde- si ile beraber çoğu miyanları Muhayyer perdesinden başlatmak üzere açmışlardır.

Diğer taraftan, Sabâdan bestelenmiş eserler içinde bizzat incelemiş oldukları- mızda Gerdaniye perdesinden açılan bir miyanhaneye rastlayamıyoruz.

Şevkefzâ makamında da aynı seyir olayını görüyoruz.

Tiz durağın miyan açmalarda çoğu zaman rolü bulunduğu kesinlik kazanmak- la beraber, makamlarımızın, bestekârlar tarafından işlenmelerinde, kendilerine öz- gü görüş, seyir niteliklerini tayin ve düzenleme yetenekleri vardır. Bu bağlamda miyan açışlarında herhalde tiz duraktan başlamalarında zorunlu bir sebepleri bu- lunmamaktadır.

Besteye en uygun (mülayim) miyan açmak için yine en uygun perdeyi seç- mekte özgür olmaları icap etmektedir.

Bu sebeplerle, tiz durak perdeleri miyanın açılması için ayarlanmış perde nite- liği göstermeleri bakımından bir kesinlik taşımazlar. Diğer taraftan, bazı makamlar- ımızda tiz durak perdesinin bulunmadığı görüşü de ileri sürülmektedir. Bu görüşü savunan musikiciler, başta Nişabur makamı olmak üzere diğer bazı makamları –Müstear gibi– örnek olarak vermektedirler.

Biz bu görüşe katılmıyoruz. Nişabur makamında güçlü olan Nevâ perdesi üzerine yerleştirilmiş Buselik beşlisinin tiz perdesi Muhayyerdir ve makamın tiz durak perdesini oluşturmaktadır. Şu hususu unutmamak lazımdır ki, mürekkep makamların teşkilinde ana unsurlar olan üçlü, dördü, beşli ve hatta sekizlilerin makamı meydana getirişlerinde, birbirlerini sıra ile takip etmeleri söz konusu ola- maz. Bu, bazı mürekkep makamların lahnî yapılarına aykırı düşer. Bu tür ma- kamalarda üçlü, dördü ve beşlinin içiçe girmiş bulunmaları o makamın meydana getiriliş özelliğidir.

Nişabur makamı da bu oluşmanın en güzel örneklerinden biri olmaktadır.

4) Yeden Perdesi

Kesin karar veya asma karar verilen perdelerin bir pestindeki perdelere bazan görev düşebilir.

Literatürde ve genelde “yeden perdesi”, durak veya tiz durak perdelerinin pe- şindeki ve durağa yönlendirme görevini almış perdeye ad olarak verilmiş ise de, yeden perdesinin varlık fonksiyonunu bu kadar dar bir görüş içinde açıklamak noksanlıklarla dolu olur.

Öyle bir makam veya bu makamdan yapılmış bir eser düşününüz ki, maka- mın seyir ve çeşnisine göre çeşitli karar perdelerinden evvel bir pest perdeye rol düşmüş olsun. Her türlü kararda, mutlaka bir yeden perdesi bulunur demek iste-

miyoruz. Bu itibarla, makamın tabii duraklama ve karar perdelerinde (karar-güçlü-tiz durak perdeleri) görülen ve uygulanan yeden perdelerinin dışında, diğer asma karar perdelerinin de bir derece peşindeki perdenin bazan yeden perdesi olarak görev aldığını görmekteyiz. Yeden, “muayyen bir yöne yönlendiren” anlamını taşır. Yeden perdesi olarak görev alan perde, yalnız durak perdelerinde görev alan perde değildir. Karar, güçlü ve tiz durak perdelerinden evvel yeden perdesi rolünü üstlenen perdeler bulunduğu gibi, asma kararlarda da yeden perdesi görevini üstlenen perdeler bulunmaktadır.

Basit makamların yeden perdeleri ile mürekkep makamların yeden perdelerinin hüviyet ve görevlerinde bir ayrıcalık bulunmaz. Makamın lahnî yapısına göre yeden perdelerinin yalnız kesin karar ve tiz durak perdelerinden evvel olabileceği görüşü kanaatimizce isabetli değildir. Batı musikisinde *sensible* olarak bilinen yeden perdesi, durağın bir peşinde ve fakat aralık itibarıyla durağa en yakın perde olarak tanımlanır.

Musikimizde ise, yeden perdesinin bu özelliği kaybolmamakla beraber, makamlarımızın özellikleri icabı en yakın aralık olma niteliği bazan değişebilir. Mesela Mahurda bu aralık bakıye aralığı olduğu halde, Uşşakta Rast perdesi Dügâha göre bir tanini aralığında bulunur. Diyezli olarak görev yüklenen yeden perdesinin karar perdesine olan uzaklığı musikimizde çoğu kez küçük mücennep aralığını taşır. Bu durum genel kurala biraz aykırı düşer. Karar perdesinin bir perde peşindeki sesin (her makamda olmamakla birlikte) yeden alan bazı makamlarda bakıye aralığı olarak kullanılması icap eder. Mesela Buselik makamındaki karar perdesinin yedeni olan Nim Zirgüle perdesinin yalnız Zirgüle olarak kullanılması bu kural icabıdır. Ancak, musikimizdeki icrada bu kurala gereği gibi uyulmamaktadır.

Biraz yukarıda yeden perdesinin makamlarımızın özellikleri icabı en yakın aralık olma niteliğinin bazan değişebileceğinden söz etmiş idik. Acaba bu değişikliğin bir sınırı var mıdır? Mesela, bu aralıklar, üçlü, dörtlü, beşli... vb. olarak değişebilir mi? Genelde, bu aralıklar kullanılmaz. Ancak bestekâr veya icrakâr, bu aralıkları kullanmak suretile karara varabilir. Karar perdesini kuvvetlendiren ikili aralığının dışındaki bu aralıklardan en çok kullanılan dörtlü aralıktır. Mesela Rehavî makamında Yegâh perdesinin kararda gösterilmesi makamın özelliklerinden biridir. Şu halde Yegâh perdesi Rasta göre dörtlü bir aralıktır. Ne var ki, bu tür yedenler musikimizde birer istisna teşkil ederler.

5) Genişlik (Vüs'at)

Sistemci okuldan beri devam edegelen ve 20. yüzyılda kurulan nazari sistemlerde ön planda tutulan, makamların dizilerinin genellikle bir sekizli içinde ifade edilmeleridir. Sistemci okulda devir veya zülkül adları ile geçen dizi, 20. yüzyıldaki nazari sistemlerin kuruluşunda sekizli olarak ad değiştirir.

Genişlik, işte bu sekizlinin pestten ve tizden nağmeler alarak perdelerdeki kapsamını arttırmasıdır.

Gerçi musikimizde, bir sekizli ile ifade edilip, bu sekizliyi ancak dolduran ve ya aşmayan makamlar var ise de, birleşik makamların kuruluşunda egemen olan, sekizliyi aşma durumudur.

Makamı meydana getiren diziler, eğer bir sekizliyi aşmış iseler lahnî yapının seyir özelliğine göre, sekizlinin pestine veya tizine yerleşmiş olurlar ve sekizli aşılarak makamda bir genişleme yapılmış olur.

Makamlardaki bu genişlemeler özellikle mürekkep makamların kuruluşları icabı görülürler, basit makamlarda görülen genişlemeler ise değişik lahnî yapıların özelliği ile meydana gelirler.

Şu halde genişlemelerin meydana gelişlerinde iki aktif unsurun ayrı ayrı rolleri bulunmaktadır. Bunları açıklayalım:

a) Mürekkep makamlarda görülen genişlemeler, genelde makama yeni hüviyetini veren makamların birleşme şekillerine bağlıdır. Eğer, bu makamların dizileri bir sekizli içinde ifade edilebiliyorsa, genişlemeden söz etmek mümkün olmaz. Ancak bir sekizliyi, hangi suretle olursa olsun aşılıyor iseler, işte bu tür aşmalar, makamın yapısı icabı olduğu için, kendiliğinden doğmuş genişlemelerdir. Bir örnek verelim:

Beyatî Araban makamında, Nevâ üzerinde bulunan Araban makamı, Tiz Nevâyâ kadar bir sekizli içinde gösterilir. Beyatî ise Dügâh ile Muhayyer arasındaki sekizlide hasıl olduğuna göre makam bir sekizli içinde mütalaa edilemeyen, Dügâhta Tiz Nevâyâ kadar bir genişlik gösteren makam olarak karşımıza çıkar.

Bestekârlarımız, Beyatî Arabandan besteleyecekleri bir eserde eğer, Tiz Nevâyâyı aşan veya pestte Dügâhtan itibaren pestleşme gösteren lahnî bir yapıyı kullanacaklar ise, genişleme bu lahnî yapının tiz veya pest uzantısına kadar genişlemiş olur. Fakat, bu tür genişleme makamın asli yapısından olan bir genişleme niteliğini göstermez.

b) Mürekkep makamlarda görüldüğü gibi basit makamları da çerçevesine alan ikinci tür genişleme, makamı meydana getiren dizilerin dışında, makama ilave edilen dizilerin hasıl ettiği genişlemelerdir. Bu tür diziler makamın asli bünyesi içinde bulunmazlar. Tizde veya pestte, seyir özelliklerine göre yer alırlar. Makamı zenginleştirmek, güzelleştirmek ve çeşniyi pekleştirmek için görevlendirilmişlerdir.

Bir misal ile açıklayalım:

Uşşak makamının bünyesinde, yani makamı hasıl eden diziler içinde, Yegâha yerleştirilmiş bir Rast beşlisi bulunmaz. Fakat, bestekârlarımız, özellikle klasik türdeki bestelerinde, Yegâh üzerindeki Rast beşlisine geçişler yaparlar, Uşşakı Yegâha kadar genişletmiş olurlar. Keza, Uşşakın tiz durağı olan Muhayyerden itibaren tize doğru genişlemeler yapıldığı görülür. Bestekârın veya icrakârın zevkine, yaratıcı gücüne kalmış bu tür genişlemelerde Uşşak kullanılacağı gibi, Uşşak-

la ilgisi bulunmayan makamlar da kullanılır. Görülüyor ki, ister basit ister mürekkep olsun lahnî yapının veya seyrin zaruri gördüğü genişlemeler, makamın asli yapısı içinde olmayan yeni ilavelerle meydana getirilen genişlemelerdir. Bu tür genişlemeler birer geçki hüviyetini gösterirler.

Türk musikisinin hemen bütün küçük veya büyük formlarında kullanılan “miyan hanesi” genişlemeleri en çok yer verilen bölümdür. Eserlerimizin (saz eserleri ya da sözlü eserler) yapısı içinde bulunan miyan haneleri genelde, başka makamlara geçkiyi gösteren önemli bölümler teşkil ederler. Eğer, miyan haneleri, esere ruh veren makamın sesleri içinde yapılıyor ise, bu takdirde bir genişlemeden söz edilmez. Fakat, makamın asli bünyesinin dışında ilave makamların dizileri içinde (peste veya tizde) bir genişleme yapılıyor ise, hem bir geçki söz konusudur hem de genişleme yapılmış olur. Bu tür genişlemeler, (a) paragrafında belirtilen asli bünye içindeki makamların yapılışı icabı görülen genişlemelerin dışında, bestekârın veya icrakârın zevk ve yorumuna kalmış bir durumdur.

Bir diğer deyişle, (a) paragrafında görülen genişlemeler, makamın yapısı icabı hasıl olmuş, makama vücut veren genişlemelerdir. Ekleme hüviyetleri yoktur. Bu tür genişlemeler geçki anlamını da taşımazlar; (b) paragrafındaki genişlemeler ise eklemelerle yapılan genişlemeleri kapsarlar. Gerçi bu tür genişlemeler yerine göre zorunlu olan bir anlam taşırlar ise de, lahnî yapıların ve seyirlerin icabı olarak, bestekâr veya icracı tarafından esere katılmaları uygun görülen genişlemelerdir. Öyle eserlerimiz vardır ki, hiçbir genişleme yapılmadan bestelenmişlerdir. Bunun güzel bir örneğini vermek isteriz:

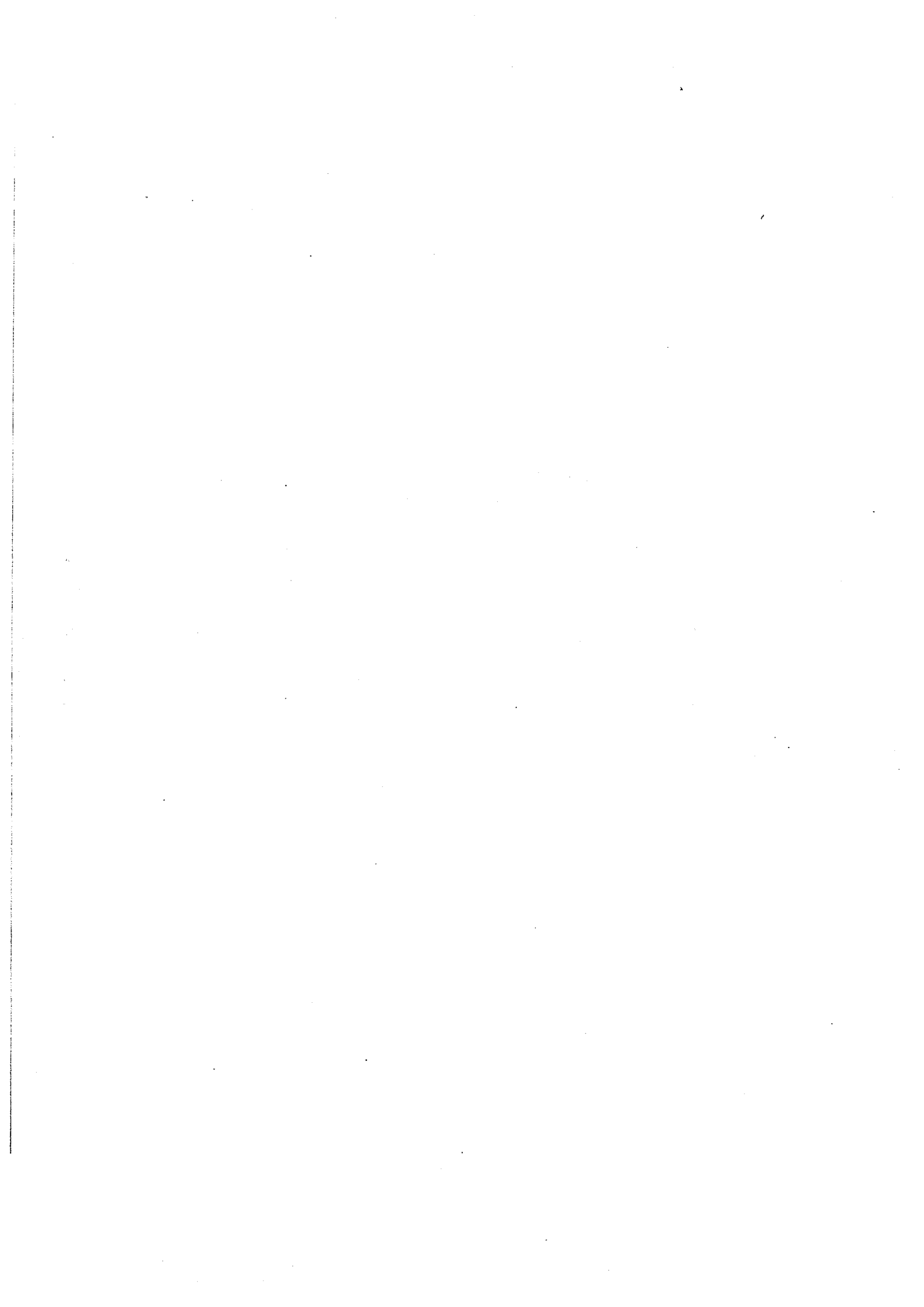
Güftesi Yavuz Sultan Selim Han'ın olan ve Nikoğos Ağa tarafından bestelenen “Niçün a sevdiğim niçün / Seni sevdim budur suçum” güfteli evsat usulündeki şarkı, Hicaz Hümayun makamının altı sesi içinde yoğrulup nefis bir beste olarak musiki çevresine sunulmuştur. Halk musikisinde bu tür eserler çoğunluktadır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz:

İster makamın asli bünyesi icabı olsun, ister ilave makam dizileri ile meydana getirilmiş olsun, genişlemeler, müzikal anlamda bir ihtiyacın gerektirdiği unsurlardır ve vazgeçilmez lahnî yapılarıdır. Hangi makamdan olursa olsun, bestelenen eserlerin güzelleştirilmesi, çeşnisinin olgunlaştırılması bakımından uyulması, bestelenmesi ve icrası zorunlu bir karaktere sahiptirler.

Notlar

- 1 Dikkat edilirse durak ve güçlü perdeleri, makamlarda sesleri kendine doğru çekme kuvvetini göstermektedirler. Bu cezbetme daha az ölçüde asma karar perdeleri için de vardır. Kudemanın, özellikle Kantemiroğlu'nun “kutb-i daire ittihaz ederek” ibaresi anlamlıdır. Zira kutuplarda kendilerine doğru çekme hassaları vardır, ve bu musikimizde de ağırlıklı olarak duyulmaktadır. Âhenk konusunu incelerken kâinatın nasıl bir âhenk içinde bulunduğu temas etmiş idik. Makamlarımızda da bu âhengi buluyoruz.



5. KISIM

Makamlarda Seyir, Çeşni ve Geçki

1) Seyir

Genelde, makamın lâhni yapısı içinde veya icabında dizisi dışında yapılan icraya *seyir* (gezme, gezinme, yolculuk) diyoruz.

Türk musikisinde her makamın kendine özgü bir seyiri vardır. Makamlardaki bu seyirler ufak çapta değişiklik gösterebilir bile makamın lahnî yapısının icabı olarak, genel seyir değişmez. Bu nitelik sebebiyle, seyirin makamların birbirinden ayrılarak tanınmalarına faydası vardır.

Makamlarımızdaki seyir istikametlerini üç ana hat üzerinde toplayabiliriz:

- a) Çıkıcı seyir (sâid seyir): Çıkıcı makam,
- b) İnici seyir (nâzil seyir): İnici makam,
- c) İnici-çıkıcı seyir: İnici-çıkıcı makam.

Her üç tür seyirde de, makam nereden başlamış olursa olsun, sonunda durak (karar) perdesine gelmek ve perdede karar vermek zorundadır.

Karar perdesine gelerek, makamı sona erdirmek zorunlu olduğu halde, makama hangi perdeden başlanacağı hakkında kesin bir kuralı, eski musikicilerimiz uygun görmemişlerdir. Ancak, makama girişte bir karışıklığa sebebiyet vermek istemeyen kudema, makamın çeşnisine göre, başlangıç perdelerini de, kesin olmakla beraber, tespit etmişlerdir:

a) Eğer, makamda çıkıcı bir seyir varsa –klasik üsluba göre– durak perdesinden başlanır ve tiz durağa doğru seyire devam olunur.

b) Eğer, makamda inici bir seyir varsa –yine klasik üsluba göre– tiz durak perdesinden başlanır ve karar perdesine doğru seyir devam eder.

c) Eğer makamda inici-çıkıcı bir seyir varsa bu takdirde makama güçlü perdesinden başlanır ve inici-çıkıcı bir seyir (çıkıcı-inici de olmak üzere) uygulanarak karar perdesine varılır.

Bu seyir istikametlerini birer misal ile açıklayalım:

Çıkıcı seyire misal olarak Rast makamını alabiliriz.

Klâsik icra üslubuna göre Rast makamına Rast perdesinden girilir. Seyir devam eder, güçlü olan Nevâ perdesine gelinir, daha sonra tiz durak olan Gerdaniye perdesi tutulur. Ve icra bu şekilde devam ederek çıkıcı bir seyir takip edilmiş olunur.

İnici seyire misal olmak üzere Muhayyer Kürdî makamını misal olarak verebiliriz. Yine, klasik icra üslubuna göre, makam tiz durak olan Muhayyer perdesinden başlar. Seyire devam olunur. Yalnız, seyir bu sefer çıkıcı değil güçlü ve karar perdesine doğru inici olur.

İnici-çıkıcı seyire misal olmak üzere Beyatî makamını verebiliriz. Beyatî –yine klâsik üsluba göre– güçlü perdesi olan Nevâdan başlar.

İnici-çıkıcı bir seyir gösterdikten sonra karar perdesi olan Dügâha gelerek karar verir.

2) Çeşni

Çeşni, Türk musikisinde çok önemli olup, makamları tanıtmaya gücüne sahiptir. Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hâfızamızda hasıl ettiği intiba ve duyuş zevkine *çeşni* diyebiliriz.

Makamı bize anlatan, duyuran ve diğerlerinden ayırd edilmesini sağlayan bu kompozisyonudur. Bu o kadar önemlidir ki, çeşniyi tam ifade edemeyen bir icracı veya lahne ve seyre (kompozisyona) çeşniyi gereği gibi yerleştiremeyen bir bestekâr başarılı olamaz. Hatta, bunu beceremeyenler ne icracı ne de bestekâr olabilirler.

Dizileri birbirine benzemeyen, seyirleri değişik makamlarda çeşniyi anlayabilmek biraz daha kolay olur. Fakat, dizileri birbirlerine yakın, hatta aynı olan makamlarda durum değişir ve çeşniyi anlayabilmek zorlaşır. Bu konuyu bir misal ile açıklığa kavuşturalım:

Uşşak makamının dizisi ile oluşturulmuş ve ayrı ayrı isimler altında bilinen üç makamı ele alalım:

- 1) Uşşak
- 2) Beyatî
- 3) Hûzî

Her üç makamda bulunan dizi Uşşak makamının dizisidir. Bu dizi içinde birbirlerine yakın bir seyir gösterirler. Durakları, güçlü ve tiz durak perdelere müşterektir. O halde bu üç makamın birbirinden ayrılığını bulmak nasıl mümkün olacaktır?

İşte burada, çeşni faktörü rol oynamakta ve bize bir makamın diğerinden ayırd edebilme iktidarını vermektedir.

Pek tabii olarak, yukarıda açıkladığımız nitelikler, Türk musikisi terbiyesi almış, meşgul olmuş ve bilgisi bulunan kimseler için geçerlidir.

Tatbikatta (icrada) çeşni ile seyir kriterlerinin bazan birbirine karıştırıldığı, müteradif (eşanlımlı) kelimeler olarak kullanıldığı görülmektedir. Bilinçli bir ifadede bu ayırımı dikkat olunacağı tabiidir.

3) Geçki

Genelde, bir makamın icrası sırasında, eğer makamın dışında bir seyir gösterilmiyor ise, bu tür bir seyir (ister taksimde ister bestede olsun) geçkisiz bir icra olur. Çünkü, o makamın sesleri içinde dolaşmış ve yabancı bir ses veya melodik yapı kullanılmamıştır.

Ne var ki, icrakâr veya bestekâr bu sıkı bağılıktan hoşlanmaz. Yaradılışı buna müsaade etmez. Değişik lahnî yapıların eserinde yer almalarını normal bir gereksinme ve sevgi içinde kullanmak ister. Bunun başlıca sebepleri şunlardır:

- Eserin veya icranın durgunluğunu azaltmak ve gidermek,
- Eseri veya icrayı aynı düzey devamlılığından ayırmak,
- Eser veya icraya renk katmak, değişik atmosfer vermek ve daha alımlı olmasını ve güzelliğini sağlamak,
- Değişik, daha olgun ve heyecan verici duyguları vermek,
- Eserde ve icrada usul değişikliğini daha belirgin duruma getirmek,

Görülüyor ki, değişik lahnî yapıların, eser veya icrada yer almaları, geliş güzel bir yerleşmenin dışında, özel amaçlar için yapılan değişimlerdir.

Bu açıklamalarımız ile, geçkinin tarifini rahatlıkla yapabilecek duruma gelmiş bulunuyoruz. Geçki, aynı amaca yönelik değişik cümlelerle ifade edilmiştir.

Arel geçki için *“Bir makamın dizisindeki seslerden birinin ya hüviyeti yabut vazifesi değişirse, orada mutlaka bir makam değişikliği vardır”* derken, Dr. Ezgi de *“Muayyen bir makam ile icra olunan bir lahnin seyri sırasında başka bir makam yapmaya geçki denilir”* diye tarif vermiştir.

Gerçekten, makamların seyirleri sırasında, bazan kendi melodik yapılarının dışına çıkarak, başka bir makamın melodik yapısına geçildiği, çoğu zaman görülen bir icra şeklidir. Biz bu icra şekline, diğer bir deyişle başka makama geçmeye veya makam değiştirmeye “geçki” diyoruz.

Bu tariflerden hareketle, geçkinin yapıldığını anlamak ve geçki yapmak için Hocam Arel şu şartların yer almasını öngörüyor:

a) Labnî yapı içinde bir veya birden fazla sesin (perdenin) hüviyetinin değişmesi ile,

b) Bir lahnî yapı içinde, sesin görev (vazife) değişikliğine uğraması ile,

c) Labnî yapı içinde sesin hem hüviyet, hem de vazife değişikliğine uğraması durumunda

geçkinin yapıldığı görülür.¹

Şimdi bu fıkralara biraz açıklık getirelim:

a) Bu fıkrada, geçkinin yapılması için, sesin hüviyetinin değiştirilmesi söz konusu olur. Arel, *hüviyet* sözcüğünü şöyle tarif ediyor:

Hüviyet, bir makam içinde bir sesin (perdenin) bulunduğu mevkideki hâlidir.²

Bu hâl değişirse, yâni hüviyetinde (oluşmasında) bir başkalık görülürse o zaman bir geçkiden söz edilir ve geçki yapıldığı anlaşılır.

Bu tür bir geçiyi, meşhur bir örnekle açıklayalım:

Hacı Sadullah Ağa'nın "Nideyim sahn-ı çemen seyrini cânânım yok" güfteli Hicaz Humayun nakış yürük semâisinin terennümünde, "Ah kurbanım olam yar, dost" güfteli kısmında, hüviyet değişikliği yapılan seslere rastlıyoruz. Bu kısmın notası şöyledir:



Terennümün bu kısmında, Hicaz Humayun çeşnisi bırakılmış, bugün musikimizde unutulmuş ve fakat o dönemde kullanılan Bahr-i Nâzik makamının seyrine geçilmiş ve bu makamın kısa da olsa çeşnisi gösterilmek suretile geçkisi yapılmıştır.

b) Bu fıkrada konu edilen vazife değişikliğine gelince, bu durumda hüviyet değişikliği söz konusu değildir. Geçkinin yapılması için ilgili sesin (perdenin) yüklendiği görevin kaldırılması ve lahnî yapı içinde başka bir sese verilmesi yeterli olacaktır.

Bu değişikliği bir örnekle açıklayalım:

Aynı aileden olan Hicaz makamı ile Uzzâl makamının seyirlerinin yapıldığı sırada, Uzzâlden Hicaza geçişte veya Hicazdan Uzzâle geçişte güçlü perdeleri değiştirmekte, Uzzâldeki Hüseyinî perdesi güçlü perdesi rolünü yitirmekte, buna karşılık, Nevâ perdesi Hicazda güçlü perdesi rolünü üzerine almaktadır. Bu görev değişikliği, ayrı bir makama geçişi sağlamakta ve geçki meydana gelmektedir.

Tanburi ve bestekâr Refik Fersan'ın Hafif usulünde bestelediği Hicaz peşrevinin birinci hanesinden giriş kısmında, her iki makam defalarca birbiri ile değişmeler yapmışlardır.

HİCAZ PEŞREVİ

HAFİF

BESTE: REFİK FERSAN



(c) fıkrasında ise (a) ve (b) fıkralarında yapılan ses değişikliklerinin her ikisinin de meydana gelmesi durumu vardır. Geçki için lahnî yapı içinde bazı ses veya seslerin hüviyetlerini kaybederek, yeni bir hüviyet kazanmaları durumu ile beraber, bazı seslerin de vazife değişikliğine uğramış olmaları ile aldıkları ilave görevi yitirmeleri sonunda geçkinin yapıldığı görülür. Şu halde, bir makamın yapısı içinde kullanılan bir perde, hüviyetini değiştirerek yeni bir ses (perde) şekline girecek, diğer taraftan yine makamın güçlüsü de değişerek, başka bir makamın sesi de güçlü vazifesini üzerine alacaktır.

Bu tür bir geçkiyi bir örnekle açıklayalım:

Bestenigâr makamında, bu makamı teşkil eden Sabâ ve Irak makamları içinde, Sabâ makamının güçlüsü Çargâh, Irak makamının güçlüsü ise Dügâhtır. Bestenigârın çeşnisini meydana getiren seyir sırasında Bestenigârı tamamlamak için, evvela Sabâ makamı icra olunur. Sabâ yeteri kadar gösterildikten sonra, Irak makamı seyri içine geçilir. Bu geçişte Sabâ makamında kullanılan Nim Hicaz (Re bakiye bemol) perdesi kaldırılır, Nevâ perdesi açılır. Bu suretle hüviyet değişikliği yapıldıktan sonra, güçlü perdesi olan Çargâh perdesinden de güçlü görevi kaldırılır ve Irak makamının Dügâh perdesine güçlülük görevi devir olunarak, Irak makamının karar perdesi olan Irak perdesinde karara varılır.

BESTENİGÂR NAKIŞ YÜRÜK SEMAİ

YÜRÜKSEMAİ

BESTE:
ABDÜLKADİR MERAGI

Der viş re ca yi pa di şa
hi ne kü ned vay der vay yar
ey ya ri men yar ya ri mi ri men

Meragalı Abdülkadir'in "Derviş reca-yi padişahi neküned" güfteli Bestenigâr Nakış Yürük Semâisinde bu değişiklikleri çok açık bir şekilde görülür: Donanımında bulunan Sabâ bemolü geçkinin yapıldığı sırada hüviyetini değiştirerek Nevâya dönüşmüş ve yine güçlü olan Çargâh perdesi de güçlülüğünü yitirerek, Irak makamı seyri içinde Dügâh perdesi güçlü görevini yüklenerek Irak makamının seyri ile çeşnisi meydana getirilmiş, hem hüviyet hem de görev değişiklikleri yapılmıştır.

Geçkilerin yapılması için ilgili seslerin durumlarının bu suretle yeni bir seyir

ve çeşni icabı değiştirilmesini gördükten sonra, geçkinin daha iki özelliğinden söz etmemize sıra gelmiş bulunuyor. Bu iki özel durum şunlardır:

- 1) Kısa geçkiler ve sürekli geçkiler,
- 2) Yakın makamlara geçkiler ve uzak makamlara geçkiler.

1) Kısa geçkiler ve sürekli geçkiler:

Geçkiler lahnî yapılar içinde kısa süreli olabilir. Bu durumda, kısa bir lahnî yapı ile başka bir makamın lahnî yapısına geçki yapılmış olur. Arel, bu tür geçkilere kısa süreli olduğu için *kısa geçki* diyor. Kısa geçki ile geçilen makamdan sonra, yine eski makama dönmüş ise bu tür geçkilere de *geçici geçki* adını veriyor.

Aynı zamanda kısa geçkilerin asıl makamın çeşnisine etkili olmadığını da ilave ediyor.

Biz de hocamın bu görüşlerini aynen paylaşıyor, hatta bazen bu tür geçkilerin yapıldığının farkına bile varamıyoruz.

Bu tür geçkiler en çok kullanılan ve uygulanan geçkiler niteliğini taşırlar. Yalnız bir sesin hüviyetinin değişmesi veya hüviyetini değiştirmeden kendi üzerinde bulunan ilave görevini yitirmesi veya böyle ilave bir görevi olmayan bir sesin ilave bir görev alması sonunda meydana gelen geçkiler kısa hatta çok kısa olabilirler. Diyebiliriz ki kısa olan bu geçkiler, icra sırasında kulağa yabancı bir ses ulaştırmazlar, diğer bir deyişle, lahin içinde tekrar tekrar yapılan bu geçkiler fark edilmeleri keskin bir şekilde duyulacak kadar kuvvetli olmazlar.

Çok çeşidi bulunan kısa geçkilere birkaç örnek verelim:

1) Beyatî makamını icra eden icrakâr ve Beyatî makamından bir beste yapan bestekâr, Nevâ üzerinde bir Hicaz veya Çargâh üzerinde bir Nikriz geçkisini kullandığında, bu geçki kulağımıza yabancı bir melodi olarak gelmez, Beyatînin devam eden bir melodik yapısı gibi gelir. Bestekârlarımız bu geçkileri eserlerinde o kadar çok kullanmışlardır ki, bu iki geçki Beyatî makamının bir seyri gibi görülmüştür.

2) Sabâ seyri sırasında, Nim Hicaz (Re bakıye bemol) perdesinin kaldırılarak Nevâ gösterilmesi veya Hüseyinî perdesine kısa bir vurgulama yapılması durumunda, çok kısa olarak yapılan bu geçkinin kulağımıza aykırı bir ses olarak gelmediğini anlayıp mülayim bir icra olarak görür ve dikkatimizi bu yöne çevirmeye bile gerek duymayız.

3) Mahur makamının icrası sırasında, Tiz Buseliği bazen Sünbüle perdesi olarak gösterdiğimiz olur. Bu yabancı sesin basıldığına çoğu zaman farkına varmaz, normal bir seyir olarak görür ve kabul ederiz. Çünkü, bestekârlarımız, Mahur makamını icra ederlerken girişlerde Nişabur makamını çokça kullanmışlar ve bizi bu tür bir geçkiye alıştırmışlardır.

Verdiğimiz bu örneklerde kısa hatta çok kısa geçkilerin yapıldığını görüyoruz. Elimizde bir geçkinin kısa veya sürekli olmasını ölçecek bir kıstas yoktur. Bu görüş şekli bizi sürekli geçkiye götürecektir. Her iki tür geçkinin özelliklerini bu suretle açıkladıktan sonra, geçkinin türü hakkında bilince sahip olabiliriz.

Sürekli geçkiler:

Bu geçkilerin en belirgin özellikleri:

- a) Geçkinin lahn içinde uzun süre devam etmesi,
- b) Asıl makamın ortadan kalkarak, yeni bir makamın onun yerini alması için lahnî yapının içinde sürekli olarak görülmesi veya eski makama dönülmesi, şeklinde kendini belli eder.

Bu tür geçkilere örnekler vererek kısa ve sürekli (uzun) türler arasındaki farkları daha belirgin olarak açıklayalım:

1) Beyatî Araban makamı iki makamın birleşmesinden oluşmuştur. Nevâ üzerinde Araban ve yerinde Beyatî makamının birbirlerine katılmaları ile hasıl olmuştur. Beyatî Araban eserler incelendiğinde evvela Nevâ üzerinde Araban makamı doyurucu olarak icra olunur. Beyatîye geçmek için Hisar ve Eviç perdeleri kaldırılır ve bazı uygun perdelerden faydalanılarak Beyatî makamına geçilir, Beyatî makamı da tam belirtildikten, çeşnisi verildikten sonra Dügâh perdesinde karara varılır. Makamın belirtilmesi için geçkinin uzun süreli olması şartı ön planda tutulur. Aksi halde, makamın çeşnisinin tam olarak verilmediği görülür ve makam noksan icra edilmiş olur. Bu sebeple, Beyatîye geçiş, hiçbir şekilde kısa bir geçki niteliğini taşımaz. Eski makama dönülmediği, geçilen yeni makamda karar verildiği için bu tür geçkilere kesin geçki denir.³

2) Bazı eserlerde yakın geçkilerin yanında uzun geçkilerin de yer aldığı görülür. Bu tür geçkiler, bestelerin lahnî yapısının icabıdır ve vazgeçilmeyen besteleme şekillerinden biridir.

Mesela III. Sultan Selim Han'ın bulduğu ve eserlerini bestelediği Pesendide makamı, esasta iki makamın birleştirilmesinden hasıl olmuştur: Nişabur ve Rast makamları.

Bu iki makamın icrası sırasında, Nişabur ve Rast makamları uzun ve sürekli iki geçki halinde makamın önemli lahnî yapılarını teşkil ederler. Bu iki uzun süreli geçkiler arasında, III. Sultan Selim Han birkaç makamı daha kullanmıştır. Ancak bu kullanmalar kısa geçkiler şeklinde olmuş ve makamın asli bünyesine etki göstermemiştir. Bunlar şu makamlardır: Nihavend, Nigâr, Rehavî. Karara doğru, Rast makamını daha kolay ve uygun bir şekilde belirtmek için ara makamların kullanıldığını görüyoruz. Hatta III. Sultan Selim Han'ın bazı Pesendide bestelerinde, Rehavî ve Nigâr makamlarına geçiş yaparak, yine bu makamların çeşnisi altında kararlar verdiği görülür. Özellikle, Pesendide saz semâisinde, mülazime, Rastın bir kolu olan Rehavî makamı ile karara bağlanmıştır.

2) Yakın makamlara geçkiler ve uzak makamlara geçkiler:

Taksimlerde (gazel ve sazda) veya bestelerde, kısa ve uzun sürekli geçkilerin, makamların yapılış özelliklerine göre, yakın veya uzak geçkiler şeklinde olduğu görülen bir diğer geçki türünü meydana getirir. Dr. Ezgi, makamların bu yönleri ele alındığında şu tasnifi yapmaktadır:

- A) Mensup makamlara geçki,
 B) Yakın makamlara geçki,
 C) Uzak makamlara geçki.⁴

Dr. Ezgi'ye göre mensup makamlar, aynı diziyi paylaşan ve fakat oluşumlarında dörtlü ve beşlileri değişik olan makamlardır. Nevâ ile Hüseyinî gibi.

Yakın makamlar, en fazla üç sesi değişik olan makamlardır. Uşşak ile Hüseyinî veya Nevâ gibi.

Uzak makamlar ise, dizileri benzemeyen, karar ve güçlü perdeleri de değişik olan makamlardır. Sûzidil ile Acem gibi.

Uzak makamlara yapılan geçkilerde iki geçki şeklinin uygulandığını görüyoruz:

1) Birinci tür geçkide, eldeki makamdan gidilecek makama doğru bazı yardımcı ara makamların kullanılması zorunlu olur. Çünkü, eldeki makam ile geçki yapılarak varılacak makamın lahnî yapıları arasında çok az ve yeteri kadar ortak sesler bulunmayabilir. Bu takdirde gidilecek makamın seslerine uyar ve müşterek sesleri bulunan yakın makamlardan aracı makamları yardımcı olarak görevlendirmek icap eder. Bu yardımcı makamlar aracılığı ile en yakın makamdan gidilecek makama geçki yapmak çok kolaylaşır ve gidilecek makamın seyri ve çeşnisi elde edilmiş olur.

Bir örnek verelim:

Uşşak makamından Evcârâ makamına geçki yapmak istenildiğinde hemen hiçbir ortak sese rastlamadığımız için aracı makamların yardımına ihtiyaç duyarız. Bu iki makamın dizileri şöyledir:

Bu geçiş türlerinden biri şöyle olabilir:



Uşşak makamı

EVCÂRÂ DİZİSİ

UŞŞAK DİZİSİ

gösterilir. Bir asma karardan sonra Uşşaka yakın olan Nevâ makamı seyri içine girilir. Nevâ makamı gereği gibi belli edilince, bu sefer Eviç perdesi aracılığı ile, Eviç makamına bir geçki yapılır. Eviç makamı da belli edilince, Nim Hicaz (Do bakıye diyez) üzerine kurulu Hicaz dörtlüsü gösterilerek, Evcârânın seyir ve çeşnisine geçilir ve gidilecek makama erişilerek Evcârânın çeşnisi doyurucu olarak gösterilir ve Irak perdesinde karar verilir.

Uşşak makamından Evcârâya geçmek için kısa yollar da vardır. Ancak bu tür bir geçki çok az kullanılabilen bir türdür. Çünkü her zaman böyle bir geçkinin yapılması mümkün olmaz. Bu tür geçkiler heyecan ve zevk verici nitelikte olurlar.

Bir örnekle açıklayalım:

Nişaburek ağır semâisinde, miyan kısmında Nişaburekten Dügâh perdesi üzerinde Nihavend geçkisi yapan Enfi Hasan Ağa, ağır semâideki Mahur ve Nim Hicaz perdelerini kaldırarak, hiçbir aracı makam kullanmadan geçkiyi gerçekleştirmiştir. Notası şöyledir:

NİŞABUREK AĞIR SEMAİ

AKSAK SEMAİ

BESTE: ENFİ HASAN AĞA



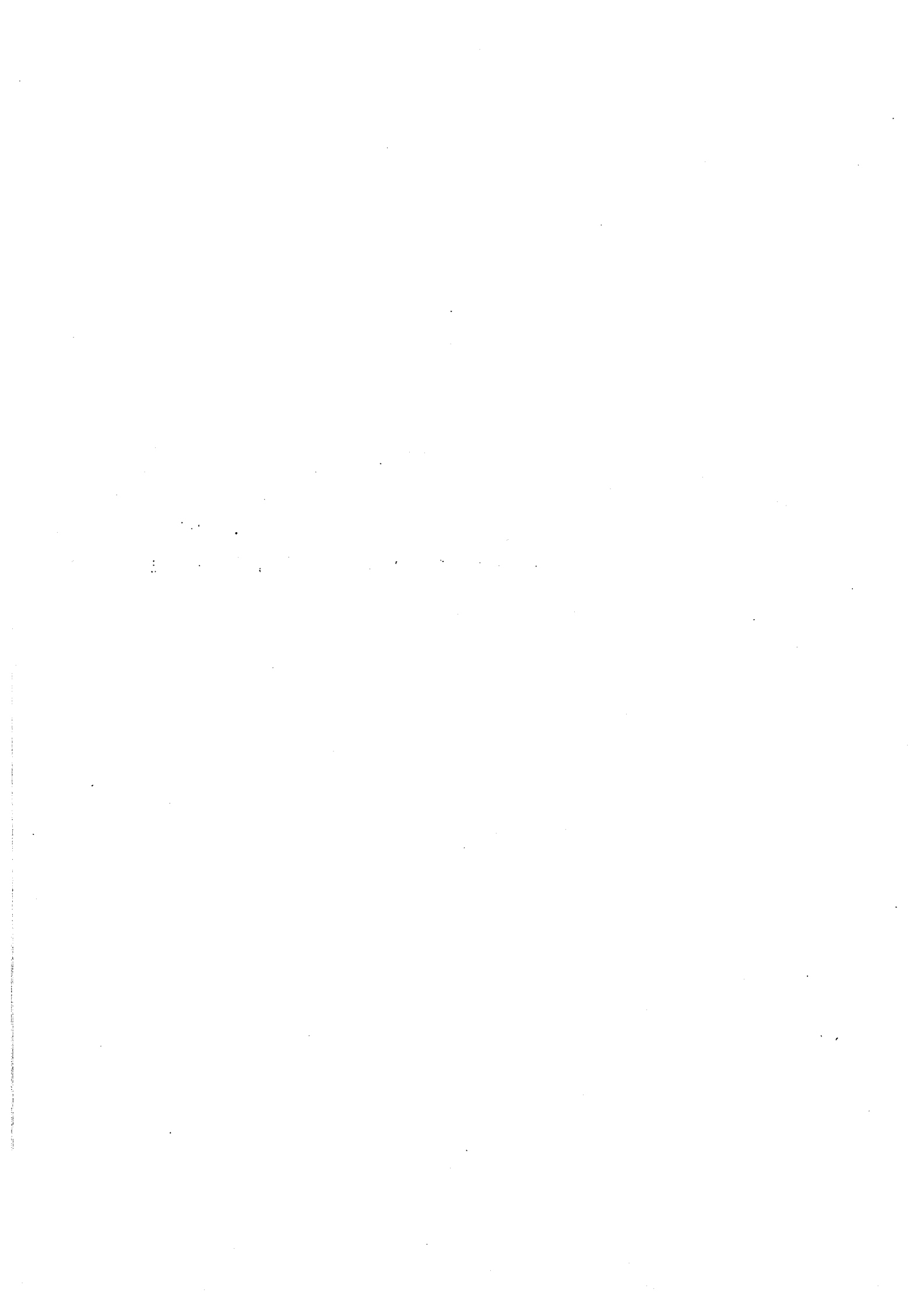
Arel sistemini kuran ve sistem içinde Şed makam kavramını getiren Huseyin Sadedtin Arel ve Dr. Suphi Ezgi, yukarıda paragraflar halinde açıkladığımız geçkilerin, Şed makamlar için de geçerli olduğunu kaydetmiŐlerdir. Biz bu görüşe katılmıyoruz. unki, Arel sistemine yeni getirilen bu kavramın varlığını isbat için henüz tarifi bile yapılamamıştır. Bu itibarla Şed makam olarak sayılan makamlarda yapılan geçkilerin, diğer makamlarda olduğu gibi görülmeleri gerekir. Yine bu itibarla, olmayan bir makam için geçki de söz konusu olamaz.

Notlar

- 1 H. Sadedtin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 50.
- 2 *Hlviyet*: Lugat anlamı ile, asıl olan, aslı grntŐ ve duruŐ. Bir dizide, bir sesin kendinden evvel ve sonra gelen seslere göre orantı durumu.
- 3 H. Sadedtin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 51.
- 4 Dr. Ezgi'nin A, B, C fıkraları için verdiği geniş çaplı bilgileri burada tekrar etmiyor, geçkilerde kullandığı ve A, B, C fıkraları ile sıraladığı makam Şekillerinin tariflerini vermekle yetiniyoruz. Konuyu, daha teknik ve bilimsel açıdan derli toplu tasnif eden Hocam Arel'in görüşleri istikametinde aktarmayı daha uygun buluyoruz.

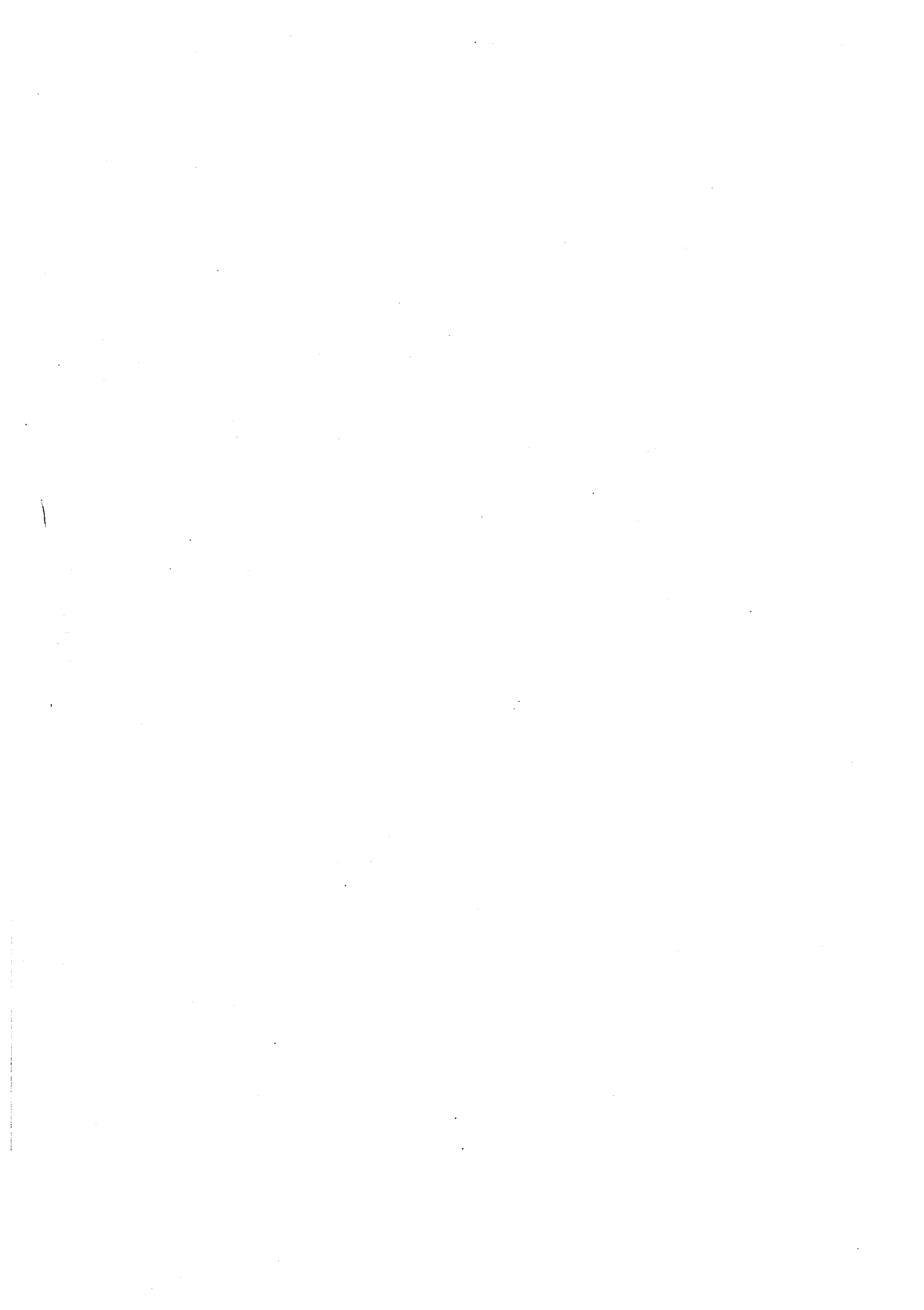


II. BÖLÜM
Makamların Sınıflandırılması



Musiki tarihimizde meydana getirilmiş nazari sistemlerin görüş aılları ve uygulamalarında, makamlarımızın sınıflandırılması çok önemli ve çok nazik bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Konunun önem ve nezaketini uzun boylu açıklamaya gerek görmüyoruz. Çünki, musikimizin ana direklerinden biri olan makamlarımızın sınıflandırılması, tatbikat göz önünde tutularak, nazari sistemlerin görüş aıllarına uyar bir görünüm içinde geliştirilebilecektir. Aksi halde, sınıflandırma hayal bir görüş olarak kalmaya mahkmdur.

Musikimizde, nazariyat alanında kurulmuş sistemler, bu esastan bareket ederek sınıflandırmaya gitmişler, kendi görüş aılları içinde yorum yaparak konuyu uygulama alanına koymuşlardır. Bu itibarla, musikimizde kurulmuş  büyük nazari sistemin, makamlarımızın sınıflandırılması konusundaki görüşlerini, evvela "Genelde Makam Sınıflandırılması" ve "zelde Makam Sınıflandırılması" başlıkları altında mütalaa edeceğiz.



1. KISIM

Genelde Makam Sınıflandırılması

1) Sistemci Okulda

Sistemci okul kurucularından Safiyüddin Urmevî'de (a) 12 Şudud (şedler) ve ya Edvâr-ı Meşhure ve (b) Âvâzât-ı Sitte (altı avaze) olmak üzere bir sıralama görülür.

Abdülkadir Merâgî bu sıralamaya “şube” adı altında 24 küçük dizi katar.

Sistemci okul kurucuları evrende bulunduğu düşünülen 12 burca 12 makamı, güneş sisteminde (o sırada bilinen) 7 gezegene de 7 âvâzeyi uygun görmüş, henüz “terkibat” adıyla bir ayrıma gitmemişlerdir. Onlardan kısa bir süre sonra Hızır bin Abdullah “terkibat” adı altında Abdülkadir'in 24 şubesini de katarak birleşik makamları yeniden sıralamış ve şube sıralamasını kaldırmıştır.

Bu suretle

1- 12 Makam (edvâr-ı meşhure)

2- Âvâzeler (7 âvâze)

3- Terkibat

olmak üzere üç dereceli bir ayırım oluşturulmuştur.

Bu sınıflandırma, nazariyat kitaplarında 18. yüzyılın başlarına kadar devam etmiş, bu yüzyılın ilk çeyreğinde değişik bir görüş ortaya atılmıştır. III. Sultan Ahmed Han döneminin bestekâr ve müzikologu Kantemiroğlu musikimizde “müfred” ve “terkibat” (mürekkep makamlar) terimlerini kullanan ilk müzikolog olmuştur.

Kantemiroğlu, bugünkü “basit makam” terimi karşılığı kullandığı anlaşılan “müfred”i kitabında şöyle tarif ediyor:

Müfred makam oldur ki, sekiz tamam perdelerin ortasında olan perdeyi kutb-i daire-i perdehâ idüp, gerek tizden nerme, gerek nermden tize varılan kutb-i mezkûrda, ol perdenin makamı olduğunu bizzat gösterir ve sâir makamlardan bilâ-şüpbe fâş-ı tefrik olunur. Ve ol perdeler mensup olan terkibatı kendûye tâbi

*ittirir ve mabsus olan karargâhına vardıktan sonra icray-ı tetimme-i makam eylediğini beyan eder.*¹

Bir hayli karışık olan bu tarifin açıklaması şöyledir:

“Sekiz tam perde arasından, ortada bulunan perdelerden birini daire kutbu sayarak ve bunun etrafında ince seslerden kalın seslere, kalın seslerden ince seslere doğru seyirler göstererek kutup olarak seçtiği perdenin makamı olduğunu başlı başına gösteren, bu arada kendi kutbuna bağlı olan terkipleri de kendisine bağlayan, karar perdesine geldiğinde makam tamamlaması da yapabileceğini belli eden makama müfred makam denir.”

Bu tarif bugünkü görüşümüze biraz uzak düşüyor ise de, bir sekizli içinde ve ortada yerinde özelliği bulunan perdenin rolü anlatılarak, makam içindeki fonksiyonu açıklanmaktadır. Kantemiroğlu, bu tarifi ile müfred makamın teşkilinde, ortadaki perdenin kutb-i daire olarak dördü ve beşlinin birleştiği sesi (perdeyi) belirtmiş olmaktadır. Kantemiroğlu, açıkça bildirmese dahi, mensup bulunduğu sistemin makam kuruluşuna ilişkin kurallarına bağlı olduğunu dolayısıyla açıklamış olmaktadır.

19. yüzyılın başlarında III. Sultan Selim Han döneminin bestekâr ve büyük müzikologu Abdülbâki Nâsır Dede, makamların tarifine ilişkin yeni bir uygulama getirmektedir. Nâsır Dede'ye göre musikimizde makamlar “makam” ve “terkibat” isimleri altında toplanmaktadır. Nâsır Dede, sistemci okulun 12 ana makamını kendi görüşüne göre değiştirip 14 olarak tesbit ederek 14 makamın dışında kalan bütün türlere “terkib” adını vermiş, âvâze ve şubeleri de terkibat içinde saymıştır.

Nâsır Dede'nin bu tasnifi, aslında sistemci okul kurucularının tasnifinden derinlemesine bir ayrılık göstermez. Bütün değişiklik, âvâze ve şubenin de terkibat içinde gösterilmesinden ibarettir.

2) Rauf Yekta Beyde

Sistemci okulun kurucularında bulduğumuz ve musikimizin incelendiği nazariyat bölümü, sonraki devirlerde terk edilmeye başlanmış, bir müddet sonra ve özellikle II. Bayezid dönemini takip eden dönemde adeta bir ansiklopedik bilgi şekline dönüşmüştür.

Rauf Yekta Bey, musikimizin yüzyıllar boyu unutulmuş nazariyatını yeniden incelemeye alan ilk müzikologumuzdur. Kısa bir müddet sonra yakın arkadaşları Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi de kendisine katılmışlar ve bir sacayak teşkil etmişlerdir.

Rauf Yekta Beyin Türk musikisi nazariyatını anlatan kitabı –esef olunur ki– ömrünün vefa etmemesi sebebiyle yarım kalmıştır.

Ancak, diğer iki büyük müzikolog arkadaşı, aynı yolda çalışmalarına devam etmişlerdir. Rauf Yekta Beyin görüşleri ile bazı konularda bir görüş beraberliği ol-

masa bile, Arel-Dr. Ezgi sisteminin koyduğu ana tema ve görüşlerin çoğunun Rauf Yekta Beyin sistemi ile bir çelişki teşkil etmediği görülmektedir.

3) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

Daha evvel de belirttiğimiz gibi, hocam Arel, genel sınıflandırmayı şöyle yapmış idi:

- 1- Basit makamlar²
- 2- Mürekkep makamlar
- 3- Şed makamlar

Mürekkep makamlar ayrımı içinde Arel, ikinci bir ayrıma daha yer vermiştir. Konu başlıkları formüle edilmemekle beraber, mürekkep makamlar içinde *zümre*'den sözedilmiş, böylece bir zümre ayrımı gözönünde tutulmuştur. ("Zümre", cemaat, grup, takım anlamlarına gelir. Müsikimizde ise yakınlaştırılmış makamlar topluluğu olarak tanımlanabilir.) Hocamın bir buluşu olan "zümre", Buselik ve Kürdî makamlarının karar kısımlarının diğer makamların kararlarında takı olarak eklenmesinden doğmaktadır.

(a) Sonuna takı alan ve bu takı ile karar veren makamlar, (b) Sonuna takı almayan makamlar, diye ikinci derecede bir ayrım yapılması, zümrelerin varlığı sebebiledir. Sonuna takı almayan makamlar çoğunlukta olan makamlardır. Takı alıp da karar veren makamlar ise, musikimizde bir çoğunluk teşkil etmezler. Fakat, özellik göstermeleri itibarile makamlarımız arasında önemli yer tutarlar.

Genel tarif uyarınca, mürekkep makamlar içinde ikinci bir sınıflandırma olarak aldığımız sonuna takı alarak karar veren makamları, kitabımızın bu tür makamlara ayırdığımız özel bölümde birer birer incelemeye alacağız. Burada, musiki tarihimizde, bu makamların nasıl oluştuklarına ilişkin görüşlere yer veriyoruz.

Bu tür makamları "zümre" ismi altında sistematize eden Arel iki zümreden oluşan makamlar için şu genel tarifi yapıyor:

Dügâhda duran mürekkep makamların arasında iki zümre vardır ki, biri asıl makamın sonuna Buselik makamının eklenmesile basıl olan makamlar zümresi, diğeri de asıl makamın sonuna Kürdî makamının eklenmesile basıl olan makamlar zümresidir.

Buselikli ve Kürdîli zümrelere mensup olan mürekkep makamlardan her birinin mahiyetini ve seyrini ayrı ayrı tarif etmemize hacet yoktur. Şu umumi tarif hepsinin birden mahiyetini ve seyrini anlatmaya yeter:

Asıl makamın dizisine Buseliklerde Buselik ve Kürdîlerde Kürdî dizisi eklenmiştir. Notası yazılırken, donanıma asıl makamın işaretleri konularak diğerk perdede değişiklikleri labin içinde yapılır.³

Şimdi her iki zümrenin tarihi seyir içinde oluşmalarına geçelim:

Sonuna takı alan makamlarımız, sistemci okulun kuruluşundan evvel de bili-

niyordu. Mesela, Gerdaniye Buselik makamında olduğu gibi. İsmi de üzerinde olduğu gibi bir makama başka bir makam, ancak karara varılacağı sırada eklenmekte ve eklenen makamın karar perdesinde kesin karara varılmaktadır. Makamın asli bünyesine yeni bir makamın lahnî bir kısmı katılmaktadır ve bu katılma karar verilecek duruma gelindiği zaman olmaktadır. Bu katılma kesin geçki şeklinde olur ve katılan yeni makamla son bulur, tekrar eski makama dönülmez. Bu katılmanın makamın çeşnisinde değişmelere yol açması normaldir. Ancak, eklenen makamın sonda bulunması sebebiyle bu ekleme şekli bir nitelik gösterir. Diğer bir deyişle, ek alan makamın bazı lahnî yapıları arasında değil, karar kısmında oluştuğundan şekli bir ekleme olarak görülebilir.

Bu tür bir eklemenin şu özelliği vardır: Takı olarak sona eklenen makam, eğer istenirse, eklenen lahnî yapıdan itibaren çıkarılabilir. Bu takdirde, asıl makam eski durumuna dönmüş olur ve çeşni de eklenen makamın çeşnisinden ayrılmış olur. Diğer taraftan, gerek takı alan ve gerekse takı olarak eklenen makamların, birbirlerinden ayrılmaları halinde her iki makamın bünyesinde bir bozukluk meydana gelmez. Ancak, birleşen iki makamın yeni adı ortadan kalkar.

Sistemci okulun ilk devrelerinde bu tür makamlar parmakla sayılacak kadar az olmalarına karşı, II. Sultan Murad Han döneminde başlayan makam icadı furyası sonucu, sonuna takı alan makamlarda da büyük bir artış olmuştur. Hızır bin Abdullah *Kitâb-ı Musiki*'sinde, bu makamların büyük bir bölümünü saymıştır. Takı olarak seçilen başlıca makamlar şunlardır:

Acem, Geveşt, Nevruz, Selmek, Mâye, Şehnaz, Gerdaniye, Rast, Kûçek, Büzürk, Zengüle, Buselik ve Kürdî.

Takı olarak kullanılan bu makamlardan başka, belki daha bir kısım makamların da bulunabileceğini varsaymak -kanaatimizce- uzak bir ihtimal değildir. Hızır bin Abdullah'ın listesinde bulunan takı alan makamların, takı almayanlara göre çok daha fazla olduğu görülür.

Kudemâ, bulduğu ve icra ettiği makamlardan en uygunlarını seçerek birleşimlerini sağlamış, teknik yönden uyum sağlasalar bile, kulağa mülayemet hissi içinde gelmeyenleri ayırmışlar ve iptal etmişlerdir.

Şimdi bizim burada üzerinde durmak istediğimiz konu "zümre" diye adlandırdığımız özellik gösteren makamlar topluluğunun biraz daha açıklığa kavuşturulmasıdır.

Konuya şu yönden de bakmak gerekir:

Her makam, istenirse sonuna başka bir makam eklenerek, takı alınan makam niteliğinde görülebilir mi? Diğer bir deyişle, zümreler istenildiği gibi çoğaltılabilir mi?

Bu sorunun cevabını vermek kanaatimizce pek zor değildir.

Makamlarımızın musiki tarihi içindeki yaşama şartları ve yaşam süreleri gözden geçirilirse, sorunun cevabı kendiliğinden çıkar. Şöyle ki, II. Sultan Murad Han döneminde bulunan zümreler içindeki makamlardan bugün elimizde bulu-

nanlar göze batmayacak kadar azdır. Bu makamların ömürleri adeta zamanın musiki görüşlerine ve bestekârların rağbetlerine bağlı olarak biçilmiştir. Mesela, Geveşt takısı ile meydana getirilen en azından 12 makamdan bir teki bile, tarihin derinliklerinde kaybolmadan bize kadar gelememiştir. Şu halde her yeni bulunan makamın yaşam süresi belli olmadığı gibi, takı alan makamlar da bu kuraldan uzak kalamazlar ve tasfiyeye uğrayabilirler. Teknik ve mülayemet yönlerinden her makamın bir ek alabileceği düşünülürse takı alan makamlar zümresine girebilirler. Ancak, diğer yaşayan makamlara göre yaşam süre ve şartları hakkında kehanette bulunmak abesle iştigal olur.

Eski musikicilerimizin yapmış oldukları zümreler bir hayli çoktur. Bu tür zümreler, özellikle II. Sultan Murad Han zamanında çok rağbet görmüş ve çoğalmış bir makam türü olarak görülür. Çünkü, II. Sultan Murad Han, Türk musikisini bilen ve seven bir padişahı. Aynı zamanda bestekârdı. Bestekâr ve icracıları koruyor ve onlara yardımda bulunuyordu. Bu sebeptendir ki, II. Sultan Murad Han devrinde bazı müzikologlar yazdıkları kitapları padişaha sunuyorlar, bestekârlar da musikin gelişmesine yardımcı oluyor ve yeni makamlar icad ediyorlardı. II. Bayezid Han dönemine gelinceye kadar, makam buluşları hızını azaltmakla beraber devam etmiş, musikiciler yeni makamlar bulmakta gayret göstermişlerdir.

I. Sultan Mahmud Han da bestekâr ve musikişinastı. Bestelediği eserlerin bir kısmı bugün elimizdedir. Bu devirde Hızır Ağa, Hafız Post, Ebubekir Ağa gibi büyük bestekârlar da yetişmiş, eserler besteledikleri gibi güfte mecmuaları da vücudunda getirmişlerdir. Hafız Post ve Ebubekir Ağa'nın bugün elimizde bulunan güfte mecmuaları tetkik edilirse önemli bir değişiklik göze çarpar. Bu değişiklik özellikle takı alan makamlar sahasında kendini gösterir. Evvelce bulunmuş ve takı alarak meydana getirilmiş pek çok makamdan bestelerin güfteleri adı geçen mecmualarda görülmez olmuştur. Bugün isimlerini bile bilemediğimiz makamlardan takı alan makamların eserleri önemli denecek ölçüde azalmış, takı almayan makamların isimleri mecmualara daha çok geçmeye başlamıştır. Bu suretle zümre adetleri de azalmıştır. Bu arada Buselik zümresinin devam ettiği görülmüştür.

III. Sultan Selim Han dönemi, makamlarda yeni buluşların yapıldığı, ama takı alıp meydana getirilen zümrelerin daha azaldığı bir devir olarak görülür. Eskiden bilinmeyen Kürdî takısı bu dönemde kullanılır olmuş, Buselik ve Kürdî takıları ile üretilen makamlar rağbet kazanmıştır. II. Sultan Murad döneminin takılı makamları hemen hiç kalmamış, unutulmuştur. Bugünkü durum ise bir içler acısıdır. Değil takı alan makamlar, çok kullanılan bir kısım makamlarımız bile unutmaya yüz tutmuştur diyebiliriz.

Diğer tasniflere geçmezden evvel, literatürümüzde görülen makam tarifleri üzerinde de bir nebze durmak faydalı olacaktır. Sistemci okulun kurucularında makam tariflerini bulamıyoruz. Bu kurucular makamları devirler (*dair*e) şeklinde göstermeyi usul kabul etmişler, metin olarak kaleme almamışlardır. İlk metinleri Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da buluyoruz. Ancak bu tariflerin bir bölümü

bugün kullandığımız makamların tariflerine uymadığı gibi bir bölümü de kaybolmuş makamlara ait bulunmaktadır. Mesela, bugün ismini bile bilmediğimiz ve tabii eserleri bize kadar gelememiş Büzürk Mâye makamını Hızır bin Abdullah şöyle tarif ediyor:

Büzürk mâye oldur kim, kûçekten irak evine büzürk göstere, nerm ısfabana mâye karar ede.

Bu tariftten bir anlam çıkarmanın güçlüğüne takdire bırakıyoruz. Bedr-i Dilşâd da makamları nazmen tarif ediyor. Mesela Hicaz Acem makamı için şöyle diyor:

*Hicaz âgâze et in rûy-i iraktan
Dügâba et kararı bakma uzaktan
Hicaz ey acem derler bunu bil
Şevler⁴ kim işbu fende oldu kâmil*

Ecdadımızın beş yüz civarında makam bulmaları kanaatimizce bir zenginlik sayılmamalıdır. Bu, bir makam furçasının ifadesidir. Adet itibarile bu kadar çok makamın eserleri ile birlikte hafızaya yerleştirilmesi ve hatırdaki tutulması insan hafızasının kudreti dışında olsa gerektir. Zaten, bu sebeplerle değil midir ki, zamanla unutulmaya mahkûm olmuşlar ve azala azala, süzülerek bugüne kadar bir bölümü ancak gelebilmiştir. Bugünkü duruma da bir göz atar isek, gönül açıcı bir tablo bulmamız mümkün değildir. Beş yüz civarında olan makamların varlığı bir ifrat ise, bugün bilinen ve kullanılan makamların azlığı da bir tefrit teşkil eder. Vatanımızda kültürümüzün bölünmez bir branşı olan musikimizin bugüne dek düştüğü içler acısı durum hepimizce bilinmekte ve Türk musikisini sevenleri üzüntü içinde bırakmaya devam etmektedir. Bu acıklı durum bir gün elbet düzelecektir. Musikimize yön verecek olan bestekârlarımız yetiştiğiçe, yeni araştırmacılarımızın yazılı eserleri yayımlandıkça, özellikle bestekârlarımızın gereği gibi musikimizin inceliklerini bilerek ve sevdirek yeni eserlerle yeni ufuklar açacaklarına inanıyoruz.

Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi* adlı büyük edvârında, makamlarımız için bir ayrım daha ileri sürmektedir: (a) mensup makamlar, (b) mensup olmayan makamlar.

a) Dr. Ezgi mensup makamları iki kısımda tetkik ve mütalaa ediyor: “çok yakın makamlar” ve “yakın makamlar”.

Çok yakın makamlarda dizilerin müşterek olmaları durumu görülüyor. Mesela, Uşşak ile Beyatî, Hicazkâr ile Şed Araban makamlarında olduğu gibi. Bu makamların dizileri birbirinin aynıdır, hatta güçlü perdeleri de iki diziyi teşkil eden dördü ve beşlilerin birleştikleri yerdedir.

Yakın makamlarda tüm dizinin değil yalnız bu diziler içinde bulunan bir dördü veya bir beşlinin birbirinin aynı olması halinde yeterli kalmaktadır. Mesela, Uşşak ile Nevâ makamlarında olduğu gibi.

b) Mensup olmayan makamlarda ise dizilerde bir benzerlik bulmak mümkün

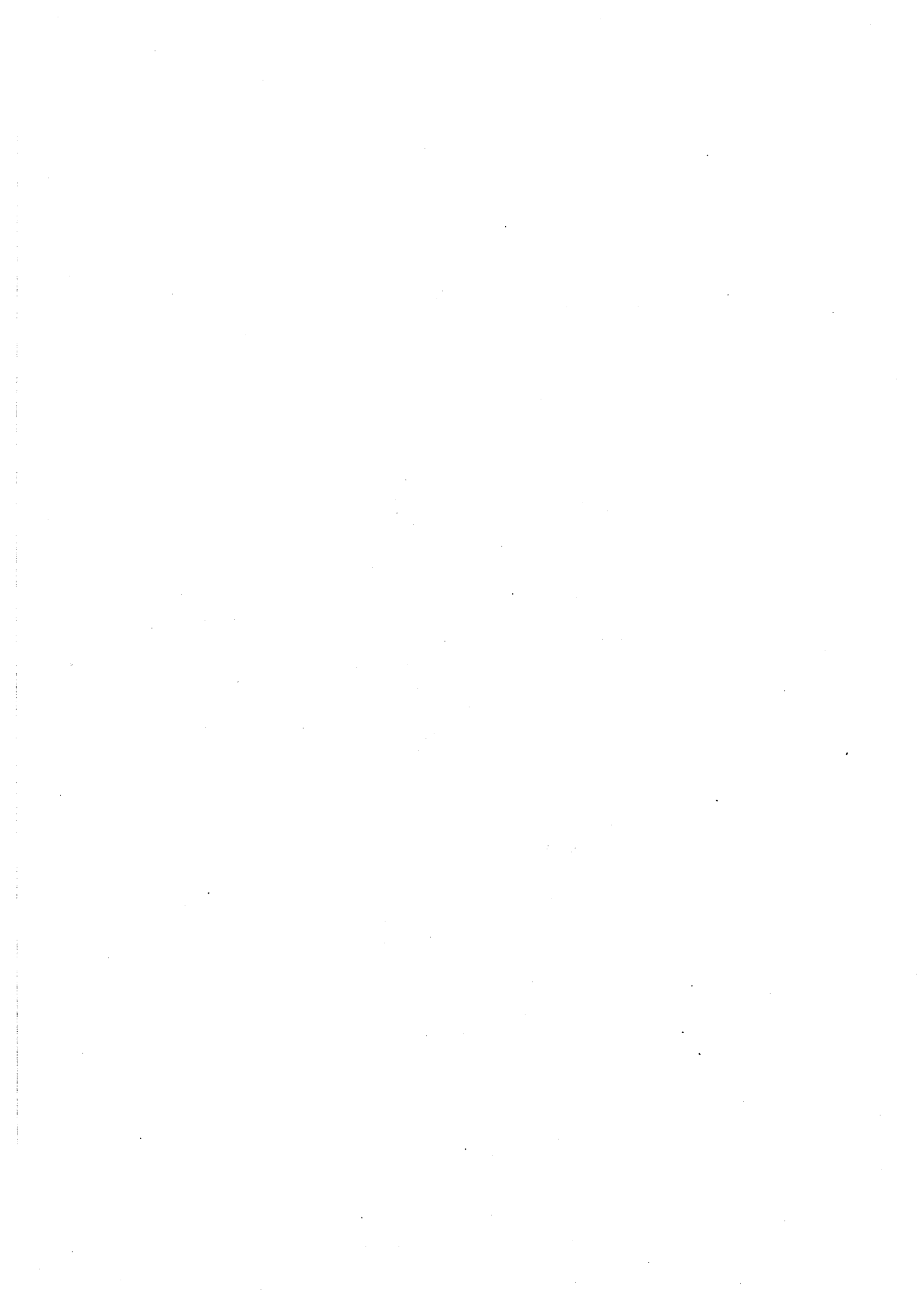
değildir. Rast makamı ile Sultanî Yegâh makamlarında olduğu gibi. Diziler arasında en küçük bir irtibat ve benzerlik bulunmamaktadır.

4) Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz'in Görüşleri

Tam ve olgun bir nazari sistem derecesine getirilmemiş Töre-Karadeniz görüşleri, M. Ekrem Karadeniz'in, ölümünden sonra (1983) yayınlanabilen *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabında yer alır. Karadeniz kitabında hocası Abdülkadir Töre'den aldığı bilgiler ve kendi müktesebatı içinde, makamları basit ve mürekkep olarak iki bölümde mütalaa etmiş ise de, bu ayrımın mucip sebeplerini her nedense açıklamamış, incelemeye alınan 201 makamdan 57 adedinin basit, 144 adedinin ise mürekkep makam olduğunu açıklamakla yetinmiştir.

Notlar

- 1 Kantemiroğlu, *Kitabü'l-İlmü'l-Musiki alâ Vecbi'l-Hurûfat*, s. 20.
- 2 Dr. Suphi Ezgi, evvela, "genelde makam-özelde makam" ayrımını ilk etapta tutarak, Arel'in ayrımına özelde makam kapsamı içinde yer vermiştir.
- 3 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 108
- 4 *Şev*: Budala, ahmak, gerizekâli.



2. KISIM

Özelde Makam Sınıflandırılması

1) Basit Makamlar

A) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Basit Makamlar

Arel-Dr. Ezgi sistemi biraz evvel açıkladığımız gibi, genelde makamları üç ayrı grupta toplamıştır. Arel ve Dr.Ezgi bu ayrımları yaparken, her şeyden evvel bu ayrımların hasıl olmasına sebep olan gerekçeleri anlatmak lüzumunu duymuşlar ve kendi görüş açıları içinde mucip sebepleri kitaplarında kaleme almışlardır. Bu mucip sebeplere geçmeden evvel, makamların teşkilinde, sistemci okulun bulunduğu ve uyguladığı dörtlü ve beşlilerin, Arel-Dr. Ezgi sisteminde de uygulandığını belirtelim. Dizilerin ve dolayısıyla makamların teşkilinde kullanılan dörtlü ve beşlilerin fonksiyonu, önemi ve kurucu nitelikleri, musiki tarihimiz boyunca devam etmiş ve 20.yüzyılın meydana çıkardığı nazari sistemler de bu dörtlü ve beşlilerden gereği gibi faydalanmışlardır. Arel-Dr. Ezgi sistemi de dörtlü ve beşlilerden çok faydalanan sistem olmuştur.

Makamların teşkilinde, sistemci okulun bulunduğu cinslerden oluşan dörtlü ve beşlilerin meydana getirdiği ana dizi temasından, Arel sisteminde hangi kriterler gözönüne alınarak faydalanma yoluna gidilmiştir sorusuna şöyle cevap verebiliriz:

Makamların teşkilinde, sistemci okulun bulunduğu ve uyguladığı ana tema, Arel sisteminde de çok ufak bazı değişiklikler dışında aynen uygulanmıştır. Sistemci okuldaki bazı dörtlü ve beşlilerin tamamı Arel okulunca kabul görmemiş, bu sistem kendisine uygun bulunduğu dörtlü ve beşlileri almıştır. Tabii bu arada bazı isimler de değişmiş bulunmaktadır.

Sistemci okulda terkibat ismi ile geçen makamlar Arel sistemine mürekkep makamlar veya birleşik makamlar adı altında fakat bünye ve hüviyetlerinde bir değişiklik gözetilmeden aynen alınmıştır.

Keza, sistemci okulun edvâr-ı meşhuresi yani 12 makamının karşılığı olarak, Arel sistemi 13 makam göstermiş ve bunlara basit makam adını vermiştir.

Görülüyor ki, sistemci okulun koymuş olduğu ve tesbit ettiği makamların doğmasına ilişkin kriterlerin bir bölümü, Arel sisteminde esaslı kriterler olarak alınmış ve muhafaza edilerek fayda sağlanmıştır. Kitabımızın giriş bölümünde bu konuyu ele almış ve sistemler arasındaki ilişkilerden söz etmiş idik. Gerçekten, sistemci okul, musikimizin ana hatlarını ve çerçevesini tesbit etmiş, kendisinden sonra gelen nazari sistemlerin bu ana hat ve çerçeveden faydalanmalarını sağlamış, yeni sistemler de kendi görüş ve yorumlarını geliştirme imkânına kavuşmuşlardır.

Arel sisteminin kurucuları, basit makam terimini, birleşik makam teriminin karşılığı olarak kullanmayı uygun görmüşlerdir. Sistem kurucuları, basit makamı değişik açılardan tarif ve tesbite gerek duymuşlar, kitaplarında konuyu işleyerek açıklamalar getirmişlerdir.

Biz evvela Dr. Ezgi'nin, sonra da Arel'in basit makam hakkındaki tarif ve tesbitlerini inceleyeceğiz.

a) Dr. Ezgi'de Basit Makamlar

Dr. Ezgi makamları, a) umumiyet üzere makam ve b) hususiyet üzere makam diye iki kategoride toplamış ve mütalaa etmiştir. Dr. Ezgi bu ayrımından sonra hususiyet üzere makamları tekrar bir ayrıma tâbi tutarak şöyle diyor:

Hususiyet üzere makam, muhtelif nev'i ve isimde dizi ve makamların her birilerinden bahseden kısımdır. Biz hususiyet üzere makamı Basit-Mürekkep-Şet adlarıyla üç kısma ayırabildik.¹

Bu ayrımlardan sonra, her bir kısımda bulunan makamların özelliklerini gözönünde tutan Dr. Ezgi ayrımı teşkil eden makamların ayrı ayrı tariflerini vererek şunları söylüyor:

Basit makamlar için:

Tam durakla güçlü nağmelere malik, mülayim ve müstakil dizilere verdiği-miz isimdir.²

Mürekkep makamlar için:

Mürekkep makam, birbirlerinin mensubu veya karibi (yakını) olan iki, üç veya daha fazla makamlarla onların kısımlarından busule gelmiş olanlardır.³

Şet makamlar için:

Şet makam, basit veya mürekkep bir makamın umumi dizideki mevkiinden gayri (başka) onun muhtelif sesleri üzerlerine yapılan menkullerdir (göçürmeler).

Arel'in görüşünün dışında sıralamalarda "umumiyet üzere makam"ın alternatifi olarak "hususiyet üzere makam" ibaresini kullanmayı yerinde ve lüzumlu gören Dr. Ezgi'nin bu ayrımları, kanaatimizce musikimizdeki makamların açıklanmasında en mükemmel bir tasnifi meydana getirmektedir. Mantık icabı, genelden

özele doğru bir sıralama içinde makamlarımızın özelliklerini ve bulunmaları gereken kademeleri ifade yönünden, bu ayırım hem ilmi hem de tatbikatta görülen en uygun sıralama yolu meziyetini taşımaktadır.

Dr. Ezgi, hususiyet üzere makamlarda basit ve mürekkep makam tariflerini verirken, bu iki tür makamın tam ve mümkün olabilen ölçüde birbirlerinden ayrılmalarnın sebepleri üzerine gerekli açıklamaları olgunlaştırmamış, yalnız ayrımları işaretle yetinmiştir.

Basit makamı “durak ve güçlü nağmeleri ile birlikte mülayim ve müstakil dizilere verilen ad” olarak tarif eden Dr. Ezgi, “diziler” kelimesi yerine “dizi” kelimesini kullansa idi, çok daha isabetli ve sıhhatli bir tarif vermiş olacaktı. Çünkü, diziler çoğulu gösterir, halbuki basit makamda sadece bir dizi vardır ve bu dizi aynı makam içinde çoğaltılmaz. Eğer birden fazla dizi söz konusu olursa, bu makam basit olmaktan çıkar, mürekkep makam sınıfına girer.

Diğer taraftan, Dr. Ezgi'nin makamlar için verdiği tarifte, bir nokta üzerinde daha durmamız icap ettiği kanısındayız. Özellikle basit makam tarifinde, mülayim ve müstakil dizilere verdiğimiz isimdir, deniliyor. Bu tariften makamın dizi olarak amaçlandığı anlaşılıyor. Dizi, bir makamın iskeletini veya çatusını göstermesi bakımından, gerçekten makamdan ayrılması mümkün olmayan bir yapıdır. Ancak, bir yapı olarak düşünülmesi ve görülmesi icap eden diziyi makam olarak isimlendirmek mümkün olamaz. Makam, bunun dışında, diziyi de kapsayan bir âhenk topluluğudur. Bu itibarla kanaatimizce tarifin bu kısmının iyi değerlendirilmesi icap etmektedir.

b) Arel'de Basit Makamlar

Arel, Dr. Ezgi'nin tasnifinin dışında, bir ikinci sınırlamaya yer vermiştir. Arel'de “hususiyet üzere makam” ibaresi ele alınmamış ve kullanılmamıştır. Arel makamları (1) Basit makamlar, (2) Mürekkep makamlar, (3) Şed makamlar olmak üzere mütalaaya almış ve incelemelerini bu ayırım üzerinde geliştirmiştir.

Arel, basit makam tarifini verirken, iki türlü bir yol izlemiştir:

a) Bu yollardan biri, pozitif yönden, doğrudan doğruya basit makamın kuruluş esaslarında görülen kriterlerin tarif edilmesi ile meydana getirilmiştir. Arel, pozitif yönden ele aldığı tarifte şöyle diyor:

Bir tam dörthü ile bir tam beşlinin veya –tersine- bir tam beşli ile bir tam dörthünün birleşmesinden basıl olup da, güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci ile dördüncü dereceleri arasında bir tam dörthü nisbeti bulunmakla beraber, kalışı da tam bir istirahat duygusu veren dizilerin makamları basit sayılır.⁴

b) Arel, mürekkep makamlar bölümünde, mürekkep makamları tarif ederken, basit makamın kuruluş ve oluş şartlarını üzerinde taşımayan makamlara mürekkep makamlar demek suretile, aksi kavramdan hareket ederek, bir tarif daha vermiş olmaktadır.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde basit makamlar olarak gösterilen makamların –Arel'in öne sürdüğü kriterler karşısında– basitliklerinin tesbiti konusundaki görüşlerimizi de, mürekkep makamlarla ilişkileri dolayısıyla, mürekkep makamlar bölümünde ele alacağız.

Arel-Dr. Ezgi sisteminin kurucularında, basit makamların sayıları üzerinde bir uyumsuzluk görülmektedir.

Dr. Ezgi basit makamları 14 adet olarak kabul ve tesbit etmiştir. Bu makamlar şunlardır:1- Çargâh, 2- Buselik, 3- Kürdî, 4- Rast, 5- Hüseyinî, 6- Nevâ, 7- Uşşak, 8- Hicaz, 9- Hicaz Hümayun, 10- Uzzâl, 11- Zîrgüleli Hicaz, 12- Sûzinâk, 13- Karcıgar, 14- Nikriz.

Arel ise, basit makamları bir eksiği ile 13 olarak tesbit etmekte, Nikriz makamını basit makamdan saymamaktadır.

B) Rauf Yekta Beyde Basit Makamlar

Merhum üstad, Fransa'da yayınlanan, Albert Lavignac'ın kurucusu olduğu *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* isimli musiki lugatine yazdığı, Türk musikisinin kuruluş ve makamlarına ilişkin metinlerde, makamlar hakkında açıklayıcı bilgiler vermemiş ise de, makamların dörtlü ve beşlilerden oluştuğuna dair görüşlerini kaleme almıştır. Ancak, bu kadar bilgi verebilen Rauf Yekta, nazariyat kitabını tamamlayamamıştır.

C) Töre-Karadeniz'de Basit Makamlar

Hocası Abdülkadir Töre'den aldığı bilgilere kendi muktesebatını da katarak makamları (1) Mürekkep makamlar, (2) Basit makamlar diye iki bölümde toplayan Karadeniz, mürekkep makamın tarifini verdiği halde, her nedense, basit makamın tanımı üzerinde hiç durmamıştır. Basit makam olarak görüp tesbit ettiği 57 makamı, Yegâhtan Nevâyâ kadar, karar perdelerine göre sıralamış, bu makamların oluşumunda rol alan perdeleri işaretlemiş, ansiklopedik bir inceleme ile yetinmiştir.

Basit makamları bu makamlar için ayırdığı III. bölümde incelemeye almış, IV. bölümde de mürekkep makamlardan söz etmiştir.

Basit-mürekkep makam ayrımını rasyonel ve bilimsel açılardan bir tasnif sistemi altında toplamayan, kitabındaki tasnifin geçerli sebeplerlerini de açıklamayan Karadeniz, bazı peşrevleri de müstakil makamlarmış gibi göstermiştir. Mesele, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Rast peşrevine verdiği *Gül Devri* adını sanki Rast Gül Devri makamı varmış gibi isimlendirmiş, peşrevi makamdan saymıştır. Diğer bir örnek olarak, Tanburi Hızır Ağa'nın Hicaz karabatak peşrevini, Hicaz Karaba-

tak makamı olarak görmüş, metnine Hicaz Karabatak makamı olarak geçirmiştir.

Bu örnekler bir hayli fazladır.

Yanıldığı diğer bir konu da şudur: Basit makam olarak tesbit edip bildirdiği 57 makamın pek çoğunun basit makam olmadığı bugün bilinmektedir. Dolayısıyla bu görüşe katılmamız mümkün değildir.

2) Mürekkep Makamlar

Mürekkep makamlar bölümünü, musiki tarihimizde yer almış nazari sistemlerin görüş ve tesbitlerine göre incelememiz icap edecektir.

Bu itibarla, makamlarımızı ilk defa bilimsel açıdan incelemeye alan sistemci okulun görüşlerini belirterek başlayacağız.

A) Sistemci Okulda Terkibat

Sistemci okulun kuruluşunun ilk devrelerinde, Safiyüddin Urmevî'de terkibat yoktur. Mevlânâ Mübarek Şah'ta 28 olarak tesbit edilmiş, Abdülkadir Merâgî'de ise 48 adede kadar artırılmıştır.

II. Sultan Murad Han dönemi, terkibatın aşırı derecede çoğaltıldığı, hiçbir sınırdan tanımadan terkipler icad edildiği bir dönem olmuştur.

Sistemci okulda terkibat, 12 ana makam (edvâr-ı meşhure) ile âvâzelerin ve şubenin birleşmeleri ile hasıl olmakta idi. Gerçi her üç unsurun, her halde üçünün de birleşmeleri şart değildi. Ana makama diğer bir makam ilave edilebileceği gibi, âvâze ile şubenin de birleşmesi ile de terkibat oluşabiliyordu. Bu kural bozulmadan, sistemin yaklaşık 15.yüzyıla kadar devam ettirildiği, bu dönemden sonraları ise, âvâze ve makamların birleştirilmesine önem verildiği görülmektedir.

Diğer taraftan, yine 15. yüzyıldan sonra, bazı bestekâr müzikologlar, terkibat konusunda yeni buluşlar getirerek, mensubu oldukları sistemci okulun görüş ve tesbitleri dışında görüş ve tesbitlerde bulunmaya başlamışlardır. Özellikle, yeni buluşlar getiren Kantemiroğlu ile Abdülbâki Nâsır Dede'den söz etmek istiyoruz.

a) Kantemiroğlu'nda Terkibat

Kantemiroğlu, makamların tarifini vermeden evvel, kendi deyimi ile "musiki terkibi"nin tarifine önem vermiş, makamın daha iyi anlaşılabilmesini bu tarifile kolaylaştırmış olacağına inanmıştır. Kantemiroğlu'na göre musiki terkibinin tarifi şöyledir:

Terkib-i musiki oldur ki, âvâz birkaç perdenin üzerinde hareket idip ve bir-

kaç makamın yerlerine uğrayıp geçer, bâdebu uğradığı makamların birinin kararğâhına varıp ve ol makama tabi olduğunu beyan eder.

Bu tarif, biraz sonra göreceğimiz mürekkep makam tarifine benzerlik göstermektedir. Burada dikkat edilecek nokta, çıkarılan seslerin seyirler sırasında uğradıkları makamlardan birinin perdesinde karara varma durumudur. Bu durumda karar verilen makamın terkihi yapılmış olur. Bu tarif, terkihin nasıl yapılması icap ettiğini bildiren genel bir anlatımdır.

Kantemiroğlu, genel anlamı ile yaptığı bu tariftten sonra, yine kendi ifadesile, "musiki makamı"nın tarifine geçmekte, ancak makamın tarifini "müfred" ve "mürekkep" makam tariflerine yer vererek açıklamaktadır.

Müfred makamın tarifini basit makamlar bölümünde verdiğimiz için burada tekrarlamayacağız.

Kantemiroğlu "tarif-i mürekkep makam" başlığı altında şu tarifi veriyor:

Mürekkep makam oldur ki, iki ve üç ve dört makamın birleşmesi icap ettiğini, birleştirmeleri istenilen makamların perdelerinde seyirler yapılarak karıştırılması ile, bu makamlardan birinin karar perdesinde karara varılmakla mürekkep makam basıl olur.

Makamların yedi perde üzerinde hasıl olduklarını kaydeden Kantemiroğlu, bu makamları tetkik ediyor ve buna yeni bir buluş olarak kitabında yer veriyor.

Terkip ile makam arasındaki farkı yakından izleyemeyen ve anlayamayan musikicilere de şu ihtarı yapıyor (sadeleştirerek sunuyoruz):

Bazı terkiplerin çokça kullanılışı, bu terkiplerin makam imiş gibi görülmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla bu terkiplerin adlarının makam olarak bilinmesi ve tanıtılması yanlışır. Makam başka, terkip başkadır. Bu sebeple bu terkiplerin makam olarak değil, terkip olarak kalmaları icap eder.

Bu hatırlatmadan sonra, terkip olarak kalmaları gereğine inandığı 20 adet terkihi sayıyor:

1- İsfahan, 2- Büzürk, 3- Hicaz, 4- Geveşt, 5- Selmek, 6- Mâye, 7- Acem Aşîrân, 8- Buselik Aşîrân, 9- Hüz zam, 10- Nihavend, 11- Nühüft, 13- Horasanî, 14- Hüseyinî, 15- Hüzî Buselik, 16- Rahatü'l-ervah, 17- Rûy-i Irak, 18- Muhalif-i Irak, 19- Sultanî Irak, 20- Baba Tahir.

Kantemiroğlu'nun bu görüş ve tesbitleri, sistemci okuldan bu konuda ayrılmış olduğunu göstermektedir. Ne var ki, bu görüş ve tesbitler, musikiciler arasında rağbet görmemiş, daha sonra da unutulmuştur. Sistemci okulun tesbit ettiği görüş ve kurallar ise geçerliliğini muhafaza ederek devam etmiştir.

b) Abdülbâki Nâsır Dede'de Terkibat

Abdülbâki Nâsır Dede, makamları iki ayrı dal üzerinde toplamış, ancak basit makam türü diye bir ayırımda bulunmamıştır. Nâsır Dede'ye göre makamlar (1) Makam, (2) Terkibat diye iki koldan oluşur.

Sistemci okulun koyduğu kural ve tesbitlere uyan Nâsır Dede bazı konuları kendi görüş açısından yorumlamıştır. Mesela, terkiyatın hasıl olması için iki yol bulunduğunu ifade ederek gerekli açıklamaları yapması bu cümledendir.

Ne var ki, bu büyük müzikologun ileri sürdüğü bu görüşler de musikiciler arasında tutulmamış ve unutulmuştur.

B) Rauf Yekta Beyde Mürekkep Makamlar

Rauf Yekta Bey sisteminde, makamlar hakkında genel ve özel bölümlerin yapılması tesbit edilmeleri, üstadın vefatı ile mümkün olamamıştır.

C) Töre-Karadeniz'de Mürekkep Makamlar

Abdülkadir Töre ve M. Ekrem Karadeniz'in görüşlerine, basit makam bölümünde temas etmiş idik. Burada tekrarlamak gereği yoktur. M. Ekrem Karadeniz, mürekkep makamlar için genel bir tarif vermiş, fakat detaylara girmemiştir. Kaldı ki, makam sıralamasında anlaşılması çok güç hatta imkânsız bir ayırma bulunmuş ve konuya hiçbir açıklık getirmemiştir.

D) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Mürekkep Makamlar

Makamlar hakkında, bize en geniş ve bilimsel açıklamaları yapanlar Hüseyin Sâdetin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'dir. Bu itibarla okulun iki kurucusunun görüş ve tesbitlerini ayrı ayrı incelemek icap edecektir.

a) Dr. Suphi Ezgi'de Mürekkep Makamlar

Dr. Ezgi, *Ameli ve Nazari Türk Musikisi* külliyyatının IV. cildinde, makamları tekrar mütalaaya alarak, mürekkep makamın tarifi üzerinde durmuştur.

Dr. Ezgi, mensup (bir şeyle ilgisi olan, bir şeye bağlılığı bulunan) ve karibi (çok yakın, uzak olmayan) olan iki, üç veya daha ziyade makamların birleşmesinden doğan bir durum olarak nitelediği mürekkep makamların bu şekildeki tarifinde, birbirine mensup (yakın) olmayan makamlardan oluşan birleşme durumunu gözönüne almamış ve tarifi eksik bırakmıştır. Bu noksan bırakışı sonradan gören Dr. Ezgi, tarifteki bu noksanlığı yeni bir tarif getirerek⁵ gidermiş ve şu ayırımlar üzerinde durmuştur:

a) Birbirinin mensubu, yani nağmeleri müşterek olan iki ve daha ziyade dizilerle onların kısımlarından yapılmış makamlar,

b) Birbirinin karibi ve bazan bait (uzak) iki ve daha ziyade makamlarla onların kısımlarında yapılanlar,

c) Basit veya mürekkep makamların nihayetlerine (sonlarına) bir Buselik beşlisi veya tamam dizisi yahut Kürdî dördlüsünün katılmasından hasil olanlar.

Dr. Ezgi ayrımında bulunduğu makamlara misal olarak:

(a) bendi için Dilkeş Haveran, Gerdaniye, Hüseyinî, Aşiran ve Yegâh;

(b) bendi için (çok misal bulunduğundan birkaç tane) Segâh, Sabâ, Hisar ve Pesendide;

(c) bendi için Tahir Buselik, Hicaz Buselik, Acem Kürdî, Muhayyer Kürdî makamlarını veriyor.

Mensub ve karib makamlar ayrımını yalnız Dr. Ezgi'de buluyoruz. Bu konuyu kitabımızın genelde makam bölümünde incelemeye almış idik.

Dr. Ezgi'nin mürekkep makamların kuruluş ve oluşmaları ile ayrımlarına ilişkin görüş ve tesbitleri yerinde ve ilmi değeri olan görüşler olması itibarile büyük önem taşır.

b) Arel'de Mürekkep Makamlar

Hocam Arel, mürekkep makamları hem içerik hem de kapsam yönlerinden ayrımları gözönünde tutarak sistemleştirmiştir. Bu sistematik ayrımında, Dr. Ezgi'ye göre daha dar bir kapsam içinde üç ana kategori belirlemiştir. 1- Basit Makamlar, 2- Mürekkep Makamlar, 3- Şed Makamlar.

Bugün nazariyat alanında kabul gören ve uygulanan genel ayrım, Arel'in ortaya koyduğu bu ayrımdır.

Mürekkep makamların analizine girmeden evvel, Arel-Dr. Ezgi sistemi ile sistemci okulun terkibat hakkında koymuş olduğu görüş ve esaslar arasında bazı farklar bulunmasına rağmen, genelde iki okulun görüşlerinin birleştiği kısımlar olduğunu belirtelim. Safiyüddin ve Abdülkadir'den sonra ana makamlar, âvâzeler, şubeler dışında kalan makamlara mürekkep makamlar denilmiş olması dışında, makamların sistematize edilmesinde sistemin aynı olduğunu fakat uygulamada değişik bir tablo çizildiğini görüyoruz. Bu itibarla, yeni bir sistem olarak literatüre geçen Arel-Dr. Ezgi sistemi, sistemci okulun makamlar için koyduğu esasların çoğunu kabullenmiş, ancak daha sade bir uygulamayı hareket noktası olarak birinci planda tutmuştur. Yine sistemci okulun 12 ana makamına (edvâr-ı meşhure) karşı, Arel sisteminin basit makam olarak 13 makamı öngörmesi, anlamlı bir benzerliği gözönüne sermektedir.

Arel'in mürekkep makamları tarif ve tesbit ederken, içerik ve kapsam yönünden ayrımlarda bulunduğuna işaret etmiş idik. Özellikle basit makamların tarifinin yapılmasında, mürekkep makamların daha iyi ve kapsamlı olarak anlaşılabilmesi için gözönünde tutulan bu esaslar, Arel tarafından etraflı ve derinlemesine bir incelemeye alınmıştır. Şimdi bunları görelim:

Arel basit makamın varlığını meydana getiren şartları ve faktörleri şu suretle tesbit etmektedir:

a) Tam bir dörtlü ile tam bir beşlinin veya tersine tam bir beşli ile tam bir dörtlünün bulunmasının zorunlu olduğu,

b) Bu iki kısmın birleştiği perdenin güçlü görevini üstlenmesinin zorunlu olduğu,

c) Makamın kalışında tam bir istirahat duygusunun bulunması gerektiği.

Arel, "Bu niteliklerin bulunmadığı bir makamın basit makam niteliğinin dışında kaldığı ve mürekkep makam olduğu anlaşılır" demektedir.

Yukarıda saydığımız şartlar ve normlar, makamın içerik yönünden bulunması zorunlu olan unsurlardır.

Arel kapsam yönünden mürekkep makamları üç sınıfta ("sınıf" deyimi kendi buluşudur) toplayıp mütalaa etmektedir.

Birinci Sınıf:

Bir sekizli içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizileri bir sekizli halinde gösterebilen makamlar. Örnek: Irak, Eviç, Sabâ, İsfahan, Nişabur vb.

İkinci Sınıf:

Bir sekizliden daha geniş saha içinde geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizileri tabii ki bir sekizliye sığmayan mürekkep makamlar. Örnek: Ferahfeza, Lâle Gül, Zirefkend, Bestenigâr vb.

Üçüncü Sınıf:

Herhangi bir makamın dizisi sonuna sadece Kürdî ve Buselik geçkisinin eklenmesinden doğan mürekkep makamlar. Örnek: Beyatî Buselik, Sabâ Buselik, Acem Kürdî, Nevâ Kürdî vb.

Evvla birinci sınıf makamların incelenmesine geçelim:

Arel'in (katışık) makamlar diye adlandırdığı bu tür makamlarda bulunması gereken şartlar şunlardır:

- 1- Bir sekizli içindeki geçkiden veya geçkilerden doğmuş olacak,
- 2- Dizileri bir sekizli içinde bulunacak.

Arel, geçki konusunu incelerken⁶ geçkilerin amaçlara göre değiştiğini, bu amaçlar doğrultusunda kısa süreli ve uzun süreli yapıldığını, kısa süreli geçkilerin makamın aslında bir değişiklik meydana getirmediğini, uzun süreli geçkilerin ise makamda değişikliklere sebep olduğunu bildirerek, geçici geçki ve uzun süreli geçki (kesin geçki) terimlerine açıklık getirmektedir.

Biz, bu ayrıma şu hususun da katılmasında bir noksanlığın giderilmesi bakımından fayda ve zaruret görüyoruz:

Bir makamdan bestelenmiş sözlü eserlerin miyanhaneleri ile saz eserlerinin üçüncü haneleri bu ayrımın dışında kalırlar. Çünkü bu kısımlarda yapılan geçkiler

bir usule, geleneğe uygun olarak ve eserlerin meydana getirilişlerinde uyulması gereken kural icabı yapılmaktadır.

Arel'in geçki konusundaki açıklamalarının bir başka açıdan daha incelenmesi gerekiyor:

Basit makamın tarifi icabı, birinci derecede belirlenmiş ve tesbit edilmiş bulunan basit makam dizilerinin, geçkilerin durumunu gözönüne getirerek, bazı geçkilerin meydana gelmesindeki nitelikleri, Arel'in tarif ve açıklamaları ile çözümlenmek, kanaatimizce yeterli olmayacaktır.

Özellikle basit makamların bazılarında (Rast, Hüseyinî, Hicaz vb.) Eviç perdesinin, makam içindeki lahnî seyri icabı (melodik yapı icabı) oynak bir perde rolünü üstlenmiş bulunduğu görülmektedir.

Hicaz makamını örnek alalım. Hicaz makamı Arel sisteminde basit makamlardan biridir ve şeması şöyledir:

Eviç perdesi, Hicaz makamında, makamın bünyesi içinde bulunan ana perdelerden biridir. Ne var ki, Hicaz makamının lahnî yapısının seyirleri icabı, aralıklarla (fasılalarla) değişikliğe uğramakta, aralıklı olarak bir süreklilik göstermektedir. Bu tür bir hüviyet değişikliği, Arel sisteminin koyduğu geçici geçki veya süreli geçki karakterinin dışında olan bir geçki şekli olarak devam etmektedir. Hicaz makamında öyle melodik seyirler görülür ki, Hicaz yerine Hümayun veya Hüseyinîde Uşşak makamlarının çeşnileri açıkça belli olur. Özellikle, Acem perdesinin sık sık ve fakat aralıklarla kullanılması, Eviç perdesinin seyirler sırasında yerini Acem perdesine bırakarak hüviyet değiştirmesidir. Bestekâr, Hicazdan bestelediği bir eserinde, evic perdesini kasdi olarak değiştirmeyi düşünmez. Melodik seyrin icabı olarak bu değişiklik kendiliğinden meydana gelir.

Acem perdesinin seyir icabı meydana geldiği gözönünde tutulursa, bu geçkinin ne geçici ve ne de sürekli (kesin) geçki olarak nitelendirilmesi mümkün olmaz.

Şu halde durum nedir ve ne olmalıdır?

Kanaatimizce, basit makamın tarifine ek olarak verilen ve bir sekizli içine sığan mürekkep makamların basit makamdan ayrılmasında gösterilen esasların ön planda tutulmasıdır. Diğer bir deyişle, basit makamın tarifine, onu kuvvetlendiren ve ayırmanın daha bilimsel bir hüviyet içinde yapılmasını sağlayan ayrı ve yeni bir görüş getirilmek istenmiş olmalıdır. Fakat, getirilen bu yeni görüş, basit makamın kuruluş felsefesine uygun düşmemektedir. Gördük ki, Rast, Hicaz ve Hüseyinî makamlarındaki Eviç perdelerinin melodik yapının seyri icaplarına göre hüviyet değiştirilmeleri ne kısa bir geçki ve ne de süreli bir geçki olarak açıklanır. Bütün mesele, aralıklarla yapılan ve devamlılık gösteren hüviyet değişikliğinin makamda kesin geçki imiş gibi bir değişikliğe sebep olmasından kaynaklanmaktadır. Şu halde tiz dörtlü veya beşlide, iki ayrı dizi kısmının uygulandığı sonucuna varıl-



mıştır. Bu durum ise, adı geçen üç makamın basitlik niteliğine uygun düşmemektedir. Bu durumu gören bazı musikiciler “basit makam niteliği görünüşte bir nitelik olmaktan başka bir şey değildir” itirazını ortaya atmış ve “bu makamların da mürekkep makamlar içinde mütalaa edilmeleri icap eder” görüşünü ileri sürmüşlerdir.

Basit ve mürekkep makam ayrımında, basit makamların soyutlanmaları için Arel sistemince öne sürülen bir sekizli içinde yapılan geçkilerin niteliklerini kesin olarak belirlemek icap etmektedir. Verdiğimiz örnek makamlarda olduğu gibi, Eviç perdesinin hüviyet değiştirmesi durumunda bu tür makamın tariflerinin yeterli olamadıkları anlaşılmaktadır. Şayet Eviç perdesinin Aceme, Acemin Eviç perdesine dönüşme durumu geçici bir geçki kabul edilirse, mesele yoktur. Bu makamların basit oluşlarında kuşku kalmaz. Geçki kesin olursa, artık makamın basit oluşundan söz edilemeyecek ve mürekkep makamlara katılmış olacaktır. Fakat, fasılalı (aralıklı) ve devamlı bir hüviyet değişikliği, aynı perdenin iki değişik hüviyet içinde kendini göstermesi, makamların nitelikleri konusunda birinci sınıf makam tasnifi tam bir açıklık getirememektedir. Bu itibarla, Arel’in birinci sınıf olarak katışık makamlar diye adlandırdığı makamların niteliklerinin, geçkiler yönünden ele alınmalarında fayda ve zorunluluk görmekteyiz.

İkinci sınıf makamların incelenmesi:

Bir sekizliden daha geniş saha içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizileri bittabii bir sekizliye sığmayan makamlar mürekkeptir ifadesi, mürekkep makamların oluşmalarında ve açıklamalarında verilen en güzel ve bilimsel bir tanımlı kapsamaktadır. Arel bu tarife örnek olarak, Ferahfezâ, Lâle Gül, Zirefkend v.b. makamları veriyor. Bu makamlara ayrıca “birleşmeli makamlar” adını da koyuyor.

Esasında bu tarifin kapsamı ve anlamı çok yerinde ve bilimseldir. Ancak, Arel okulu, genelde makamın nitelikleri üzerinde ayrımlar yaparken, inici-çıkıcı terimlerini kullanarak, başka bir ayrımı söz konusu etmiştir. Bu arada, özellikle bazı basit makamlara benzeyen Muhayyer ve Tahir gibi makamları, Hüseyinî ve Nevânın inici şekli olarak görmüşlerdir. Sonuçta bu iki inici makamı Hüseyinî ve Nevân makamlarına bağlamışlar, bu makamlardan ayrılmaz bir uydu gibi görmüşlerdir.

Muhayyer ve Tahir makamları sistemci okulda sevilen ve çok eserlerin bestelenmesinde ele alınan makamlardır. Literatürde bu makamların Nevâ ve Hüseyinî makamlarına bağlı buldukları, bu makamların inici bir şekli olduğuna ilişkin hiçbir kayıt mevcut değildir. Bu görüş tamamen Arel-Dr. Ezgi sisteminin görüşü olarak belirmiştir.

“İnici bir şekli” ibaresinden anlaşılan mânâ, bu makamların yalnız dizi olarak değil, seyir ve çeşni yönünden de bağlı oldukları makamlara benzemeleridir.

Kanaatimizce, ikinci sınıf makamlar topluluğunu teşkil eden makamların, bir sekizliyi aşarak daha geniş alanda yer almaları ve geçkileri de kapsayarak meydana gelişlerinde, sözünü ettiğimiz Muhayyer ve Tahir makamlarının bu kapsam içinde kaldıkları düşünülürse, birer mürekkep makam oldukları kolayca anlaşılır. Ne

var ki, Arel sisteminin bu makamları hiç gözönünde tutmadan, bir sekizli içinde oluşan makamlar gibi mütalaa etmesi, kanaatimizce isabetsiz bir görüştür. Bu konuyu Muhayyer ve Tahir makamlarının incelenmesi sırasında tekrar ele alacağız.

Arel okulunun, bir tek istisna bulunsa bile, kural dışı kalan bazı makamlardan söz etmesi icap ederdi. İstisnaların olabileceğini kabul eder görünmeyen Arel sisteminin bu tarif ve uygulamaları, basit makam kavramını zedelemekte, zayıf düşürmektedir.

Üçüncü sınıf makamların açıklanmasında verilen tarif ve detaylar, mürekkep makamların oluşmalarında ayrıca özel bir niteliği belirten bilimsel ifadelerdir. Bugünkü uygulamalarda, artık yalnız Buselik ve Kürdî takıları kullanılmaktadır.

Arel'in basit ve mürekkep makamların oluşmalarında öngördüğü görüşler, bugün aynen kabul edilmekte ve resmi kurumlarda okutulmaktadır. Ancak, birinci ve ikinci sınıf ayrımı içinde olan mürekkep makamların tariflerinde, bu tariflerin anlamlarını tam bir açıklığa kavuşturmak, eskilerin deyimile "efradını cami, ağyarını mani" kılmak için, yine bilimsel açıdan ufak parantezler açılması yerinde ve faydalı olur kanısındayız.

3) Şed Makamlar

Eski musikiciler (özellikle sistemci okulun ilk devirlerindeki musiki ustaları) "şed" kelimesini değişik manalarda kullanmışlardır. "Şed makamı" terimi ise çok daha yeni, bir 20. yüzyıl buluşu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Musiki tarihimizin seyri içinde, şeddin gelişme ve değişmelerini nazari sistemlerin şed hakkındaki görüş ve uygulamaları içinde mütalaa etmek icap eder. Bu itibarla konuyu nazari sistemlerin kuruluş ve devirlerine göre ele alarak başlamak istiyoruz.

A) Sistemci Okulda Şed ve Şed Makam

Sistemci okul kurucularından Safiyüddin Urmevî'de, *şed* adı başka bir anlamda kullanılıyordu. Safiyüddin sistemci okulda ana makamlar sayılan 12 makamı (Uşşak, Nevâ, Buselik, Rast, Hüseyinî, Hicazî, Rehavî, Zengûle, Irak, Isfahan, Zirefkend ve Büzürk) şed terimi altında toplamıştı. Şedlerin dışında kalanlara "âvâze" (6 tane idi), âvâzelerin dışında kalanlara da "şube" (24 tane idi) denirdi. Şubelerin dışında kalanlara da "terkibat" ismi verilmiştir. (Terkibat terimi bugünkü mürekkep makam teriminin karşılığı idi.)

Safiyüddin *Kitâbü'l Edevâr* da, Abdülkadir Merağî *Camîü'l-Elban* da, bir melodik yapının başka bir perdeye göçürülerek icrasını, daha evvelden de bilindiği üzere⁷ "tabakat" olarak adlandırlar.⁸

Safiyüddin'e göre, bir dizi birinci devir olarak kabul edilirse, ikinci, üçüncü vb. perdelere nakledildiği zaman hasıl olan diziler ilk dizinin tabakaları olurlar. Bu tabakalar 17 perde üzerinde bulunabilirler.

Safiyüddin'den evvel de mevcut olan bir görüş, Safiyüddin'de metne geçirilmiş ve musikicilere bir kural şekline sokularak gösterilmiştir.

Nitekim, Abdülkadir Merâgî de aynı konuyu işlemiş, fakat şed adını değiştirerek 12 şedde 12 makam ismini vermiştir. Abdülkadir'de tabakat Safiyüddin'in ile ri sürdürdüğü gibi yorumlamıştır.

Gaybî Hoca'nın çağdaşı Hızır bin Abdullah, *Kitab-ı Musiki* adlı eserinde tabakattan bahsederken dolaylı bir ifade kullanmış ve perdelerin yer değiştirmesini esas kabul etmiştir. Gerçi eninde sonunda bir göçürme olayı söz konusu olacaktır, amma, her nedense bu konu, düzen içinde perdelerin nakli şeklinde gösterilmiştir. Hızır bin Abdullah'a göre muayyen (seçilmiş) bir düzenin varlığı şarttır. Düzen olmazsa nakil de olmaz. Bu konuda birçok örnek veren Hızır bin Abdullah'ın deyimlerine daha açıklık getirmek için bu örneklerden birini aktaralım:

Rast düzeni üzere kurulmuş bir düzen içinde (Rast makamına göre akord edilmiş durumda), Hüseyinî perdesi Dügâh olarak kabul edilirse perde isimleri şöyle değişecektir:

Hisar perdesi Segâh, Gerdaniye perdesi Çargâh, Muhayyer perdesi Pençgâh, Pençgâh perdesi de Yegâh olacaktır.

Görülüyor ki, bir makamın başka bir perdeye nakledilmesi, dolaylı yollardan ifade edilmiştir.

Sistemci okulun ilk mensuplarında görülen ve onlarca kullanılan şed ve tabakat kelimelerinin anlamları zamanla yer değiştirmiş, tabakat terimi kullanımdan kaldırılarak yerine şed kelimesi konulmuş ve metinlerde şed kelimesi bugünkü anlamda kullanılmaya başlanmıştır.

Lale Devri bestekâr ve müzikologu prens Kantemiroğlu da eski musikicilerin tabakat terimi yerine şed terimini kullananlardan biridir. Buğdan prensi olan Kantemiroğlu Osmanlı kültürü ile yetişmiş, musikimize hizmetlerde bulunmuş, musikiciler arasında önemli bir yer tutmuştur. *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki* adını verdiği edvarında, kendinden evvel gelen musikicilerin görüş ve uygulamalarına yer vermekle beraber kendi görüş ve tesbitlerine de geniş yer ayırmıştır. Bazı musiki konularında, sistemci okulun prensip ve görüşlerinin dışında, bir hayli değişik buluşlara yer veren Kantemiroğlu'nda, şed makamın tarifi şöyledir:

Şed makam oldur ki, bizzat makam olanın dördüncü perdesinde olur ve karargâhı olmayan perdede karar eder, yani Dügâh-Aşiran, Segâh-Irak, Çargâh-Rast idüp bir makamın üzerinde tasnif olan nesneyi, dördüncü olan perdenin makamında çalınır. Lâkin agâh ol ki, bu makule şed makamları hanendelerde bir vechile teşbis olmayup, yalnız sazendelerde câ-be-câ müstameldir.

Kantemiroğlu bu tarifi ile, asıl makamın yerinde değil de dördüncü perdesin-

de göçürülerek çalınması halinde, karar perdesi de göçürülmüş olur ve şed makam hasil olur; göçürülecek bu perdeler de Aşiran, Irak, Rast ve Segâh perdeleridir, diye kayıt düştükten sonra, başka bir paragrafta şed makam hakkında şu açıklamayı yapıyor:

Bilmış ol ki, şed makam dediğimiz mahsus ve bizzat makam değildir, velâkin tarif-i makamâtta zikr olduğu vech üzere, bir makamın üzerinde tasnif olunan nesneyi dördüncü perdede ya dahi tizi ya dahi nerme tutup çalınır ve bu makule şed yolları yalnız sazendeye mahsus verilmiştir ve hanende nefesinden bir vecbile fasl ü tefrik olamazlar. Bizim kıyasımız üzere, nerm perdelerde şedler dört olabilirler. Aşiran ile Dügâh, Irak ile Segâh, Rast ile Çargâh, Dügâh ile Hüseyinî.

Kantemiroğlu, makamların ayrımlarında da kendine özgü bir usul göstererek, sistemci okuldan ayrılmıştır. Makamları perdeler yerleştirirken perdelerin kalın veya ince oluşları ile yarım seslerini esas almış ve makamları bu oluşa göre yerleştirmiştir.⁹

Kantemiroğlu, yukarıda saydığı geçen makamların şedlerini yaparken makamların dört perde peste veya dört perde tize göçürüleceğine, yarım perdelerde bulunan makamların şedlerinin de yine aynı usul üzere yapılabileceğine ilişkin açıklamalarda bulunmuştur.

Kantemiroğlu şed makam hakkında sistemci okulun koymuş olduğu prensibi tekrar ederken, yine sistemci okulda uygulanan şed yollarını da açıklamaktadır. Kantemiroğluna göre, bu yollar dört şekil gösterir:

1- Şeddü'l-Yehudan¹⁰

Şeddü'l-Yehudan, musikicilerimiz arasında en çok kullanılan bir icra tarzıdır, diyor Kantemiroğlu. Bu tür şedde Dügâh perdesi saz üzerinde esas perde olarak alınır. Onun deyimi ile "dügâh perdesini kutb-i daire idüb" nağme hareketine bu perdeden başlanır. Diğer bir deyişle, seyre dügâh perdesinden başlamak gerekir.

2- Şeddü'l-muhtelif

Bu şed yolunda Buselik perdesi Dügâh kabul edilir. Bu durumda, Mahur perdesi Hüseyinî, Rehavî (bugünkü Geveşt) perdesi de Aşiran perdesi olarak gözönünde tutulur ve şed bu perdeler üzerinden icra olunur.

3-Şeddü'l-hams

Bu tür şed icrasında, Dügâh perdesi Hüseyinî olarak değiştirilir. Diğer bir deyişle kutb-i daire Hüseyinîdir. O zaman Muhayyer perdesi Nevâ, asıl Dügâh perdesi de Aşiran olur ve şed bu perdelerden icra olunur.

4-Şeddü'l-asl

Kantemiroğlu bu tür şed hakkında bir bilgi vermiyor. "Asl" kelimesinden, makamın yerinde icrası olacağı anlaşılıyor.

Şed konusuna oldukça geniş yer veren Kantemiroğlu, kendinden evvel gelen musikiciler gibi sistemci okul mensubu olmak itibarile, şed makam teriminin aslında mevcut olmadığını, şed makamın ancak belirtilen dört perdede (bu perdelerin dört perde pest, dört perde tiz olması, yani bu açıdan simetriği bulunması)

icrasının esas tutulduğunu genişçe kaleme alıyor. Bu sırada makamın asli bünyesinin muhafaza edilmesi, seyir ve çeşnisinin de aynen icrası söz konusudur.

Lale Devri'nin diğer bir büyük bestekâr ve müzikologu, I. Sultan Mahmud Han'ın başmusahibi, kemani ve tanburi Hızır Ağa'dır.

Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamât fî Tevlidü'n-Negamat* adlı musiki kitabında şed bahsine temas ederken şu kaydı düşüyor:

Dügâh yüzünden tarik-i şeddin imtizac ve icrası ser-i negamatın istima ve safası budur ki, sabıku'z-zikr mukassim üstad Hüseyin'in perdesini ve bevasını cüz'i gösterdikten sonra, Dügâh perdesinde karar ede.

Biraz muğlak bir açıklama olmasına rağmen, Hızır Ağa Rastı Dügâh sayarak (Rast perdesini Dügâha geçirerek) vermiş olduğu değişik icra ile beraber, Irakı Rast, Segâhı Nevâ, Nevây-ı Irak etmek gibi daha zor ve zıt diye belirttiği perdeler üzerinde şed yapılmasını büyük bir ustalık saymakta, bunu beceremeyenlerin yalan söylemeleri zorunlu olur, demektedir. Sistemci okulun devamı bir görüşe sahip olan Hızır Ağa'da şed makam terimi yoktur.

III. Sultan Selim Han devrinin bestekâr ve müzikologu Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkîk u Tabkîk* adlı kitabında kendinden evvel gelen –kendi söyleyişi ile– “kudema ve kudema-ı müteahhirin”in kitaplarına aldıkları şed-tabakat bahislerini incelemiş, ufak bazı değişikliklerle beraber, sistemci okulun tesbit ettiği normların aslına dokunmamış, icra sırasında yapılması ve uyulmasını zorunlu saydığı bazı kriterlere yer vermiştir.

Eski musikicilerin metinlerde tesbit ettikleri dört türlü şed yolunun bulunduğunu, bunların Dügâh ile Aşiran, Rast ile Çargâh, Irak ile Segâh ve Dügâh ile Hüseyinî yolları olduğunu inceleyen Abdülbâki Nâsır Dede, Dügâh ile Hüseyinî şed yolunda beş perde bulunmasının uygulamada dört perdeye düşürülmüş olacağını hatırlatmaktadır.

Diğer taraftan sistemci okulun şed makam konusunu ele almadığını ve metinlerde meskût geçildiği hususunu gözönüne alan Abdülbâki Nâsır Dede, konuya kesin bir açıklık getirmiş ve “*Şed dediğimiz, mahsus tasnif olunan bir nesnedir*” diye bir ifade kullanmıştır. 700 sene musikimize hâkim olmuş ve hizmet vermiş sistemci okulun görüşlerini tesbit ederken, musikimizde bu devirlere ilişkin başka bir nazari sistemin mevcudiyetini göremiyoruz. Tek nazari okul Safiyüddin Urnevî'nin koymuş olduğu ve sistemci okul diye adlandırdığımız bu sistemdir. Bu sistemde, şed makam teriminin anlamı ve karşılığı yoktur.

Hatta 20.yüzyılda bile, şed makam teriminin anlam ve kapsamını kabul etmeyen, sistemci okulun şed makam yoktur düstürünü benimseyen görüşlere rastlanmaktadır.

Bu görüşlerin başında Abdülkadir Töre-M. Ekrem Karadeniz görüşü yer almaktadır.

M. Ekrem Karadeniz *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*'nda şed makamdan hiç bahsetmemiş, ancak bahsetmemesinin sebeplerini de açıklamamıştır.

Prof. Yalçın Tura da *Türk Musikisinin Meseleleri* adlı kitabında şed bahsine ayrı bir bölüm ayırmamakla beraber, Türk musikisi ses sisteminde şedlerin bulunmasında hasıl olan durumu izah ederken, ilk perdeden sonra dörtlü aralığı ile gidilmek suretile on altı basamak ilerleyince, on yedinci basamakta ilk sesin sekizlisine varılabileceğini, şeddin Safiyüddin'de olduğu gibi 17 perde üzerinde uygulama imkânının bulunduğunu işaret etmiş ve fakat şed makam deyimini kullanmadığı gibi böyle bir makam türü olmadığını bazı söyleşilerinde açıkça ifade etmiştir.

Görülüyor ki, zamanımızda, şed makam terim ve mefhumunu kabullenmeyen görüşler de bulunmaktadır.

B) Rauf Yekta Beyde Şed ve Şed Makam

Rauf Yekta Beyin, şed makam hakkında görüş ve bilgilerini belirtmek için yayınladığı bir metin veya kitap bulunmamaktadır. Verimli ve olgun çağında vefatı sonucu, yazmaya devam ettiği Türk musikisi nazariyatına ilişkin kitaplarının yarıda kalması, merhum üstadın görüş ve tesbitlerinin de yarıda ve noksan kalmasına sebep olmuştur. Ne var ki, Rauf Yekta'nın şed makamlar konusundaki görüşlerini mesai arkadaşları Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sâdettin Arel, kitaplarında kayda alıp açıklamışlardır. Ezgi ve Arel'den evvel tetkiklerine başlayan ve edindiği bilgileri iki dostuna aktaran Rauf Yekta, şed makam hakkında ilk tesbitleri yapan müzikolog olarak musiki tarihimizde yeterini almıştır. Bu itibarla, Arel sisteminin şed makamlar hakkında görüş ve tesbitleri Rauf Yekta okulunun görüş ve tesbitlerinden farklı değildir.

C) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde Şed ve Şed Makam

Şed makam terimini kullanan, tanıtan ve bu konudaki tetkikleri ile musiki-mizde yeni bir sahife açan Arel okulu olmuştur.

Hocam Arel, şed ile şed makam arasındaki kavram farklarını incelemiş ve şeddin tarifini şöyle vermiştir:

Bir makamı, asıl mevkiinden başka bir yere götürmek, o makamın şeddini yapmak olur.

Dr. Ezgi de şu tarifi vermektedir:

Bir makamı, asıl mevkiinden başka tabii ve umumi dizilerin herhangi bir sesi üzerine nakletmeye şed derler.

Ayrı görülen bu tariflerde, esasta birleşme olduğu görülmektedir. Sistemci okulun anladığı ve kabul ettiği şed-tabakat ile de esasta birleşme gözlendiği şüphesizdir.

Arel, şed makamlar hakkında şu açıklamaları yapmaktadır:

Herhangi bir makamın şeddini, ondan başka bir makam imiş gibi yarı bir isimle anmak doğru değildir.

... Fakat şimdiye kadar şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için, biz yalnız böyle isimler verilmiş bulunanları gözden geçireceğiz.

Hakikatte gerek isimli, gerek isimsiz şed makamlar için yapılması en muvafik olan şey, hangi perde durak ittihaz edilmiş ise, o perdenin ismi ile asıl makamın adını yanyana getirmekten ibarettir.¹¹

Arel okuluna göre, isimlendirilmiş ve kullanılmaya devam edilen şed makamlar 14 tanedir.

Sistemci okuldan devralınan 14 makamı, sistemci okulca verilmiş olan adlardan başka ilave bir tanıtım şekline ihtiyaç duyulmadığı literatürde görülmektedir. Diğer bir deyişle, sistemci okulda adı geçen 14 makama başka bir ad veya nitelik ilave edilmemiştir.

Şu halde, Arel okulunun şed makam olarak saydığı 14 makamın şed makam oluşları nereden kaynaklanmaktadır?

Biraz evvelki paragraflarda gördüğümüz gibi, sistemci okul şed makam adı altında bir makamın mevcudiyetini kabul etmemektedir. Bu durumda, şed makam terimi sistemci okulunun görüş ve tesbitleri dışında meydana getirilmiş bir kavram olmaktadır. Nitekim bu ad Rauf Yekta Bey ile Arel okulunun musikimize tanıttıkları bir isimdir ve 20. yüzyılın bir görüş ve buluşudur.

Şed makam bahsine bu suretle girerken, şed makam ile makamın şeddi terimlerinin anlam ve farklarını belirtmemiz icap ediyor.

Makamın şeddi, bütün nazari sistemlerin müşterek görüşlerine uygun düşen bir terim olarak, asıl makamın başka bir perde üzerine göçürülerek, bu perde üzerinde icrasından ibarettir. Bu durumda, makamın başka bir perdeye göçürülmesi ve seyir ve çeşnisinde hiçbir surette değişiklik yapılmaması söz konusudur.

Şed makam teriminde ise, anlamında bir tereddüt kapısının açık tutulduğu görüşü vardır ve bu terim makamın şeddi terimi ile zıdlaşan bir anlamı ifade etmektedir. Çünkü, Arel sisteminde bu adın –bir makamın başka bir perdeye göçürülmesi olmasına rağmen– 14 makam içinde yeni bir makam türü olarak meydana geldiği görüşü ileri sürülmektedir.

Bu yeni bir görüşün ifadesidir. Şed makamların varlığı söz konusudur ve bunların da ancak 14 tane olabildiklerine işaret edilmektedir.

Bu konuda sistemci okul görüşüne zıt düşen Arel okulu, şed makam adı altında topladığı 14 makamı hangi kaynaktan elde etmiştir? Çünkü sistemci okulda şed makam yoktur. Şu halde Arel sistemi, bu okuldan şed makamın varlığı hususunda bir faydalanmada bulunamayacaktır. O halde hangi kaynak söz konusu olabilir?

Bu konuya ilişkin olarak Arel okulunun kurucularında yeterli bir bilgiye rastlanmıyor.

Hocam Arel'in bu konuda şu ifadesi bize biraz aydınlık vermektedir:

... Fakat şimdiye kadar şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için, biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz.

Durumu analiz edelim:

A- 14 makam sistemci okul devrinde bulunmuş ve isimlendirilmiştir.

B- 14 makama şed makam ismini veren ise Arel okuludur. Çünkü, sistemci okulda 14 makama başkaca ilave bir ad verilmemiş ve bir kategori tanınmamıştır.

C- Şed makam terimini bulan yeni iki nazari sistem, sistemci okuldan devraldıkları 14 makamı şed makam olarak görmüşler, ayrıca bu tür makamlara ilişkin kaynak aramamışlar, kendileri kaynak yaratmışlardır.

D- Sonuç olarak Arel sistemi şu ayırım üzerinde durmaktadır:

a- Şed işlemlerinde, şeddi yapılan makamın dizisinin aynen –hiç bir değişikliğe uğratılmadan– diğer perdelere göçürülmesi asıldır.

b- Şeddi yapılan makamın göçürülen perdeden icrasında, seyir durumunun önemi yoktur.

c- Seyirden doğan çeşninin de önemi yoktur.

Görülüyor ki, Arel sisteminin şed makamlar hakkındaki görüşleri a,b,c, fıkralarında açıklandığı gibi gözönüne alınmakta ve özellikle dizinin aslını koruyarak başka bir perdeye göçürülmesi söz konusu olmaktadır.

Arel sistemi, 14 makamın şed makamlar zümresini nasıl teşkil ettiğine ilişkin bir bilgi vermemektedir. Arel'in "...Fakat şimdiye kadar şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için, biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz..." ifadesinden anlaşıldığı gibi, şed makam tarifi konu olarak alınmamakta ve başka paragraflarda da şed makamın tarifi verilmemektedir. Adı geçen 14 makam şunlardır:

1- Acem Aşiran, 2- Mahur, 3- Sultanî Yegâh, 4- Ruhnevaz, 5- Nihavend, 6- Ferahnüma, 7- Aşkefzâ, 8- Kürdîli Hicazkâr, 9- Şed Araban, 10- Sûzidil, 11- Evcârâ, 12- Hicazkâr, 13- Zirgüleli Sûzinâk, 14- Heftgâh.

Arel sisteminin görüşüne göre, bu makamlar beş asıl makamın değişik perdelerdeki şedleridir. Şedleri yapılan beş makamın isimleri de şöyledir:

1- Çargâh, 2- Buselik, 3- Kürdî, 4- Zirgüle, 5- Segâh.

Arel'in yukarıdaki ifadesine tekrar dönelim:

Arel okuluna göre, eski musikiciler –sistemci okul– beş makamı değişik perdelere göçürmüşler, ancak bunların içinden 14 tanesine ad vermişlerdir.

Biz Arel ve Rauf Yekta sistemlerinin bu ana görüşüne katılmıyoruz, çünkü:

Sistemci okulda, biraz yukarıda belirttiğimiz gibi, şed makam kavramı ve adı yoktur. 20. yüzyılın iki büyük teorik sistemi, sistemci okulda şed makam varmış gibi bir mütalaa içinde bulunarak, 14 makamı şed makam olarak görmüş ve tesbit etmişlerdir.

Sistemci okulda isimlendirilerek ayrılan makamların dışında yine başka perdeye göçürülmüş makamlar olduğunu gözönüne alan Arel ve Rauf Yekta sistemleri, adları her nedense verilmemiş ve eserleri ortaya çıkarılmamış diğer göçürül-

müşlere de şed makam adını vermektedir. Bu görüşe göre her şed bir makam niteliğindedir ve bunlara bir ad verilerek belirtilmesi icap ettiği zaman –daha evvelce adı konulmamış ise– göçürüldüğü perdenin ismi ile kendi adı eklenecek ifade edilmelidir. Mesela, Rastta Uşşak gibi.

Burada üzerinde durmak istediğimiz husus, her şeddin bir ayrı makam olarak tanınması ve görülmesi durumudur. Halbuki Arel'in şu kaydı vardır: *"Herhangi bir makamın şeddini, ondan başka bir makam imiş gibi ayrı isimle anmak doğru değildir. Çünkü, basit veya mürekkep bir makamı 24 gayri müsavi taksimatlı umumi dizinin müteaddit perdelerine göçürüp şed yapabiliriz. bunlar müstakil makam olamaz, aynı makamın kendi mevkiinden başka yerdeki şekli olur..."*¹²

Şed makam sayılan makamlarda, göçürülen makamın dizisinin ne dereceye kadar uygulandığına bakacak olur isek, gereği gibi uygulanmadığını görürüz. Bunun örneklerini biraz sonra vereceğiz.

Şed olduğu iddia edilen makamın seyri ile asıl makamın seyri hususunda bir benzerlik olup olmadığı incelemeye alınmamış ve benimsenmemiştir.

Şed olduğu iddia edilen makamın seyirlerinden doğan çeşnisinin asıl makamın çeşnisine benzerliği olup olmadığı da gözönünde tutulmamıştır.

Her iki sistemin, yalnız şed kavramı hakkında tarif vererek açıklık getirmesi, şed makam hakkında bir tarif vermemesi, büyük bir noksanlık olarak ortaya çıkmış bulunuyor.

Yine Arel sistemine göre, şeddi yapılan makamın dizisinin, bazı perdelerde şeddinin yapılmasının mümkün olmadığına ilişkin görüş ve tesbitleri, şeddi yapılan makamın dizisinin diğer perdeye hiçbir değişikliğe uğramadan göçürülmesi esasına dayanır. Şu halde bazı perdelerde bir değişimin yapılması söz konusu olmayacaktır.

Halbuki, bu kurala Arel okulunun da uymadığı görülmektedir. Örneklerini biraz sonra sıra ile vereceğiz.

Yalnız 14 makamı gözönüne alan ve adları verildiği için bu makamlar üzerinde duran Arel sistemi, bunun dışında daha fazla şedler üreterek yeni adlarla bazı şed makamlar bulamaz mı idi?

Hocam Arel'in bulduğu Ferahnüma makamı, canlı bir örnek olarak literatüre geçtiğine göre, yeni makam buluşlarının mümkün olacağı kanıtlanmış olmaktadır. Öyle zannediyoruz ki, musikiciler arasında iltifat ve rağbet görüp görmeyeceği bilinmeyen yeni makamların icat edilmeleri, zaten makamlarımız hakkında kısır düşünceler besleyen çoğu musikicinin beğenisine erişemeyecek, hatta yaşamını bile sürdüremeyecek bir durumda kalacaktır. İşte bu sebeplerle, yeni makamların bulunmaları, musikimize yeterli derecede bir katkı ve hizmeti olmayacaktır.

Bir makamın varlığının ortaya çıkarılması, bu makamın dizisi ile beraber diğer yaratıcı faktör ve kriterlerin de varlığına bağlıdır. Bu kriterlerin başında seyir ve çeşni gelir. İşte bu sebeptir ki, Arel-Dr. Ezgi sisteminin makamların varlığının sebepleri arasında olan yaratıcı faktör ve kriterlerden seyir ve çeşniyi gereği

gibi gözönünde tutmadığı kanaati bizde hasıl olmaktadır. Hemen açıklayalım ki bu ihmal yalnız sistemin şed makam olarak saydığı makamlar için geçerlidir.

Arel okulunun şed makam olarak kabul ettiği 14 makamın şed durumlarının incelenmesine ve tesbitlerine sıra gelmiş bulunuyor. Bu inceleme ve tesbitleri iki ayrı başlık halinde gözden geçireceğiz:

- a) Şed makamların kuruluşlarının analizi,
- b) Hangi gurupta bulunmalarının icap ettiğinin gerekçeleri.

Arel-Dr. Ezgi sisteminin şed olarak tanıttığı 14 makamın, hangi makamlardan terkip edildiğini incelemek icap etmektedir.

Şeddi yapıldığı açıklanan makam grupları şunlardır:

Çargâh, Buselik, Kürdî, Zirgüleli Hicaz, Segâh.

Şimdi bu saydığımız makamlardan doğan şed makamları sıra ile inceleyelim:

1- Çargâh makamının şedleri:¹³

A- Acem Aşiran makamı:

Acem Aşiran makamına ilişkin olarak yaptığımız incelemelerde, bu makamın bir şed makam olamayacağını anladık.

Acem Aşiran makamını terkip eden makamlar içinde Acem makamının esaslı kurucu rolü bulunduğunu tesbit etmiş bulunuyoruz. Acem Aşiranın tiz dörtlüsü içinde aktif bir role sahip olan Acem makamı, doyurucu olarak seyirler göstermekte, çoğu zaman Dügâhta asma kararlar vererek Acem makamı belirtilmekte ve ondan sonra diğer bir makama geçilmektedir. Bu tür asma kararlardan sonra tekrar Acem perdesi veya Nevâ perdesi tutularak ve Kürdî perdesi de açılarak Nigâr makamı çeşnisi içinde karara doğru gidilmektedir.

Burada dikkatimizi çeken özel bir seyir şeklini görüyoruz:

Karara doğru gelirken, çoğu zaman Çargâh perdesinin vurgulandığı ve Nigâr beşlisi içinde ve bu beşli hâkim rolde görülerek seyirlerin yapıldığı görülür. Gerçi Çargâh perdesi açılmıştır, amma Kürdî perdesinin de az ölçüde rolünün bulunduğunu eserlerin tetkikinden anlıyoruz. Nitekim, bazı bestekârlarımızın, Çargâh açtıktan sonra kararlarda –Çargâh perdesi kadar olmasa bile- Kürdî perdesine vurgulamalar yaptıklarını görmekteyiz. Bütün bu seyirler, bize, karar sırasında, Nigâr makamının seyir ve karar çeşnisi içinde yapıldığını göstermektedir.

Nigâr beşlisi şeklinde görülen beşli, Çargâh makamı içinde bulunan bir beşli değil, Nigâr makamı içinde bulunan bir beşlidir. Musiki âleminde bilinen Çargâh makamı, Sabâli ve Segâhli bir makamdır. Bu makamda Buselik perdesi bulunmamaktadır. (Arel-Dr. Ezgi sistemindeki Çargâh makamı diye nitelendirilen dizinin asıl çargâh makamı ile hiçbir ilişkisi yoktur.) Bu perde Nigâr makamında bulunan ve makamda kurucu rolü olan bir sestir. Bu itibarla, Acem Aşiranda gördüğümüz karara giden beşli, Çargâh makamı ile ilişkisi olan bir beşli değil, Nigâr makamının içinde bulunan bir beşlidir. Karar bu beşli ile Nigâr makamı seyri ve çeşnisi içinde verilir.

Bütün teknik şartların ve makamı teşkil eden diğer makamların, Çargâh ma-

kamı ile bir ilişkisi olmadığı, müşterek hiçbir melodik yapının bulunmadığı belirlenmiş olmakla, Acem Aşiran makamının Nigâr ve Acem makamlarından doğmuş olduğu açıkça görülmekte ve anlaşılmaktadır.

B- Mahur makamı:

Sistemci okulun Mahur-ı Kebir ve Mahur-ı Sagir diye ikiye ayırdığı Mahur türleri bugün bilinmemekte ise de, bugün bildiğimiz Mahur, Mahur-ı Kebirin değişmiş bir türü olarak literatürümüzde yer almış bulunmaktadır.

Tiz duraktan seyre başlayan Mahurda, güçlü perdesi olan Nevâ ile Gerdaniye arasında ve hatta biraz tizlerde yapılan seyirlerde, çok değişik makam geçkilerine ve dolayısıyla o ölçüde çeşnilere de rastlamaktayız. Gerdaniye açarak, Hüseyinî üzerinde ısrarlı vurgulamalarla, Mahurun, tizde çoğu zaman Sünbüle perdesini göstererek değişik bir çeşni içinde dolaştığı, eserlerin incelenmesinden çıkardığımız bir sonuçtur. İkinci bir değişik çeşni ise, Gerdaniye ile Nevâ arasında yapılan seyirlerde görülmektedir. Mahur eserlerin tetkiki ile elde ettiğimiz bu çeşnilerin anlamı şudur:

a) Gerdaniye-Hüseyinî perdeleri ile, tizde Sünbüle perdesi kullanılarak ve ısrarla Hüseyinî perdesine vurgulamalar yapılarak, bu tür seyirlerde Nişabur makamının kullanıldığını göstermesi, Mahurdaki çeşnilerden birini teşkil eder.

b) Gerdaniye-Nevâ dörtlüsü içinde ve tize doğru Tiz Çargâha kadar bir seyir ile oluşturulan makam ise, zannedildiği gibi bir Çargâh makamı seyri değil, tamamen bir Nigâr makamı seyrini teşkil eder.

c) Bu seyirlerin yanı sıra, Mahur perdesinin Eviç perdesine dönüştürülmesi ile Nigâr çeşnisine ek olarak Rast çeşnisinin de katıldığını belirtmek icap eder.

Abdülbâki Nâsır Dede, tiz dörtlüde bulunan Mahur perdesinden söz etmemekte ve seyrin Rast seyri içinde olduğunu, kararda ise yine Rast kararı verildiğini açıklamaktadır. Tanburi Hızır Ağa ise, karara gelirken Buselik perdesinin kullanıldığını, ancak karara yakın melodik yapı içinde Segâh perdesine dönüştürüldüğünü ve böylece karara varıldığını yazmaktadır.

Görülüyor ki, gerek tiz dörtlüde ve gerekse karara doğru Mahur-Eviç ve Buselik-Segâh perdelerinin kullanılmas ile, eskiden beri devam eden bu icra tarzının bugün de uygulandığı görülmektedir. Koma farkları gibi görünen bu perdelerin birbirinden farklılıkları, makamda önemli bir seyir ve dolayısıyla çeşni değişikliklerine sebep olmaktadır.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde Çargâh makamından doğan bir şed makam olarak tanıtılan Mahur makamının, dizisi itibarile çok değişik makamların küçük dizilerinden oluştuğu açıkça görülmektedir. Bu itibarla, sözü edilen Çargâh makamı ile hiçbir surette bir ilişkisi bulunmadığı da anlaşılmaktadır.

Acem Aşiran makamında karara doğru gelen beşlinin nasıl bir beşli olduğunu biraz evvel ilgili paragrafta açıklamış idik. Mahurda da aynı durum ve aynı beşli görülüyor. Rast-Nevâ arasındaki beşli, görünüşte Çargâh beşlisi olarak tanınmaktadır. Aslında bir Nigâr beşlisi ile seyir gösteren Mahur makamında, makam olmadığı görülen Çargâh makamının beşlisi gibi gösterilmesi kabul edilemez. Bu-

rada, Segâh perdesinin kullanılması durumlarında, kararın Rast olarak değil yine Nigâr çeşnisile meydana geldiği görülmektedir.

Sonuç olarak, bütün ısrarlı görüşlere rağmen, Mahurun, Çargâh makamının şed makamı olmasının mümkün olamayacağı açıkça görülmektedir.

2- Buselik makamının şedleri:

A- Nihavend makamı:

Arel-Dr. Ezgi görüşüne göre, bu makam Buselik makamının şed makamıdır. "Basit Makamlar" bölümümüzde Buselik makamının analizini yaparken, bu makamın tiz dörtlüsü içinde Nim Şehnaz perdesinin bulunmadığını, Kürdî dörtlüsü bulunduğunu tesbit etmiş idik. Arel sistemi ise, hiçbir örnek göstermeden, Hüseyinî üzerindeki tiz dörtlünün bir Hicaz dörtlüsü olduğunu ileri sürmüş ve makamda Şehnaz perdesinin varlığından söz etmiştir. Eserler üzerinde yaptığımız incelemelerde, tiz dörtlü içinde Hicaz dörtlüsü ile lahnî parçalar bulunmadığını, açıkça görmüş ve tesbit etmiş idik. Diğer taraftan, Nihavend makamının tiz dörtlüsünde bir Hicaz dörtlüsünün yer aldığını rahatlıkla görebiliyoruz. Şu halde ayrı ayrı dizilerden oluşan Buselik ve Nihavend makamları arasında, yalnız müşterek bir küçük dizi, karar perdeleri üzerinde bulunan bir Buselik beşlisi olmaktadır. Biz bu beşlileri de incelemiş, Buselikte, Buselik beşlisi ile beraber Nigâr dörtlüsünün de bulunduğunu tesbit etmiş idik (Bkz. Buselik makamı). Yine bu sebeple Buselik makamının basit bir makam niteliğinde olmayacağını da görmüş idik. Bu şartlar altında, Nihavend makamının, Buselik makamından doğan bir şed makam olması mümkün değildir.

B- Sultanî Yegâh makamı:

Sultanî Yegâh makamına gelince, bu makamın aldatıcı dizisine bakılarak, Buselik makamının şeddi bir makam olduğu sonucuna varmak kanaatimizce mümkün değildir.

Çünkü, Sultanî Yegâhtaki ve tizde bulunan dörtlü aynı zamanda da Dügâh üzerinde kurulu Hicaz Hümayun makamının pest dörtlüsüdür. Yalnız karara gidilen beşli, bir Buselik beşlisinden ibarettir. Tizde ise, Dügâh üzerinde bulunan Hicaz Hümayun makamının dizisinin tamamı yerleştirilmiştir. Bu şartlar altında, değişik diziler gösteren iki makamdan (Buselik ve Sultanî Yegâh) birinin diğerinin şed makamı olması ne teknik ne de lahnî yapıları bakımından mümkün değildir.

C- Ruhnevaz makamı:

Bu makam da aynen Sultanî Yegâh makamının yapısı içindedir. Ruhnevazda, Hicaz Hümayun makamı, Buselik perdesine yerleştirilerek, pestine bir Buselik beşlisi eklenerek, Hüseyinî Aşiranda karara vurdurulmuştur. Sultanî Yegâh için yaptığımız açıklamalar bu makam için de aynen geçerli olmaktadır

3- Kürdî makamının şedleri:

A- Kürdîli Hicazkâr makamı:

İcat edildiği yıllarda adına Hicazkâr-ı Kürdî denilen ve Arel sisteminde Kürdî makamının şed makamı olarak tanıtılan Kürdîli Hicazkâr makamı ile Kürdî makamı arasında, karar kısmındaki küçük dizi arasında bulunan benzerlikten başka hiçbir ilişki bulunmamaktadır. Kürdîli Hicazkârın tiz dörtlüsünü meydana getiren dörtlüler başka makamlarda bulunan dörtlü ve beşlilerdir. Bunlar:

Nevâ üzerindeki Hicaz, Beyatî, Uşşak ve Çargâh üzerindeki Rast küçük dizileridir.

Bu kadar değişik dörtlü ve beşliden oluşan Kürdîli Hicazkâr makamının Kürdî makamı ile ilişkisi hemen hiç yok gibidir. Hatta, Kürdî dizileri bile değişiklik göstermekte, Kürdîli Hicazkâr'daki Kürdî perdesi biraz daha dik basılmakta, bazan de Uşşaktaki Segâh perdesi pestleşmesine kadar değişiklik göstermektedir.

B- Aşkefzâ makamı:

Hüseyinî Aşiran perdesinde karar veren Aşkefzâ, karar kısmında Kürdî çeşni si ile kararını vermesi, tizdeki beşlinin de Buselik beşlisi olarak bulunması iddia sahiplerinin iddialarını kuvvetlendirici bir benzerlik olması dolayısıyla, tereddüt yaratabilir. Ancak seyir ve çeşni yönünden Kürdî makamına hiç benzememektedir. Çünkü, Kürdî makamındaki çeşni bizi başka makamların çeşni ve seyirlerine doğru götürmektedir. Kürdî makamı, tetkik edildiği zaman basit bir makammış gibi görülmekte ise de, tizinde bulunan Buselik beşlisinin varlığı şematik tabloda belirtilmekle beraber, bu beşlinin diğer makamların küçük dizileri sık sık yer değiştirdiği görülmektedir. Diğer taraftan, Kürdî makamındaki eserlerde görülen bir özellik de, Kürdî perdesinin kararlara çok yakın melodi içinde açılarak karar verilmesidir. Bütün bu teknik ve lahnî yapı farklarının göze batar şekilde belli olmaları durumunda, Aşkefzânın, Kürdî makamının seyir ve çeşnisinden büyük ve kesin farklı lahnî yapılarla yapıldığı belli olmaktadır.

Görülüyor ki, Kürdî makamının yapısı itibarile ve bu yapının gösterdiği değişik özellik sonucu, Aşkefzânın Kürdî makamının şed makamı olması mümkün değildir.

C- Ferahnüma makamı:

Hocam Arel'in bulduğu yeni bir makamdır ve Kürdî makamının Yegâh perdesinde oluşmuş şed makamı olarak tanıtılmıştır.

Aşkefzâ için bir evvelki paragrafta ileri sürdüğümüz görüşleri bu makam için de söyleyebiliriz. Her şeyden önce, seyir ve çeşni ayrılıkları yönünden ve yalnız karara giden Kürdî dörtlüsünde bir benzerlik bulunması, Ferahnümanın şed makamı olarak oluşmasına yeterli olmamakta, iki makam arasında benzerlikler yalnız karar kısmında kendini göstermektedir.

4- Zirgüleli Hicaz makamının şedleri:

A- Evcârâ makamı:

Zirgüleli Hicaz dizisi ile Evcârâ dizisi arasında ilk bakışta bir benzerlik sezildiği zannedilir ise de bu aldatıcı bir görünüş olarak kalmaktadır.

Evcârâda, Nim Hicaz üzerine kurulmuş bir Hicaz Hümayun makamının dizisi eserlerde bütün açıklığı ile görülmekte, karara doğru bir Zirgüleli Hicaz beşlisi yer almaktadır. İşte, makamı bir sekizli şeklinde anlayan Arel-Dr. Ezgi bu noktada isabetli olmayan bir tesbitte bulunmuştur. Çünkü, Evcârâ, sekizli içinde sıkışıp kalan bir makam değil, Eviç perdesinden tizlere doğru genişleme gösteren ve eserlerde bu genişlemeyi Hicaz Hümayun makamı içinde yapan bir makamdır. Bırakınız seyir ve çeşnideki değişiklikleri, bu tür bir teknik yapı ile eserlerin bestelenmesi bile makamın Zirgüleli Hicazın şeddi diye tanıtılmasına imkân vermeyen bir büyük ayrılıktır.

B- Sûzidil makamı:

Evcârâ için bir evvelki paragrafta yaptığımız analizler Sûzidil için de aynen uygulanır durumdadır. Hatta, Nim Hisar ve Nim Şehnaz perdelerinin Hisar ve Şehnaz perdeleri olarak kullanılmaları icap ettiği için, bu suretle aradaki ses farkları bile yapı farkının bir örneği teşkil eder.

C- Şed Araban makamı:

İsmi bile bize bir başka makamdan geldiğini hatırlatıyor. Araban makamı musikimizde iki türlü kullanılmıştır. Biri, Hicaz Hümayun Makamının Nevâ üzerindeki icrası, diğeri aynı makamın Dügâhta karar vermesi şeklindedir. Gazi Giray Han ve Hacı Sadullah Ağa eserlerinde Nevâ üzerinde karar veren türünü kullanmışlardır. Sonradan yapılan bestelerde, bu özellik üzerinde durulmamış ve Yegâh üzerinde tize doğru yerleştirilmiş bir Zirgüleli Hicaz dizisinin bulunduğu görüşü hasıl olmuştur. Halbuki buradaki dizi bir başka makamın dizisidir. Bu makam, Nevâ üzerinde kurulmuş Hümayun makamıdır.

Yegâha inilirken icra olunan lahnî yapı, Rast üzerindeki Nihavend beşlisinin bize verdiği Nihavend çeşnisidir. Bundan sonra, yine Zirgüleli Hicaz kullanılmamış, Yegâh üzerinde bir Hicaz Hümayun çeşnisini bize veren Hicaz dörtlüsü yer almıştır. Bu itibarla, Hicaz Zirgüle makamının Şed Araban makamı ile hiçbir ilgisi bulunmadığı, Yegâh üzerinde kurulu sekizlinin yanlış yorumlanması sonucu bu görüşe yer verilmiş olduğu açığa çıkmaktadır.

D- Zirgüleli Sûzinâk makamı:

III. Sultan Selim Han döneminin bir buluşu olan Zirgüleli Sûzinâk makamı, biraz evvel analizini yaptığımız makamlarda olduğu gibi aldatıcı bir dizinin bulunması sonucu, Zirgüleli Hicaz makamının şed makamı gibi görülmüştür.

Nevâ üzerinde kurulmuş Hicaz Hümeyun makamının pestine bir Zirgüleli Hicaz beşlisinin katılması ile hasil olan bu makamın, Zirgüleli Hicaz makamının şeddi diye tanıtılması, hem teknik hem de seyir ve çeşni açılarından tamamen değişik bir seyir ve çeşni göstermesi ve dolayısıyla lahnî yapının değişik olması dolayısıyla imkânsızdır.

5- Segâh makamının şedleri:

A- Heftgâh makamı:

Nim Hicaz perdesinde karar veren Heftgâh makamının dizisi de, Segâh makamının dizisinden ayrılıklar göstermektedir. İlk ayrıldığı yer şudur: Segâhta beşli evvel geldiği halde, Heftgâhta dörtlü evvel gelmektedir. Asıl ayrılık, tiz beşlide olan ayrılıktır. Zira, Heftgâhta tiz beşliyi Ferahnâk beşlisi oluşturmakta, bazan da Segâh beşlisi yer almaktadır.

Bu iki makam arasında, gerek dizi ve gerekse yeri ve çeşni yönlerinden hiçbir benzerlik bulunmaması sebebiyle, bir şed olma durumu söz konusu olamaz. Zaten, Arel sisteminin kurucularında bu makam yalnız Arel tarafından ileri sürülmüş ve sözü edilmiştir.

Sonuç:

Arel sisteminin şed makam olarak musikimize tanıttığı 14 makamın, yukarıda açıkladığımız teknik ve bilimsel sebeplerle, şed olamayacakları artık tamamen belli olmuş ve açıklığa kavuşmuştur.

Aslında, şed makam kavramını ileri sürdükleri halde, bu kavramın Arel- Dr. Ezgi sisteminde tarifi de yapılamamıştır. Hatta şed makam kavramının kapsamının değerlendirilmesinde şed kavramı ile karışık bir anlama doğru akışı vardır. Bu iki kavramın kesinlikle birbirinden ayrı görülmeleri icap etmektedir. Bu itibarla, şed makamın varlığı hususunda Arel sisteminin bütün görüşleri askıda kalmakta, tesbitleri ise tekniğe ve makam yapılarının bilimsel kurallarına uymamaktadır.

Arel sistemi kurucuları arasında, şed makamların varoluşuna ilişkin bir görüş ayrılığı bulunmamaktadır. Ancak, hangi makamların şed grubuna girebileceği hususunda bir görüş birliği sağlanamamıştır. Özellikle Segâh makamının şeddi olarak Heftgâh makamının ve Irak ile Eviç makamlarının kabulü konusunda kurucuların ayrı görüşler ileri sürdükleri görülmektedir. Irak ve Eviç makamları şed olarak kabul ve tesbit edildiği takdirde, sözü edilen 14 makamın artarak 15 makama yükseldiği görülecektir. Diğer taraftan Dr. Ezgi, Heftgâh makamını şed makam olarak kabul etmemekte ve bu makamdan söz açmamaktadır.

Biz, Arel sisteminin kurucularından olan hocam Arel'in Segâh makamının şeddi olarak gösterdiği Heftgâh makamı üzerinde durmağı uygun gördüğümüz için, bir evvelki paragrafta bu konuyu incelemeye almış bulunuyoruz.

Dr. Ezgi'nin, Segâh makamının şedleri olarak tanıttığı Eviç ve Irak makamları

rının incelenmesini gözönüne almıyoruz. Görüşlerimizi bu makamların analizlerini yaparken, bildirmeyi uygun buluyoruz.

Şimdi elimizde bulunan ve bütün güzellik ve haşmetile bize hitap eden, bizi coşturan, lirik bir duygu atmosferi içinde bize bedii hatta ulvi zevk ve neşe veren bu makamlarımızın hangi makam sınıfı içinde olmaları icap eder konusu üzerinde durmanın sırası gelmiş bulunuyor.

Dikkat edilirse, hemen hepsi bir sekizli içine sığmayan makamlardandır. Bununla birlikte, yalnız iki makamın değil, daha fazla makamın da bünyelerinde (terkip edilmelerinde) yer aldığı bir gerçektir. Bu durumda, 14 makamın basit makamlar içinde görülmeleri ve sayılmaları mümkün olmayacaktır. Diğer taraftan, mürekkep makamların yapılış ve tasniflerine uygun bir lahnî yapı ve genişliği görülen bu makamların mürekkep makamlar (birleşik makamlar) sınıfı içinde mütalaa edilmeleri hem teknik hem de bilimsel açıdan en uygun bir görüş ve tesbit olacaktır. Bu itibarla, bu makamları mürekkep makamlar kabul etmek, şed makam olarak tanıtop asıllarını ve mensubiyetlerini görmemek gibi bir isabetsizliği de ortadan kaldırmak için bilimsel görüş ve analizlerle bu makamları tanımak zarruri ve isabetli yol olmaktadır.

Notlar

- 1 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 189.
- 2 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 189.
- 3 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 189.
- 4 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 15.
- 5 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 225.
- 6 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s.130, paragraf 432.
- 7 Farabi *Kitabü'l-Musikiyü'l-Kebîr*'in birinci kitabının birinci bahsinde tabakattan bahseder.
- 8 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 3.
- 9 Kantemiroğlu'nda perdeler üç grupta toplanmıştır:
1- Kalın sesli perdeler; 2- İkinci derecede tiz perdeler; 3- Üçüncü derecede tiz perdeler.
Kalın sesli perdeler şunlardır: Yegâh, Aşiran, Irak, Dügâh, Segâh, Çargâh.
Tiz sesli perdeler şunlardır: Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh.
Üçüncü derecede tiz perdeler şunlardır: Tiz Nevâ, Tiz Hüseyinî.
Pestten tize çıkarken ve tizden peste inerken, iki perde arasında yer alan perdelerle yarım sesli perdeler adını veren Kantemiroğlu örnek olarak şu perdeleri veriyor: Nevâdan tize doğru gidilip ara perdeye basılırsa Beyatî sadası, Hüseyiniden peste doğru gidilip ara perdeye basılırsa Hisar perdesi bulunur.
Kantemiroğlu, "Makamların Sayıları ve Adları" başlıklı bir paragrafta da makamların yedi türde toplanabileceğini işaret ederek, bu türlerin nasıl oluştuğunu anlamaya çalışmaktadır. (*Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki alâ Vecbi'l-Hurufat*, Cilt I, s. 7 ve 44)..
- 10 Kantemiroğlu şed çeşitlerini anlatırken 1. şekil için iki ayrı isim ("Şeddü'l-Yehudan" ve "Şeddü'l-Ihvan") kullanılmaktadır. Bunlardan Şeddü'l-Ihvan bize daha uygun gelmektedir. Çünkü, Şeddü'l-Yehudan özellikle Yahudi musikicilere ait bir icra şekli anlamını verirken, Şeddü'l-Ihvan musikiye ilgi duyup icra ile uğraşanlar dolayısıyla verilmiş bir isim olması itibarıyla daha uygun düşmektedir.
- 11 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s.133, prg. 445, 446, 447.
- 12 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s.133, prg. 446.
- 13 Çargâh makamının varlığına ilişkin olumlu ve olumsuz görüşlerin nazariyatta bütün ağırlığı ile tartışma konusu olduğunu ve devam ettiğini hatırdan çıkarmamak icap etmektedir.

III. BÖLÜM
Makamların İncelenmesi

I. ve II. Bölümlerde, genelde makam terimi üzerinde yaptığımız incelemeler ile, özelde makam teriminin anlamına biraz daha yaklaşmış olduk.

Makamın kuruluşunda, bünyesinde bulunan zorunlu unsurları çizmeye çalıştık.

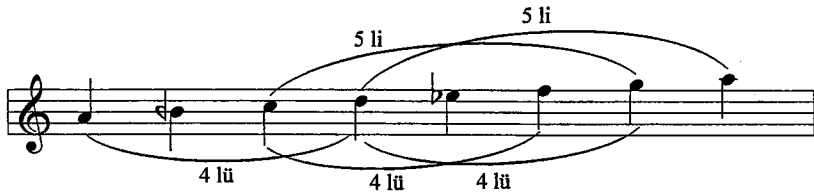
Şimdi, bu çerçeve içinde, incelemelerimizi sürdürmeye devam ettiğimiz zaman, makamın özelliklerine girmiş oluruz. Bu özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

- 1- Meydana gelen makamın adı,
- 2- Hangi mülayim dizilerden doğduğu,
- 3- Hangi tür makam olduğu.

Şu halde:

1- Özelde makam teriminin ifade ettiği ilk anlam, makamın ismi olmaktadır. Çünkü, genel anlamdan çıkmış, özel bir anlam kazanmıştır. Kendisini tanımak için, isimlendirilmesi icap etmiştir. Mesela, Uşşak, Mahur, Tahir Buselik, Acem Kürdî... vb. gibi.

2- İsimleri verilerek tanınan makamlarımızın ikinci büyük özelliği de, hangi mülayim ve makam oluşturmaya yarayan dörtlü ve beşlilerden meydana getirilmiş dizilerin durumudur. Çünkü, musikimizde bir "niseb-i şerife"¹ konusu vardır. Nisebi şerifenin yeterli derecede var olması zorunluluğu söz konusudur. Bu itibarla, makamın kurulmasında, mülayim dörtlü ve beşlilerin makamı meydana getirecek derecede bulunmaları şart olmaktadır. Aksi takdirde dizi mütenafir bir dizi olur ve makamın kurulmasında etken olamaz. Yine bu itibarla, her sekizlinin veya sekizliye eklenen mülayim dörtlü veya beşlinin meydana getirdiği uzun dizinin, özel bir makamın dizisi olduğu anlamı çıkarılamaz. Bunu, şu örnek ile açıklığa kavuşturabiliriz:²



Şemadaki dizi içinde, bir Uşşak dörtlüsüne, Nevâdan itibaren bir Kürdî beşlisi eklenmiştir. Diziyi teşkil eden dörtlü ve beşli mülayim oldukları halde, oluşan dizi mülayim olamamış ve mütenafir bir dizi

halinde kalmıştır. Çünkü, mülayemeti meydana getiren iyi orantı adedi yeterli olamamış, dolayısıyla bir makamın dizisi de teşekkül edememiştir.

Bu sebeple, bir makam dizisi niteliğini taşımayan bu dizi gibi birçok diziler kurmak mümkün ise de, Türk musikisinin bu tür sekizlilerle doldurulmasında hiçbir kazanç olmaz ve pratikte de hiçbir faydası dokunmaz. Sistemci okulun ilk mensuplarından Mevlânâ Mübarek Şah, *Şerhü'l-Edvâr* adlı kitabında, devri (se-

kizliyi) teşkil eden cinsleri (mülayim dörtlüleri) birleştirerek 134 tane devir bulunduğunu, ancak bunların içinden 34 adedinin mülayim ve işe yarayabilecek durumda olduklarını yazmaktadır.

Arel sisteminin öngördüğü ve uyguladığı niseb-i şerife kuralı –Arel'in de dediği gibi– kesin bir kural olarak görülmez. Musikimizde öyle makam dizileri vardır ki, niseb-i şerifeleri azdır ve adeta mütenafir bir dizi gibi görünürler. Mesela, Müstear makamında bulunan dörtlü beşlilerin adedi beş tanedir. Bu durumda makamın dizisi nerede ise mütenafir bir dizi gibi görünmektedir:

Şemada görüldüğü gibi, Müsteardaki dizi yarı mülayim, hatta tenafüre kaçan bir dizi niteliği göstermektedir.

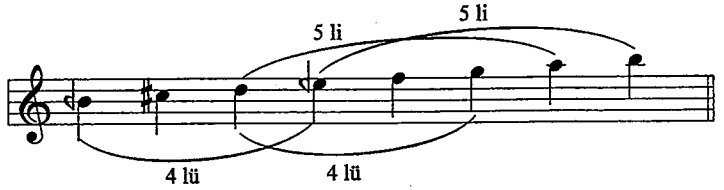
3- Arel sisteminde makam türleri şöyledir:

A- Basit makamlar

B- Mürekkep makamlar

C- Şed makamlar.

“Genelde Makam Sınıflandırılması” kısmında, bu sıralamaya şed makamlar konusu için ayrı bir görüş getirdiğimizi açıklamış idik.



Notlar

- 1 “Niseb-i şerife”yi, Türkçemize “iyi ve üstün mülayim dörtlü beşlilerin topluluğu” diye çevirebiliriz. Eğer bir sekizli veya sekizliden daha uzun bir dizi içinde, sekiz adet niseb-i şerife meydana getiren dörtlü ve beşliler varsa bu dizi mülayim olur. Mülayim dizi için niseb-i şerife 5-7 arasında olursa mülayim, daha az olursa mütenafir olur. (H.S. Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 16)
- 2 Rauf Yekta Bey okulu ile Arel okulu tarafından, özel makamlarımızı daha iyi tanıtabilmek maksadile makamı oluşturan mülayim lahnı yapıların (dörtlü ve beşlilerin) şematik olarak gösterilmeleri benimsenmiştir. Her iki nazari sistemin kabul ve tesbit ettiği şematik şeklin aslı, sistemci okuldan gelmektedir. Sistemci okul, şemayı, ebced notasına göre tertiplemiş ve devri (sekizliyi) bu şekilde göstermiştir. Bugün ise ebced notası yerine batı notası kullanıldığı için porte içinde notaların dizilmeleri ile şemalar meydana getirilmiş, makam dizileri bu şüretle gösterilmeye başlanmıştır. Aslında, şemalar halinde gösterilen diziler statik bir durumdadır. Bunlara işlerlik ve anlam kazandırmak icracının işidir. Bu itibarla icracıya ve inceleme konusu yapacaklara, makamın tanıtılmasına yarayan dizilerin gösterilip açıklanması düşünülmüştür. Bütün bu kolaylık ve yol göstermelere rağmen, musikimizin bir kulak musikisi olduğu unutulmamalıdır. Lahinlerdeki (melodilerdeki) seslerin özelliklerini gösteren arza işaretleri (diyez ve bemoller), nağmelerin tam anlamı ve hakiki hüviyetlerini göstermeye bazen yetmemektedir. *Fem-i mübsin* dediğimiz, musikimizin makam ve ses inceliklerini bilen ustaların öğretimine ihtiyaç duyulmasını zorunlu görmekteyiz. Eski musikicilerimiz, bu tür öğretimi esas kabul etmişler ve bu sistemi titizlikle uygulamaya devam etmişlerdir. Bugün de bu uygulama değerinden bir şey kaybetmeden devam etmektedir. Bu itibarla, şematik dizilere bakarak bir makamın hangi türden olduğunu ve adının ne olabileceğini kestirmek zor bir tanım olmaktadır. Bu şekilde bir tanıma ancak musikimizi ve özellikle makamları çok iyi bilen musikiciler yapabilmektedir. Diğer taraftan, şematik dizilerin makam olarak tanıtılmaları, kanaatimizce yanlıştır. Çünkü, dizi makam değildir; makamı göstermeye yarayan bir şekilden ibarettir. Sonuç olarak şu hususu hatırlatmakta fayda hatta zorunluk duymaktayız: Şemaların faydaları olmakla beraber, melodik yapıların gerçek hüviyet ve niteliklerini belirtmek ve açıklamak yönünden, bazen yeterli olmadıklarını unutmamak icap etmektedir.

1. KISIM

Basit Makamlar

Arel sistemi, makamların genel ayrımında basit ve mürekkep makam terimlerini, şed makamı da katmak suretile, makam ayrımı olarak tesbit ve kabul etmiştir.

“Makamların Sınıflandırılması” başlıklı II. Bölümde, musikimizde mevcut nazari sistemlerin görüşlerine yer vermiş idik. Burada, yalnız basit makam terimi ve kavramı üzerinde duracağız.

Arel-Dr. Ezgi ekolü, basit makamın var olma şartlarını ve özelliklerini şu ifadelerle tesbit etmektedir:

1- Bir tam dörtlü ve bir tam beşli veya –tersi– bir tam beşli ve bir tam dörtlüden oluşacak.

2- Kararda tam bir istirahat duygusu bulunacak.

3- Güçlü, iki küçük dizinin (dörtlü ve beşlinin) birleştiği perdede bulunacak.

4- Birinci ve dördüncü (dörtlüler için) dereceleri arasında tam bir dörtlü nisbeti (aralığı) bulunacak.

Bu tesbitler, basit makamın kuruluşu için gerekli olan şartlar ve niteliklerdir.

Şimdi bu tesbitlerin analizine geçelim:

1- Basit makamın içinde iki küçük dizinin (dörtlü ve beşli) bulunmaları en önemli şarttır. Eğer bu küçük iki dizi bulunmaz ise, basit makamın varlığından söz edilmesi mümkün olmaz. Zaten, mürekkep makamı basit makamdaki ayıran en önemli özellik de budur.

2- Kararda tam bir istirahat duygusunun egemen olması şartı da önemlidir. Çünkü, bazı makamlarımızın kararlarında, istirahat duygusunun zayıf kaldığı görülür. Ama, mürekkep makamların bazılarında istirahat duygusunun zayıf kaldığının görülmesi çoğunlukta değildir, azınlıkta kalır. Bu itibarla, istirahat duygusu yalnız basit makamlar için değil, mürekkep makamlar için de geçerli olmaktadır.

3- Güçlü perdesinin, iki küçük dizinin birleştiği perdede bulunması şartı da, basit makamın kuruluş niteliklerinden biridir. Aksi halde tam dörtlü ve beşliye ayrı bir küçük dizinin ilave edilmiş olduğu ve bu ilavenin iki küçük dizinin birleştiği

perdeden güçlüyü ayırdığı anlaşılır ki, bu 1. fıkradaki görüşe tamamen ters düşer.

4- Basit makamları meydana getiren küçük dizilerin (özellikle dörtlülerin) birinci dereceleri ile dördüncü derecelerinin arasında, tam bir dörtlü orantısı bulunması, diğer bir deyimle, baştaki perdenin veya sondaki perdenin arızalı olmaması gerekmektedir. Çünkü, musikimizde tam dörtlü olarak görülen perdeler topluluğunun toplamının 22 koma olması icap etmektedir. 22 komanın azalması veya çoğalması, dörtlünün tamlığını bozmaktadır.

Bütün bu tesbitler, bilimsel alanda yeni buluşlardır.

Arel sistemindeki bu tesbitlerin ışığı altında, bu sistemin basit makam olarak kabul ettiği ve böyle bilinen makamlara bakacak olursak, bu kuralların, adları verilen makamlarda, nasıl bir uygulama içinde bulunduğunu incelemek icap edecektir.

Bu hususu açmaya çalışalım:

Arel sisteminde, iki kurucunun basit makam olarak tesbit ve kabul ettiği makamların sayılarında bir anlaşma görülüyor. Arel'e göre basit makamların sayısı 13 olduğu halde, Dr. Ezgi'de bu sayı 15'e yükselmiş bulunuyor.

Diğer taraftan, Arel sisteminin basit makam olarak bildirdiği makamların, bugün kullandığımız makamlar arasından seçildiği görülmektedir. Bu dikkat çekicidir. Bu hatırlatmayı şu maksatla yapıyoruz:

Bugün kullanılmayan, fakat eserleri elimizde bulunan bazı makamların da basit makam niteliği taşıdığı, ancak, basit makam kategorisinde isimlerinin geçmediği görülüyor. Mesela, Hûzî makamı böyledir. Bugün unutulmuş bir makam olması itibarile adından söz edilmediği veya Arel sistemine göre Uşşak makamından bir farkı gözetilmediği için, basit makamlar arasında sayılmadığı anlaşılıyor.

Bunun dışında, bazı makamlarımız da vardır ki, basit makam olarak değil, bir basit makamın inici şekli olarak nitelendirilmektedir. Diğer bir deyimle, bu tür makamların kategorileri bile tesbit edilmiş durumda değildir. Bunun en canlı örneği Beyatî makamıdır.

Basit makamların anlatılacağı bu bölümde, basit makam isminin, daha doğrusu kavramının, bu makamları tam olarak kapsayamadığı, yani bu makamların Arel sisteminde ileri sürülen basit makam olmanın şart ve niteliklerine pek uymadığı görüşü doğmaktadır. Biz, bu itibarla, bu makamlara sistemci okulun 12 makama verdiği "Ana Makamlar" adının verilmesinin isabetli olacağına inanıyoruz. Çünkü, ana makamlar adının verilmesi, mürekkep makamların kuruluşlarında, bu makamların yapıcı büyük rolleri ve etkilerinin gayet açık bir şekilde görülmesi sebebidir.

Bu görüşümüzü ve önerimizi, basit makamlara değinen incelememizin sonunda göreceğiz.

Yine bu itibarla, basit makam nitelikleri değil, ana makam olma şart ve nitelikleri, konularımız arasına girmiş olacaktır.

Ancak, bugünkü terminoloji ve görüşler basit makam kavramı ile yoğrulduğu için, biz de şimdilik kaydı ile makam sıralamamızı bu görüş açısı doğrultusunda devam ettireceğiz.

1) Çargâh Makamı

Çargâh makamı hakkında literatürde değişik ve çelişkili görüşlerin ve tesbitlerin bulunduğu anlaşılıyor.

Arel-Dr. Ezgi sisteminin, Çargâh makamının yapısına ilişkin olarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya attığı görüş ve yorumlar ile sistemci okulun yüzlerce sene evvel tesbit edip uyguladığı görüş ve yorumlar arasında çelişkiler bulunduğu görülmektedir. Bu itibarla, Çargâh makamının sistemci okul çatısı altında süregelen uygulamaları ile, Arel-Dr. Ezgi sisteminin Çargâh makamına ilişkin görüş ve tesbitlerini ayrı ayrı inceleyerek, her iki sistemin ana fikir ve felsefesini açıklamaya çalışacağız.

A) Sistemci Okulda

Sistemci okulda, şubelerden sayılan Çargâh cinsi, üç sestem oluşan bir dörtlü olarak tesbit edilmiştir.¹

Aralıkları TCC şeklinde olup şeması şöyledir:



Perdeleri, Rast, Dügâh, Şegâh ve Çargâhtır.

Bu cins, bugün bizim Rast dörtlümüzdür.

Sistemci okulun ilk dönemlerinde Çargâh bir makam niteliğini taşımamaktadır. Şubeler arasında görülerek, diğer bazı makamların terkip edilmelerinde kullanılmaktadır.

Hızır bin Abdullah'ta Çargâhın tarifini bulamıyoruz. Çağdaşı olan Bedr-i Dilşâd'da ise, nazım yolu ile, "Çargâh evinden âgâz ile rast evinde karar ide" diye tarif edilmektedir.

II. Sultan Bayezid Han döneminde, Lâdikli Mehmet Çelebi'de de makamın tarifine ilişkin bir ebced notası yer almamıştır. Bu dönemlere ait metinlerde Çargâhın bir makam olarak terkip olunduğuna ilişkin bir kayda tesadüf edilmiyor.

IV. Sultan Mehmed Han dönemi başlayınca, güfte mecmualarında Çargâhın bir makam olarak tanıtılması ile, bu makamdaki bestelenmiş eserlerin güftelerinin de verilmeye başlandığını görüyoruz. Mesela, Hafız Post'un güfte mecmuasında, ilk defa, Çargâh makamından, Abdülkadir Merâgî'nin bir semâisinin güftesi kaydediliyor. Sahibi meçhul bir güfte mecmuasında Âhenî Çelebi'nin çenber bestesi ile İtrî'nin semâisi, Âma Kadri Efendi'nin ve Nazım'ın devr-i revan bestelerinin güfteleri veriliyor. Ne var ki, bu eserlerin hiçbiri günümüze kadar gelememiş, unutulup kaybolmuşlardır.

Bu dönem literatüründe Çargâh makamının bu eserlerde nasıl kullanıldığına ilişkin hiçbir aydınlatıcı bilgi verilmemektedir.

Diğer taraftan, Çargâh makamının dinî bir meziyet ve büyüklük taşıdığı görülüyor. Çargâh makamının Kur'an-ı Kerim'in okunmasında adeta imtiyazlı olduğu

ve Resulullah Efendimizin Kur'an'ın Çargâhtan okunmasını arzu ettiği kuvvetli bir rivayet olarak musikiciler ve halk arasında yayıldığı ve bilindiği için, beste-kârlarımız, dinî bir nitelik kazanmış olan Çargâh makamından az eser bestelemeye özen göstermiş, başlarına bir felaket gelebileceğinden ürkmüşlerdir. Bu sebeple, Çargâh makamından bestelenen çok az eserin çoğu zamanın tahribatı ve notasızlık yüzünden bugüne kadar gelememiştir. Bu itibarla, elimizde sözlü eserler yok denecek kadar azdır.

Çargâh makamına en eski örnek olarak (sözlü eserler için), Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede'nin Çargâh âyin-i şerifini verebiliriz. Özel kitaplıklarda saklı kalmış olan, Çargâh makamına ilişkin eserlerin bulunup musikimize kazandırılması en samimi dileğimizdir.

Çargâh makamının ilk tarifini veren Kantemiroğlu olmuştur. Kantemiroğlu Çargâhı şöyle tarif ediyor:

Çargâh makamı ulu ve tamam perdelerin makamlarındandır.²

Bu tarife şu bilgileri ilave ediyor:

... Kendi perdesi kutb-i dâire idip, gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa, Çargâh perdesinde kenduyu beyan eder.

Yine ilave ediyor:

Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdaniye, Mubayyer, (Tiz Segâh), ve Tiz Çargâhtan oluşur.

Şimdi bu müzikologun tarifleri üzerinde biraz duralım:

1673-1722 yılları arasında yaşamış ve Lale Devri'ni görmüş olan Kantemiroğlu, zamanının musiki görüşü içinde, Çargâh makamının ulu bir makam olduğunu ve tam seslerden kurulduğunu bildirmektedir. Ulu sözcüğü ile dinî bir kisve içinde bulunduğunu hatırlatırken, makamın aynı zamanda tam seslerden oluştuğunu, diğer bir deyişle arızalı seslerin bulunmadığını da açıklıyor. Makamın dizisini belirtirken, makamın oluşmasında Tiz Segâh perdesinin yer aldığını da bildiriyor.

Segâh perdesinin kullanıldığına dair bu tesbiti gördükten sonra, Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede'nin elimizde bulunan Çargâh peşrevi ile Çargâh âyin-i şerifine bir göz atmamız icap ediyor. Osman Dede, Kantemiroğlu'nun tarifinin aksine, Sabâli Çargâh makamını kullanıyor. Böylece bu iki bestekâr ve müzikolog arasındaki bir çelişki ile karşılaşırız.

1610-1685 yılları arasında yaşayan Ali Ufki Bey'in tertip ettiği ve *Mecmua-i Sâz ü Söz* adını verdiği nota mecmuasında, Kûçek Mustafa³ diye bildirilen bestekârın devr-i kebir usulünde bestelediği bir peşrevin notası verilmektedir. Bu peşrev üç hânelidir. İlk iki hânesinde ve mülazimesinde Sabâ makamı kullanılmamıştır. Üçüncü hâne ise Sabâ makamına yer verilmiştir ve bu hânenin kararı da Dügâh perdesinde verilmektedir.

Bu ifadelerimizle açıklamak istediğimiz husus şudur:

Eski bestekârlarımız, Lale Devri'ne gelinceye kadar, Çargâh makamını daha

çok Sabâsız kullanmayı uygun görmüşler, Segâhlı olarak makamın aslına uygun eserler vermişlerdir.

Lale Devri'nde ve sonraki dönemlerde bestelenen Çargâh eserlerde ise, Sabâ makamının kullanılışı artmış, Sabâsız Çargâh makamı kullanılmaz olmuştur. Bunun en güzel örneğini, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin eserlerinde görüyoruz.

III. Sultan Selim Han döneminin büyük müzikologu Abdülbâki Nâsır Dede, Çargâh makamı hakkında şu bilgi ve tarifi veriyor:

Acem ve Gerdaniyeden ve Mubayyer perdesinde ziyade seyir eyler, Sabâ âğâze idüp, Çargâh perdesinde karar eder. Ve bunda câmian ittifak vardır.

Nâsır Dede'nin bu tarifi ile Çargâh makamının eski dönemlerdeki bünyesinin zamanla değiştiğini, Sabâ makamının ön plana alındığını anlıyoruz.

III. Sultan Selim Han döneminde ve bu dönemden sonra, Çargâh makamından dinî ve lâdinî eserlerin bestelenmeleri biraz daha azalmış, bestekârlar başlarına bir felaket gelir korkusuyla Çargâh makamını adeta terk etmişlerdir.

20. yüzyılın başlarında Muallim İsmail Hakkı Bey ile çağdaşı neyzen Ali Rıza Bey'e gelinceye kadar bir tarafa bırakılan makam, bu iki bestekâr tarafından ele tekrar alınmış, klasik formda eserler bestelenmiştir.

B) Arel-Dr. Ezgi Sisteminde

20. yüzyılın bu iki büyük müzikologu, sistemlerinin ana hatlarını kurup tesbit ederlerken, felsefelerine uygun düşen bir ana dizi bulmak ihtiyacını duymuşlar, bu iş için sistemci okulun Rast dizisini uygun bulmamışlardır.

Ana dizi hakkında Arel-Dr. Ezgi sisteminin felsefesi şu noktalar üzerinde toplanıyordu:

Musikimizde çok önemli yeri ve uygulamaları olan şedlerin meydana getirilmesinde, ana dizinin mümkün olduğu kadar arızasız seslerden oluşması kolaylıklar sağlayacaktır. Arızalı sesler, şedlerin yapılmasında büyük zorluklar meydana getirecektir. Bu itibarla, arızasız seslerden oluşan bir dizinin ana dizi olarak seçilmesi en uygun olanıdır. Bunun için de Fisagor'un (Pisagor, Pythagoras) Do dizisinin kullanılması, en isabetli ve uygun olanıdır. Bu görüş ve düşünceden hareketle, Fisagor'un Do dizisini seçmişler, bu dizi Kaba Çargâhtan başladığı için adını Çargâh dizisi olarak değiştirmişlerdir.

Fisagor dizisinin şeması şöyledir:



Gerçekten de arızalı seslerin bulunmadığı bu dizi, şedlerin elde edilebilmesi için uygun ve kolaylık sağlayan bir dizi niteliğini taşımaktadır.

Okulun kurucuları, bu diziyi eski Çargâh makamı ile karşılaştırarak ikisi arasında bir yakınlık kurmayı düşünmüşler, asıl Çargâh makamından bestelenen ba-

zı eserlerin Sabâ almadan bestelendiklerini gördükleri için, Do dizisinin Çargâh makamı olarak kullanılmasında ve tanıtılmasında bir sakınca olamayacağı kanaatine varmışlardır. Fakat, asıl Çargâh makamında, Segâh perdesi makamın bünyesi içinde yer aldığından bu perdenin kaldırılarak yerine Buselik perdesinin konulmasını teknik yönden uygun ve zaruri görmüşlerdir. Bu suretle, eski Çargâh eserlerden Segâh perdesi kaldırılarak yerine Buselik perdesinin konulmasına başlanmıştır.

Dr. Ezgi, bu konuda şu açıklamayı yapmaktadır:

Notada görüldüğü veçbile, biz Sadettin Arel ile, segâhlı dizide segâhın yerine onun buselik olacağına hükmediyorduk. Ve yeden olan segâhın yanlış olduğunu ve bu rast dörtlüsünün ancak bir geçki olabileceğini düşünüyorduk. Ve dizide yeden olan (fazla bemollü si-segâh)ın (mi-hüseyni) ile bir artık dörtlü teşkil etmiş olması sebebiyle, segâhın buselik olacağını takdir ediyorduk. Kadim müellifler de devr-i mahuri muahbarlarda acem aşiran namları ile bu dizinin başka mevkilerde de istimal ve mevcudiyetini görüyorduk.⁴

Yine aynı kitabın 197. sahifesindeki dipnotta Dr. Ezgi şu açıklamayı yapıyor:

Nâyi Mustafa Keuserinin peşrevi ile küçük Osman beyden aldığımız peşrevlerdeki segâhlar, tarafımdan buselik yapılmıştır. Bu peşrevler Sadettin Arel'in kütüphanesinde dir.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde Çargâh dizisinin Kaba Çargâhtan başlatılarak ve Çargâh makamı dizisi olarak tanıtılmasının sebebi, sistemci okul musikicilerinin, Çargâhtan Sabâsız olarak besteledikleri peşrevlerdeki Segâh perdesini Buselik perdesi olarak değiştirmeleridir. Diğer bir ifade ile, eserin lahnî yapısını zorlama ile kendi görüşlerine uydurmak istemeleridir. Dr. Ezgi, bu konuda şöyle bir ifade kullanıyor:

... Bu dizide yeden olan (fazla bemollü si-segâh)ın (mi-hüseyni) ile bir artık dörtlü teşkil etmiş olması sebebiyle segâhın buselik olacağını takdir ediyorduk.

Dr. Ezgi kitaplarının birinci cildinde "Musikimizde Müstamel Aralıklar" başlığı altında mevcut aralıkları sayarken, dörtlü aralıkların üç türünün artık dörtlü, dörtlü ve eksik dörtlü olarak bulunduğu ve bu aralıkların lahin içinde yerine göre kullanıldıklarına işaret etmektedir.⁵

Bu duruma göre, Çargâh makamında kullanılan ve Segâh perdesi ile Hüsey-nî perdesi arasında yer alan aralık artık dörtlü olarak yüzyıllarca kullanıldığı ve bu aralığa musikiciler tarafından hiçbir itiraz yapılmadığı halde, Do dizisine uygun diye artık dörtlü aralığının Çargâhta kullanılması yanlıştır düşüncesi sonucu düzeltilmesi Arel-Dr. Ezgi felsefesine uyan bir işlem olmaktadır. Amma, makamı bulan ve uygulayan eski musikiciler, lahnî yapıların makamlarda kullanılışlarına göre Buselik perdesini de kullanmayı hiç ihmal etmemişlerdir.

Arel- Dr. Ezgi sisteminde Segâh perdesi kaldırılarak Buselik perdesinin kullanılmasında bir ikinci zorunlu sebep olarak, Dr. Ezgi şu görüşe yer vermektedir:

Sabâh çargâhın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ve ila 250 sene evvelki

musikiciler, bu kabul ve hükümlerinde hata etmişlerdir. Çünkü, çargâhta tam karar vermek mümkün değildir.⁶

Musikimizde görüş ve yorumların her devirde değişiklik gösterdiğini yazılı metinler ile o dönemlere ait eserlerden biliyoruz. Arel- Dr. Ezgi sistemi, Çargâh perdesinde verilen kararların tam bir istirahat duygusu içinde oluşamayacağı hükmü altında, değişikliğe gittiğini açıkça bildiriyor. Biz, bu görüşe katılmıyoruz. Çünkü, bu durumda bir bölüm makamımızda tam bir karar verilemediği sonucu doğmaktadır. Halbuki, bu tür nihai kararlar, kulağa eğreti gelen bir karar duygusu vermemektedir. Mesela, Hüzzam, Irak, Bestenigâr ve Ferahnâk gibi makamların kararlarında bir tamlık olmadığı görüşü doğru değildir. Bu itibarla, eski musikicilerin uyguladıkları bu tür makamların kararlarında bir eksik karar çeşnisinin bulunduğu anlaşılabilir, o dönemlerin musikicileri ve hele icracılarının bu kararlar üzerinde hassasiyetle durmaları icap ederdi.

Arel- Dr. Ezgi sistemince musikimiz literatürüne bu şekli ile bildirilen Çargâh makamı, bazı müzikologların itirazlarına sebep olmuştur.

Bu itirazlılardan biri, M. Ekrem Karadeniz'dir. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabında M. Ekrem Karadeniz konuyu şöyle işliyor:

Dr. Ezginin eserindeki çargâh ana ıskalası da Fisagorun kullanışsız, hatalı kromatik ıskalasından başka bir şey değildir. Esasen kendisi de bu ıskala ile bestelenmiş çargâh bir örnek koyamamış, ancak sabibi belli değil kaydı ile tek benden ibaret bir peşrevi delil olarak göstermiştir. Bu peşrev üzerinde yaptığımız inceleme, bu parçanın kendisi tarafından rast veya mabur makamının ıskalasına uyularak hazırlandıktan sonra dörtlü bir transpozisyonla çargâh perdesine nakledildiği ihtimalini ortaya koymaktadır. Zira, ana ıskala olarak öne sürülen bu ıskala ile bestelenmiş hiç tek esere rastlanmamıştır.⁷

İkinci bir itiraz da Prof. Yalçın Tura'dan gelmiştir:

Türk musikisindeki asıl çargâh makamının Arel ile Ezginin çargâhı arasında, adımdan başka müşterek bir yönü yok gibidir. Zaten pek az kullanılmıştır.⁸

Tura yukarıdaki ifadesiyle farkları belirttikten sonra, ana dizi hakkında da şöyle diyor:

Eski nazariye kitapları bir numaralı cins, makam ve dizi olarak uşşak cinsini ve dizisini alırlar. Sonraları, rast makamı ana makam sayılmış, ve yakın zamanlara kadar da bu anlayış devam edegelmiştir. Günümüzde de pek çok musikîşinasın görüşü aynı istikamettedir. Arel ve Dr. Ezginin ana dizi diye ileri sürdükleri çargâh dizisi ise, Fisagor sistemine göre kurulmuş bir (DO) dizisinden ibarettir. Bu şekli ile Arel ve Ezgiden önce Türk musikisinde asla kullanılmamıştır. Bütün bu çabalarına rağmen, Arel ve Ezgi, bu sözde makama ait bir tek doğru dürüst örnek verememişlerdir.

Biz, bu iki müellifin itirazları üzerinde durmak istemiyoruz. Ancak, şu kadarını ifade edelim ki, M. Ekrem Karadeniz'in, Dr. Ezgi'nin bir hane olarak verdiği sahibi meçhul peşrevin tahrip edildiğine ilişkin görüş ve itirazı, kanaatimizce şu

noktadan sakıncalıdır: M. Ekrem Karadeniz, kitabında bu peşrevin aslını vermemiştir. Aslı verilmeyen bir peşrev hakkında bir yalanlama yapılmasını uygun bulmuyoruz. Bu itibarla, itirazı delilsiz ve askıda kalmaktadır.

Prof. Yalçın Tura'nın itirazları bize daha mülayim ve bilimsel gelmektedir. Eski eserlerin Buselikli bestelenmemiş olmaları, Segâh perdesinin değişmez bir şekilde yüzyıllarca kullanılmış olması itiraz ve iddiası bilimsel açıdan ve mevcut eserlerin ışığı altında geçerli olmaktadır.

Diğer taraftan, Arel-Dr. Ezgi sisteminin, eski Çargâh makamının varlığına ve kullanılmasına ilişkin bir itirazı bulunmadığı, kurucularının ifadeleri ile sabittir. Ancak, makamın yanlış icra edildiğine ilişkin itirazları bulunuyor ve düzeltmeler yaptıkları görülüyor. Dr. Ezgi'nin "bu düzeltmeleri ben yaptım" biçimindeki kesin ve açık ifadesini biraz yukarıda kaydetmiş idik.

Dr. Ezgi'nin Segâh perdesini kaldırarak yerine Buselik perdesini koymak suretile yaptığı değişiklikle, asıl Çargâh makamının dizisi Fisagor'un Do dizisine uygun hale getirilmiş bulunuyor. Yine bu itibarla, eski musikicilerimizin eserleri de yeni lanse edilen Çargâh makamının örnek eserleri şeklinde değiştirilerek verilmiş oluyor. Bu suretle eski Çargâh makamının yerini Arel-Dr. Ezgi'nin Çargâh makamı almış oluyor.

Arel-Dr. Ezgi'nin bu tür girişimlerini biz isabetli bulamıyoruz. Diğer taraftan, yeni Çargâh makamı için (musikiciler arasına bu makam "Arel Çargâhı" olarak tanınır) makamın özelliklerini ve niteliklerini tanıtan ve açıklayan eserlere de tesadüf edemiyoruz.

Elimizde Arel'in bir oyun havası ile iki şarkısı vardır. Bu eserler, fantazi türde yapılmış eserlerdir. Bir makam eğer varsa, bu makamdan peşrev, beste ve semâilerin bestelenerek musiki âlemine sunulmaları, tanıtılmaları icap eder. Çünkü, yeni bir makamın tanıtılması, o makamdan bestelenen klasik formda, musikimizin kuruluş ve icrası kurallarına uygun düşecek eserlerle mümkün olacaktır ve asıl olan da budur.

Sonuç:

1- Arel-Dr. Ezgi sisteminin literatüre verdiği Çargâh makamının dizisi yeni bir dizidir. Türk musikisinde bu tür bir dizi yoktur ve kullanılmamıştır.

2- Musikimizde eskiden beri bilinen Çargâh makamı iki türlü kullanılmıştır:

A- Sabâsız,

B- Sabâlı ve her iki türünde de Segâhlı.

3- Arel-Dr. Ezgi sisteminin, Segâh perdesini kaldırarak yerine Buselik perdesini koyması, makamı ve eserlerini zedelemekten başka bir şey değildir. Asıl ne ise onun muhafazası gerekir. Eski Çargâh makamı, eserleri ile yaşamakta, yeneden kurulduğu bildirilen makam ise, aslında kurulamadığı ve varlığına kavuşmamış olduğu halde, mevcut gibi gösterilmeye çalışılmaktadır.

4- Arel-Dr. Ezgi sisteminde, Çargâh makamının literatürde tanıtılması için,

sistem kurucuları, makamın tanıtımına ilişkin, gerekli şartlara uygun bestelenmiş hiçbir eseri musiki âlemine verememişlerdir. Hocam Arel'in bestelediği birkaç parça fantazi mahiyette şarkı ve oyun havaları ile, makamı tanıtmaya çalışmışlardır. Bu şarkı ve oyun havaları ise, fantazi türde olup, makamı gereği gibi tanıtmaya, onun varlığını ispata, özelliklerini ve niteliklerini belirtmeye yeterli olamamıştır. Çünkü bu besteler küçük çaplı eserlerdir. Form itibarıyla şarkı türünde olan bu bestelerin makamı istenilen ölçüde ve yeterli olarak tanıtamayacağı gayet açıktır.

Keza, kitaplarına da bu makama ilişkin hiçbir eser koymadıkları görülmektedir.

Örnek olarak verdikleri üç parça peşrev ise, Segâh perdeleri değiştirilmiş, diğer bir deyimle aslı bozulmuş, sahibi meçhul olarak bildirilen eski dönemin eserleridir.

Kaldı ki, musikimizde, makamların varlığını ispatlayan klasik türde (peşrev, kâr, beste ve semâi gibi) eserlerin mevcudiyeti asıl ve çok önemlidir.

5- Dizisi ve bu dizi içinde bulunan (diziyi teşkil eden) dörtlü ve beşlinin var olduğu sayılmakta ve hatta, diğer bazı makamlarımızda da bu dörtlü ve beşlinin rol aldığı kaydedilmektedir.

Mevcut olmayan bir makamın dizisi de yok demektir. Bu durumda, başka makamlarda rol aldığı kaydedilen Çargâh dörtlü ve beşlisinin bulunduğu görüşünün ispat edilmesi icap eder. Çünkü, aslında, bazı makamlarımızda Çargâh dörtlü ve beşlisine benzeyen küçük diziler varsa da, bunlar bir başka makamın (Nigâr makamının) dörtlü ve beşlileridir.

6- Eski Çargâh makamından eserler az da olsa literatürde yerlerini muhafaza etmektedir. Bu makamın kurulmasında rol alan perdelerin değiştirilerek tahrif edilmesi yanlış olur.

7- Açıkladığımız bu mucip sebepler dolayısıyla, Arel-Dr. Ezgi sisteminin Çargâh makamı hakkındaki bu görüş ve tesbitleri –kanaatimizce– isabetli olmamaktadır.

2) Buselik Makamı

Buselik makamının da, gösterdiği özellikler yönünden, musikimizde kurulmuş nazari sistemlerin görüşleri altında gözden geçirilmesi icap etmektedir.

A) Sistemci Okulda

Sistemci okulda Ebuselik ve Ebiselik adı ile de bilinen Buselik makamının çok eski bir tarihi vardır. Sistemci okul kurucuları ve onları yakından takip eden Kutbüddin, Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd ve Lâdikli Mehmed Çelebi, bugün bizim tanıdığımız Buselik makamını başka bir isimle biliyorlardı. Bu okulun Buselik ismini verdiği makamın dizisi şöyle idi:

Bu dizi, bir müddet Buselik adıyla kullanılmış, II. Bayezid Han devrinde Lâdikli Mehmed Çelebi (? -1500) ta-

rafından makamın adı Kürdî olarak değiştirilmiş ve bu ad bir değişikliğe uğramadan bugüne kadar gelmiştir.

Peki, bu arada Ebuselik ne olmuştur?

Bunu şöyle açıklayabiliriz:

Bugün Buselik dizisi olarak bildiğimiz ve kullandığımız diziyeye sistemci okul Nevâ veya Nirizi adlarını takmışlardı. Bu dizi eski Buselik dizisi ile beraber, atalarımızın çok eskiden beri tanıdığı makamlardı. Sistemci okulun kurucularından Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân* ve *Makasidü'l-Elbân* kitaplarında, Türk ve Mogolların Uşşak (o zamanki dizisi Kürdîli Çargâh) makamı ile bu iki makamı bildiklerini ve kullandıklarını ifade etmektedir. Nevâ veya Nirizi makamı II. Bayezid devri musikicilerinden olan Lâdikli Mehmed Çelebi'ye kadar gelmiş, Mehmed Çelebi *Zeynü'l-Elbân*'ında Nevâ veya Nirizi isimlerini bu makamdan silerek Buselik adını verdiği yeni bir makama çevirmiştir ve makam artık bu isimle bilinmektedir.

Sistemci okul kurucularının Buselik veya Ebuselik makamı ise Kürdî makamı olarak literatürde yerini almıştır.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin yaptığı bu değişiklikten sonra IV. Sultan Murad Han dönemine gelinceye kadar geçen zaman içinde Buselikten bestelenen eserler maalesef elimizde bulunmadığı için, bu devirde bestelenen eserleri tetkik etmek imkânından mahrum bulunuyoruz.

IV. Sultan Murad Han'dan bugüne gelinceye kadar geçen devrelerde bestelenen Buselik eserlerin de bazılarının kaybolduğu bir gerçektir. Elimizde olan klasik formdaki eserler fazla değildir. Ne var ki, musikicilerimizin Buselik makamı



hakkındaki görüş ve duyularını devir devir bize iletmeleri büyük önem kazanmaktadır. Bu itibarla, en eski eserlerden başlayarak bir sıra takip ettiğimizde, Buseliğin geçirmiş olduğu değişimleri anlayabilmekteyiz.

Elimizde bulunan en eski saz eseri Benli Hasan Ağa'nın darb-ı fetih usulünde bestelediği peşrev ile saz semâsidir. IV. Sultan Murad Han'ın (1612-1640) müsahibi olan tanburi Benli Hasan Ağa, Buselik makamında bestelediği peşrevinde, 1. hanede, evvela Hüseyinî makamını işlemiş, ağırlıklı olarak Hüseyinî makamının üzerinde durmuş, sonra Buseliğe geçerek mülazimeye kadar gelmiş ve bu arada Çargâh perdesini ısrarla göstermeyi ihmal etmemiştir. Benli Hasan Ağa'nın çağdaşı olan Şerif Çelebi de darb-ı fetih usulünde bestelediği Buselik peşrevinde özellikle Hüseyinî açarak peşreve girmiş, Hüseyinîyi işlemiş, Çargâhta ısrarlı asma kararlar vermiş ve yeden almadan Buselik karara varmıştır.

I. Sultan Mahmud Han'ın (1696-1754) muhammes usulünde bestelediği ve "Feth-i Belgrad" adını verdiği Buselik peşrevinde yine uzun lahnî yapılar olmasa bile Hüseyinî işlenmiştir.

Kantemiroğlu'nun (1673-1727) devr-i revan usulünde bestelediği Buselik peşrevinde de Hüseyinîye geçişler ve seyirler görülmektedir.

III. Sultan Selim Han devrine gelinceye kadar Buselik makamından bestelenmiş ve elimizde bulunabilen kârçe ve bestelerde yaptığımız incelemelerde de Hüseyinî makamının bestelerin zemin bölümünde önemli bir yer işgal ettiğini görüyoruz.

IV. Sultan Murad Han'ın, Bağdat'ın fethinden sonra İstanbul'a beraberinde getirdiği musikiciler arasında bulunan ve şeştar denilen sazı çalan Murad Ağa'nın Buselikten bestelediği kârçe elimizdedir. Muhammes usulünde bestelenmiş bu eserde yine lahin lahin Hüseyinî makamı işlenmiş, kârçenin birçok yerinde Hüseyinîye yer verilmiştir.

Divan edebiyatımızda mümtaz bir yeri bulunan şair ve bestekâr Nazîm Çelebi'nin (1650-1727, Avcı Sultan Mehmed Han ve III. Sultan Ahmed Han dönemi, Lale Devri) zencir usulündeki bestesinde, Hüseyinîye az geçki yapılmış, daha çok Şehnaz makamı belirtilmiştir. Aynı dönem bestekârlarından Kara İsmail Ağa (1674-1724) yine zencir usulündeki murabba bestesinde, zemin kısmında Hüseyinîye geçerek doyurucu bir geçki içinde Hüseyinî işlenmiştir.

III. Sultan Selim Han devrine geldiğimizde Buselik makamının aynı görgü ve usule göre zemin ve 1. hanelerde Hüseyinîye yapılan etkin geçkilerle bezendiğini görüyoruz. Bu devrin usta tanburi ve bestekârlarından tanburi İsak'ın darb-ı fetih usulünde bestelediği Buselik peşrevi bir özellik göstererek, Dügâh açarak Buseliğe giriş yapmakta, biraz sonra yine Hüseyinî geçkisi içinde oldukça uzun bir melodik yapı ile Hüseyinî gösterilmektedir.

Sistemci okulun, 19.yüzyılda yetişmiş bestekârları arasında bulunan başta Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi olmak diğer bazı bestekârların Buselikten besteledikleri eserleri gözden geçirildiği zaman artık Hüseyinîye iltifatlarının

çok azalmış hatta kalmamış olduğunu görüyoruz. Dede'nin hafif usulündeki "Kâr-ı sûri şahı" isimli kârında Hüseyinî geçki bulunmuyor. Keza remel bestesinde de Hüseyinî geçkisi işlenmiyor.

19. yüzyılın sonlarında yetişen bestekâr, neyzen ve hanende Bolâhenk Nuri Bey'de (1834-1910) tekke musikisinde ilk defa Buselik makamından bestelenmiş âyin-i şerifini görüyoruz. Peşrevini de besteleyen Nuri Bey, gerek âyinde gerekse peşrevde Hüseyinî geçkisini çok az kullanıyor.

20. yüzyılın ortalarına doğru yeni nazari sistemlerin kurulması ile sistemci okulun terk edilmesi, Buselik hakkındaki görüşlerin de değişmesine yol açmış bulunmaktadır.

B) Rauf Yekta Bey Okulunda

Üstadın tam verimli bir çağda iken ahirete göç etmesi, kendisinden beklenen ve okulunun görüşlerini içeren bilgi tesbitlerini yaymasına imkân vermemiştir.

Prof. Albert Lavignac tarafından başlatılan dünyaca tanınmış *Encyclopedie de la musique* (Musiki Ansiklopedisi) isimli muazzam esere, "Türk Musikisi" başlıklı uzunca bir metinle, Türk musikisi nazariyatı yönünden çok değerli bilgiler veren Rauf Yekta Beyin Türk musikisi hakkındaki açıklamalarından, makamlar hakkında kısa da olsa fikriyatını öğrenmiş bulunuyoruz.⁹

Rauf Yekta'ya göre Buselik, Buselik beşlisi ile Kürdî dörtlüsünün güçlü perdesinde birbirine eklenmesinden hasıl olmuştur.

Şemasını da şöyle veriyor:

Kitaptan aynen aldığımız Buse-lik şemasında güçlü olan Hüseyinî perdesinden itibaren bir Kürdî dörtlüsünün eklendiğini gördüğümüzü önemine binaen hatırlatıyoruz.



C) Arel-Dr. Ezgi Okulunda

Arel okulunun kurucuları olan hocam Hüseyin Sâdettin Arel ile Dr. Mehmed Suphi Ezgi arasında Buseliğin kuruluşuna ilişkin bir görüş ayrılığı bulunmuyor. Her iki müzikolog da Buseliğin kuruluşunda aynı fikir ve görüşü savunmaktadırlar. Arel okuluna göre Buselik, Buselik beşlisine, güçlüsü olan Hüseyinîden itibaren bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden doğmuştur. Şeması şöyledir:



D) Töre-Karadeniz'de

Abdülkadir Töre ve öğrencisi Ekrem Karadeniz de Buseliği anlatırken, Çar-gâh perdesi üzerinde Acem makamını işlediğini işaret etmektedirler.

E) Bizim Görüşümüz

Buseliğin musiki tarihi içinde geçirdiği lahnî değişiklikler, her devrin kendi görüşüne uygun olarak ele alınmış ve tatbik edilmiştir.

a) Sistemci okulun –III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar– Hüsey-nî makamını Buselik içinde ayrılmaz bir lahnî yapı olarak görmesi Hüsey-nî perdesinin her iki makamda müşterek güçlü oluşundan ve aynı zamanda dizilerinin birbirilerine yakınlığından doğmaktadır. Gerek hemen zeminin girişinde, gerekse lahnî yapının icrasından sonra Hüsey-nî gösterilmesi ve yaygın gezintiler yapılma-sı güçlülerinin müşterek oluşuna bağlıdır.

b) Rauf Yekta Bey okulunda seyir ve çeşni hakkında gerekli bilgi verilmedi-ği için derinliğine bir incelemede bulunmamız mümkün olmamaktadır. Ancak, Arel okulunun tiz dörtlüde gösterdiği Hicaz dörtlüsü, Rauf Yekta Beyde Kürdî olarak tesbit edilmiştir. Bu tesbitin mucip sebeplerini Rauf Yekta Bey açıklamamıştır. Biraz ileride bu konuya tekrar geleceğiz.

c) Arel okulunda, dizide tiz dörtlünün Hicaz dörtlüsü olarak gösterilmesinin mucip sebepleri açıklığa kavuşturulmamıştır. Nazari sistemlerin kuruluşlarında ve sonuçların alınmasında tatbikat esas alınır. Uygulamalar gözönünde tutularak sis-temin kurulması bu formülasyon içinde tahakkuk ettirilir ve tesbit olunabilir. Bu değişmez bir kuraldır. Arel sistemindeki Buseliğin tiz dörtlüyü teşkil eden Hicaz dörtlüsünün yerleştirilmesindeki mucip sebep de bu kural içinde yerini almak zo-rundadır.

Halbuki, 17. asırdan beri elimize kadar erişebilmiş eserlere baktığımızda sözlü eserlerin zemin ve terennümleri ile peşrevlerin 1. hane ve mülazimelerinde Hi-caz dörtlüsünün kullanılmadığını ve dolayısı ile Hicaz çeşnisinin bulunmadığını görüyoruz.¹⁰ Arel sisteminde Buseliğin tiz dörtlüsü olarak gösterilen Hicaz dörtlü-sünün eserlerde kullanılmadığı tesbit edildiği halde, niçin Buseliğin tiz dörtlüsü olarak gösterildiğinin mana ve ehemmiyeti anlayamamıştır. Kanaatimizce bu tes-bit isabetsizdir.

Elimize kadar gelebilen klasik formdaki eserlerden (kâr, beste, peşrev vb.) yalnız iki tanesinde, Nazîm'in zencir usulündeki bestesi ile kemeçeci Nikola-ki'nin muhammes usulünde bestelediği Buselik peşrevinde (örnek olarak verdik) Şehnaza bir geçiş görülmekte, diğer eserlerde hâkim olan geçki Hüsey-nî olmak-tadır. Bu uygulamalar, Şehnaza geçkinin önem taşımayan azlığını göstermesi ba-kımından dikkat çekicidir.

d) Buselikte şimdiye kadar müzikologlar tarafından –ne sebeple bilemiyoruz– anlatım ve incelenmesi yapılmamış, bütün eserlerde bulunan ve Hüseyinî geçkisinden daha fazla işlenmiş bir lahnî yapıyı ele almak istiyoruz.

Buselikten bestelenmiş istisnasız bütün eserlerde, Çargâh perdesinde duruşlar ile Rast perdesinin ısrarlı olarak gösterilişinin ve yine ısrarlı olarak asma kararlar verilmişinin bir sebebi ve zorunluğu var mıdır?

Bu sorunun cevabına geçmeden evvel, Buselik makamına giriş şekillerinden söz etmemiz icap ediyor. Bestekârlarımız, besteledikleri eserlerinin girişlerinde (zemin başlangıcında) genelde iki giriş yolunu uygulamışlardır.

- 1- Güçlü olan Hüseyinîden başlama
- 2- Rast-Çargâh dörtlüsü ile başlama

Dikkat edilirse, güçlüden başlama, makamlarda uygulanan yollardan biri olması itibarıyla tabii sayılır. Ancak, Buselikte Rast-Çargâh dörtlüsü içinde (özellikle Rast üzerinde kurulu Nigâr dörtlüsü) başlamada bir başka sebep bulunduğu kanısı hasıl olmaktadır. Bu tür makama girişte, güçlüye doğru bir seyir yapılsa da Çargâh etrafındaki seyirlerin devam ettiği görülmektedir. Eserlerde Buseliğe durak perdesinden giriş istisnai bir başlamadır. Genel olarak başlama şekli güçlüden ve güçlü kadar kuvvetli olan Çargâhta oluşmaktadır. Bestekâr eserinin zemininde ve 1. hanesinde Çargâhtan eseri başlatmamış ise, biraz sonra lahnî yapıyı Çargâha getirecek, Çargâh ve Rast her halde gösterilecek ve asma kararlar verilecektir.

Çargâh üzerindeki ve Nigâr dörtlüsü içindeki bu seyirler, bize bir başka çeşniyi duyurmakta ve bu çeşni, Buselik çeşnisinin dışında bir çeşni olarak kendini göstermektedir. Bestekârlarımız Buselikten eserler verirken veya bir icracı taksim yaparken, niye bu çeşniyi vurgulamak ve göstermek, diğer bir deyimle duyurmak zorunda kalmaktadırlar?

Kanaatimizce bunu şöyle açıklayabiliriz:

Buselik makamındaki pest beşlisinin sesleri –Rast da dahil olmak üzere– Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Nevâ ve Hüseyinîdir. Bu perdeler aynı zamanda Rast üzerinde kurulmuş Nigâr dörtlüsünün de perdeleridir ve bir ortak ses düzeyi söz konusudur. Buselik icra edilirken bu seslerde de dolaşım yapılmaktadır. Ancak, Nigâr dörtlüsünün sesleri içindeki seyirlerde kulağımıza başka bir çeşni aksetmektedir. Bu çeşni, bizi Sûzidilârâ ve Nigâr makamlarına kadar götürmektedir. Sûzidilârâdan çok Nigâr çeşnisinin hâkim olduğu seyirlerde bestekârlarımız Rast-Çargâh-Hüseyinî bölgesi içindeki sesleri kullanmışlar, ancak Buselik çeşnisini vermeden Nigâr makamını göstermişlerdir. Nigâr makamının güçlüsü Çargâhtır ve Nigâr makamı Çargâh açarak seyre başlar. Karar perdesi Rasttır ve (geçkiler hariç) Segâh kullanmaz .

Kadim musiki erbabından son elli seneye gelinceye kadar Buselikten bestelenmiş hemen bütün dini ve lâdini eserlerde Çargâh perdesi güçlü imiş gibi kullanılmış ve Nigâr makamına bu sesin yol göstermesile geçilmiş ve işlenmiştir. Aslında Buseliğin yapısında Nigâr makamı olmadığı düşünülebilir, fakat bu makam

o kadar Buseliğe yaklaştırılmış ve birleştirilmiştir ki, bu iki makamın birbirinden ayrı mütalaa edilmesi düşünülmez olmuştur. Elimizde bulunan bütün eserlerde makam zeminde veya 1. hanede veya 2. hanede seyirleri yapılarak gösterilmiştir. Biz, kudemanın Hüseyinîyi Buseliğin içinde takdimini, diğer bir ifade ile tanıtımını belirten zemin ve 1. hanede gösterilişini, makamın bünyesi içinde olabileceği düşüncesinden hareket ederek göz önüne almış idik. Ancak; daha sonraları bu tür bir geçkinin eserlerde çok az yapıldığını, hatta hiç yapılmadığını gördük ve anladık ki Hüseyinî yalnız bir geçkiden, fakat önemli bir geçkiden ibarettir.

Nigâr makamının bütün eserlerde kullanılması, Çargâh perdesi gösterilmeden Buselik çeşnisinin verilmesinin mümkün olmayışı bizi Nigârın Buselikte nasıl kullanıldığının araştırılmasına götürdü.

Böylece eserlerin Nigâr yönünden tetkiki ile Buselikte Nigârın bir geçkiden çok, bünyeye dahil bir makam olduğu sonucuna vardık.

Çünkü anahtar görevini yapan Çargâh perdesi ile Nigâra geçilmekte, Nigâr çeşnisi belirtilerek, bazan uzun bazan kısa lahnî yapılar içinde Nigâr makamı bütün Buselik eserlerde işlenmektedir.

Ekrem Karadeniz'in, Çargâh üzerindeki geçkinin Acem makamının icrası niteliğinde olduğuna işaret ettiğini biraz yukarıda açıklamıştık. Gerçi Rast üzerine yerleştirilmiş Acem makamının dizisi ile bir ortaklık gösteren Buselik dizisinin bu makamla ilişki içinde olduğu düşünülürse de, seyir ve çeşninin Acem makamının seyir ve çeşnisine uymadığı görülür. Bu itibarla bir Acem makamı geçkisi söz konusu olamaz.

Arel sisteminin basit makam saydığı Buselik makamı, bu inceleme sonucunda mürekkep bir makam niteliği göstermektedir.

Diğer taraftan, Buseliğe mürekkep makam niteliği kazandıran ve uygulanan bir başka perde (ses) vardır. Bu perde Nim Zirgüle perdesidir (Sol bakiye diyezi). Bu perde makamın Dügâhta asma ve nihai kararlarında kullanılmaktadır. Makamın bünyesi içinde Nim Zirgüle perdesi var mıdır?

Bu sorunun cevabı Arel okuluna göre kolaylıkla verilebilir:

Makamın tiz dörtlüsü Hicaz dörtlüsüdür ve Nim Şehnaz perdesinin simetriği de Nim Zirgüle perdesidir. Bu itibarla makamda bulunan bir perdedir.

Rauf Yekta Bey ise, Buseliğe ilişkin olarak verdiği şemada tiz dörtlüyü Hicaz değil, Kürdî olarak tesbit etmiştir. Bu durumda Nim Şehnaz perdesi makamın dizisi içinde yoktur. İlave bir sestir.

Biz de Rauf Yekta Beyin görüşünü paylaşıyoruz. Buselik eserlerde görülmeyen Nim Şehnaz perdesinin kararlarda varmış gibi gösterilmesi, tekniğe uymayacağı gibi, aslına da aykırı düşmektedir. Bu itibarla karara etki yapan ve çoğu zaman kullanılan Nim Zirgüle perdesi makamın bünyesinin dışında bir perdedir ve kararlarda rol alıp kullanılması makamı mürekkep duruma getirmektedir.

Buselik, inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Hüseyinî ve tiz durağı Muhayyerdir.

Abdülbaki Nâsır Dede Buseliğin tarifini şöyle vermektedir: *“Hüseynî perdesinden âgâz idüüp Nevâ ve Çargâh ve Buselik ve Dügâh perdesine, bâde yine Dügâh perdesine gelip anda karar eder.”*

Bu tarif oldukça yeterli ise de kanaatimizce eksik sayılır. Çünkü Buselik içinde görülen ve çeşniyi tamamlayan Nigâr makamı gözönünde tutulmamış, makamı teşkil eden bir unsur olarak görülmemiştir.

Güçlüden başlamada, güçlü perdesi olan Hüseynî etrafında seyirler yapılır. Güçlü, aynı zamanda önemli bir asma karar perdesi görevini de yapar. Güçlü etrafında yapılan seyir içinde Çargâh perdesine pestleştirilir. Çargâhta vurgulamalar ve asma kararlar verilir. Bu arada bestekârlarımızın beğenip kullandıkları Çargâh üzerinde Nikriz geçkileri görülür. Hüseynî etrafındaki seslerde dolaşılırken, bestekârlarımızın niçin Hüseynî makamına sıkça ve yeterli geçkiler yaptıklarının sebeplerini yukarıda açıkladığımız için burada tekrar etmiyoruz.

Rast-Çargâh bölgesi içinde Nigâr dördlüsü üzerinde başlamalarda ise, Nigâr makamı, lahnî yapının seyir durumuna göre uzun veya kısa olarak gösterilir, aynı zamanda Nigâr makamının bünyesinde bulunan Hüseynî perdesinde vurgulamalar ve asma kararlar verilir.

Burada elimizde bulunan klasik formdaki eserler üzerinde biraz durmak zaruretini duyuyoruz.

Elimizde bulunan sözlü eserler ile saz eserlerinde (tetkike tabi tuttuklarımız 17 parça eserdir) Nigâr makamı esaslı bir şekilde ele alınmış, eserlerde işlenmiş ve Buseliği teşkil eden diğer bir makam olmuştur. Saz eserlerinde (özellikle peşrevlerde) 2. haneler çoğu zaman asıl makama tahsis olunurlar. Bestekârlarımız bu şekli benimsemiş ve usul haline getirmişlerdir. Tetkik ettiğimiz Buselik peşrevlerde bu tür bir uygulamayı görüyoruz. Mesela Benli Hasan Ağa Buselik peşrevinde 1. hanede gösterdiği Nigârı 2. hanede daha uzun ve çok sanatlı bir tarzda işlemiştir. Şerif Çelebi, 2. haneyi Nigâra tahsis etmemiş ise de, mülazimede göstermiştir. I. Sultan Mahmud Han, 1. hanede Nigârı çok güzel ve uzun lahnî yapılar içinde göstermiştir. Kantemiroğlu, 1. hanenin girişini Nigâr ile başlatmıştır.

Sözlü eserlerde de Nigâr işlenmiştir. Itri'nin hafif bestesi Nigâr bir giriş ile başlamaktadır. Şeştari Murad Ağa'nın Buselik kârçesinde terennüm kısmında Nigâr makamı çok göz alıcı bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Dedenin Kâr'ı dikkat çekici bir Nigâr girişle başlamaktadır. Bolâhenk Nuri Beyin Buselik âyin-i şerifi ve peşrevi Nigâr açarak başlamaktadır. Bu misalleri çoğaltabiliriz.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Buselik makamı musiki tarihimiz boyunca büyük değişiklikler göstermiştir. Lâdikli Mehmed Çelebi'den sonra Hüseynî makamı Buseliğe eklenmiş ve gösterilmiştir. Ancak, bu devir dahil, bugüne kadar Buselik eserlerde değişmeyen ve Buseliğin çeşnisinin meydana getirilmesinde varlığı zorunlu olan Nigâr makamı lahnî yapıda yer almış, makam iki ayrı dizinin birleşmesiyle hasıl olmuştur: Buselik ve Nigâr.

Diğer taraftan III. Sultan Selim Han devrine gelinceye kadar pek çok eser-

de yeden perdesi olarak kullandığımız Nim Zirgüle perdesi (Sol bakıye diyez) kullanılmamış, eserler yedensiz olarak tamamlanmıştır. III. Sultan Selim Han devrinden sonra Nim Zirgüle perdesi hemen bütün Buselik eserlerde kullanılmaya ve kararlar yedenli olarak verilmeye başlanmıştır. Sebeplerini henüz bilemediğimiz bu değişiklik tetkike muhtaç bir konu olarak önümüzde bulunmaktadır.

Bestekârlarımız, Nigâr makamını, Buseliğin ayrılmaz bir lahnî yapısı olarak görmüşler ve seyir sırasında her halde uygulamışlar, Buseliğin çeşnisinin belirtilmesinde gerekli bir lahnî yapı olduğunu göstermişlerdir.

Bu tetkiklerimize göre, Buselik makamının dizisi, şu şematik tablolardan oluşmaktadır:

BÜSELİK 5 lisi

NİGÂR 4 lüsü NİGÂR 4 lüsü KÜRDİ 4 lüsü BÜSELİK 5 lisi

BÜSELİK DİZİSİ

BÜSELİK 5 lisi KÜRDİ 4 lüsü

Buseliğin seyri esnasında, Hüseyinî tizindeki seslerde Kürdî geçkisi içinde dolaşıldığı gibi, eski musikicilerimizin Hüseyinî makamı üzerinde ısrarla durmaları gözden kaçırılmamalıdır. Çok az olarak –önemsiz derecede– Şehnaz gösterilmektedir. Makam Tiz Buselikten sonra daha tizlere az çıkmakta, bu tizleşmelerde Buselik değil, bestekârın arzuladığı diğer bazı münasip makamlar kullanılmaktadır. Mesela, çoğu zaman Mahur ve Tahir gibi.

Buselik, peste doğru bazan Hüseyinî Aşiran üzerinde Hicaz veya Nigâr içinde karar seyri göstererek geçki yapmak suretile genişleme gösterirse de, genelde Nim Zirgüleden daha peste doğru bir genişlemede bulunmadığı görülür.

Buseliği, donanımda, hiçbir arıza işareti konulmadan gösteririz.

3) Kürdî Makamı

III. Sultan Murad zamanında yazılmış olan *Kitab-ı Musikî* ve *Edvâr-ı Makamât*'ta Kürdî adına rastlanmıyor. Şu halde makamın Kürdî adını daha sonra almış olması icap eder. Buna mukabil bu iki kitapta ve *Zeynü'l-Elbân*'da bu makamı

Ebî-Selik veya Ebu-Selik makamı olarak görmekteyiz. Lâdikli Mehmet Çelebi döneminde Ebu-Selik adı Kürdî olarak değiştirilmiştir.

O zamanlar dahi az kullanılmış olan bu makam bugün adeta terk edilmiş, kullanılmaz durumdadır. Çevresi dar olan Kürdî makamı çıkıcıdır. Dügâh üzerindeki Kürdî dörtlüsüne tiz tarafta bir Buselik beşlisinin eklenmesiyle hasil olmuştur.

Bugün elimizde Kürdî makamından çok az eser vardır. Tanburi Refik Fersan, makamı canlandırmak için bir peşrev yapmışsa da musikiciler bu makamı nedense pek kullanmamışlardır. Halbuki Kürdîyi ecdadımızın Orta Asya'da çok severek kullandıklarını tarihi kayıtlardan anlıyoruz.

Makam genellikle Dügâhtan başlar. Bir Beyatî seyri gibi Nevâ perdesi etrafında dolaşır. Tiz tarafındaki Buselik dizisinde daha az seyreder. Çargâhta asma kararlar verir. Nevâ üzerindeki Buselik beşlisinin üçüncü sesi olan Acem perdesinde durmaz, bu perdeyi göstermez. Eğer Acem üzerinde fazla duruşlar yapılmış olursa Acem Kürdî makamına geçki yapılmış ve asıl makamdan uzaklaşmış olur. Kararın yeden perdesi olan Rast perdesi kullanılarak sona ermesi seyri icabıdır. Yine karara doğru inerken Hisar perdesi açılarak Kürdî perdesinin kullanılmasının kolaylaştırılması her zaman düşünülebilir.

Makamın belli bir genişlemesi yoktur. Dar bir çerçeve içinde seyirler gösterir. Kürdî makamı, donanımda Kürdî perdesi konularak gösterilir.

4) Rast Makamı

Sistemci okul ile Rauf Yekta Bey sisteminde ana dizi olarak tesbit ve kabul edilen Rast dizisi ve bu diziden doğan Rast makamının, sistemci okulda on iki makamdan (edvâr-ı meşhure) sayılması, bugün bile bazı musikiciler tarafından benimsenmektedir.

Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvârı* ile Mevlânâ Mübarek Şah'ın *Şerhü'l-Edvârı* ve Abdülkadir'in *Câmi'ü'l-Elhân*'ında, Rast makamı Yegâh perdesi üzerine kurulmuş ve bizim bugün Yegâh dediğimiz dizinin bir aynı olmuştur. Dizinin şeması şöyledir:

Sistemci okul kurucularından evvel de bilinen Rast makamı, o devirlerde çok kullanılan Uşşak, Beyatî, Irak, Buselik... gibi makamlarla birlikte kullanılan ve rağbet gören makamlarımızdan biri olmuştur.

O dönemlerde, bestelenen Rast eserler bize kadar gelememiş ise de, Abdül-



kadir'in Rasttan bestelediği Düyek Kâr-ı Muhteşem, Sofyan Nakış Beste ve diğerleri ve semâiler elimizdedir. Bu eserlerin elimizde bulunan notaları Rast perdesi üzerinden yazılmışlardır. Halbuki, Abdülkadir, *Câmi'ü'l-Elbân*'ında, Rastı Yegâhtan başlatmıştır. Şu hale göre bir değişiklik söz konusu olmaktadır. Şimdi bunu görelim:

Sistemci okulun kuruluşundan evvel, musikiciler Rast makamını Yegâh perdesi üzerinde kurmuşlar ve ilk beşe sese şu adları vermişlerdi:

Kaba Re: Yegâh, Kaba Mi: Dügâh, Kaba Fa diyez: Segâh, Sol: Çargâh ve Lâ: Pençgâh.

II. Sultan Murad Han döneminde yetişen ve bize kitapları ile ışık tutan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, 12 makamdan sayılan Rast makamını Yegâhtan olarak Rast perdesine göçürmüşler ve diziyi şu boyutu vermişlerdir:



Yine bu iki müzikolog, Rast dizisinde perde isimleri olan Şeşgâh, Heftgâh, Heştgâh isimlerini değiştirerek Hüseyni, Eviç, Gerdaniye

diye yazmışlardır. Bu arada, Hızır bin Abdullah, Nevâya Yegâh İsfahani, Hüseyñîye Dügâh, Eviçe Segâh Hisar, Gerdaniyeye Yegâh adlarını vererek ayrı bir isimlendirmeye gitmiştir.

Rast dizisinin Rast perdesine göçürülmesinden sonra, Acem perdesinin Eviç perdesine dönüştürülmesi ve sayılması kanaatimizce şu sebebe dayanmaktadır:

Sistemci okulun devri (sekizliyi) tamamlamak için koyduğu kuralı uygulamışlar, dörtlü-tanini-dörtlü formülüne yer vermişlerdir. Bu suretle tiz dörtlüde Eviç perdesi yerini almıştır. Eğer, bu formül uygulanmayıp, Yegâh üzerinde kurulu ve sistemci okulun Rast diye tanıdığı diziyi uygulamak icap etse idi, dörtlü ve tizine beşli getirilmesi zorunluğu doğacaktı. Bu takdirde, Hüseyñî perdesi de biraz pestleşecek, Dik Hisar perdesi durumuna gelecekti. Çünkü, Dik Hisar bu göçürmede Segâh perdesinin simetriği oluyordu.

Bazı musikicilerimiz, Rasta göçürülen bu diziyi, Rast makamının dizisi olarak görüp kabul etmişlerdir.

M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* isimli kitabında Eviç perdesi ile beraber, Hisarek (Dik Hisar) perdesinin de kullanıldığına işaret etmektedir. Biz, bu görüşe katılmıyoruz, çünkü Hüseyñî perdesinin pestleştirilmesi meydana gelen melodik yapı, Rast makamının hem dizisi hem de çeşnisi ile bir bağdaşıklık kurmamaktadır. Ancak Rasta doğru inerken Acem perdesinin kullanılması ile, Çargâh üzerinde Rast beşlisinin makamda yeri ve rolü anlaşılabilir.

Sistemci okulun kuruluşundan sonra, II. Sultan Murad Han döneminde yapılan göçürme ile Rast perdesi üzerine getirilen dizi, bugün bizim icra ettiğimiz Rast makamının dizisi olmaktadır. Arel sistemi, bu dizide, dizideki seslerin hüviyetine

dokunmaksızın, Rast beşlisini dizinin pest bölümüne yerleştirmiş ve diziyi şu şekli vermiştir:

Görülüyor ki, Rast makamı, musiki tarihi içinde, özellikle sistemci okul kurulduktan sonra, yeni bir sistem içine alınan musikimizin bir ye-



niliği olarak asıl perdelerine yerleştirilmiş, Yegâh dizisinden ayrı olarak tesbit edilmiştir. Bu arada yeri gelmişken şu hususu kaydetmek isteriz: Sistemci okulun kurucularında ve diğer mensuplarında, terkiyatın birer birer tarifleri yapıldığı halde, 12 ana makam ile âvâzelerin tariflerinde boşluklar bırakılmış, metinlerde bu tariflere yer verilmemiştir. Bunun sebebi –kanaatimizce– bu makam ve âvâzelerin musikicilerce ezbere bilindiği esasıdır.

Kantemiroğlu, bu usulün dışına çıkan ilk müzikolog olmuştur. İlk kez o 12 makamın ve âvâzelerin tariflerini vermiş, açıklamalar getirmiştir. Kantemiroğlu'na göre Rast makamı şöyledir:

Rast makamının daire kutbu perdesi yine Rast perdesidir. Başlama hareketi- ne kendi perdesinden âgâz idüp, gerek nermden [yumuşak, sert olmayan] tize, gerek tizden nerme üç tamam perdeler (Dügâb-Segâb-Çargâb) ile kendi kutbunda kenduyu beyan eder. Kendi perdesinden tamam perdeler ile Tiz Hüseyîniye dek çıkmak bükümü vardır ve ondan yine ol yoldan avdet idüp Yegâb perdesine dek iner, ondan yine çıkup kendi perdesinde karar ve istirahat kılar.

Kantemiroğlu'nun bu tarifinde iki noktaya ilişmek icap ediyor. Birincisi, Rastın ilk seyir ve çeşniyi meydana getirmesi, Rast-Çargâh perdeleri bölgesinde, diğer bir deyimle karar perdesinde kurulmuş Rast dörtlüsü içinde olmaktadır. Bu tür bir düzenleme, sistemci okulun sekizliyi (devri) kurarken gözettiği bir formüldür. İkinci nokta, Rastın genişleme alanının bize bildirilmesidir.

Abdülbaki Nâsır Dede de, Rastın tarifini şu şekilde veriyor:

Rast perdesinden başlayup, Dügâb, Segâb ve Çargâb perdesine dek çıkıp, aşağı doğru Segâb ve Dügâb ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı Nevâ, Hüseyîni ve Acem ve Gerdaniye perdesine kadar, Rast perdesinden aşağı Irak, Aşiran ve Yegâb perdesine de gezinilebilir. Kudema-ı müteabbinin ve kudemanın bu makama bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. Kudemaya göre, Rasttan Gerdaniyeye dek bir daire addolunmuştur.

Nâsır Dede de, Kantemiroğlu gibi, Rastı, Rast dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren bir makam olarak görmektedir ki, sistemci okulun görüşüne uymaktadır.

Verdiğimiz bu iki tarif içinde, Eviç perdesi ismi geçmemektedir. Kantemiroğlu tamam perdeler içinde Acem değil, Eviç perdesini anlatmak istediğine, Nâsır Dede ise Acem perdesinin adını vererek, Rastta Acem perdesinin kullanıldığına ayrıca işaret etmektedir. Gerçekten, eski musikiciler, Rast makamı içinde Acem

perdesini makamın seyir icaplarına göre gereği gibi kullanmışlardır. Bugün de bazı musikiciler arasında Acemli Rast makamı diye kabul edilen makam, eski musikicilerin Acem perdesine verdikleri önem sebebiyle olmaktadır.

Arel okulu, Acemli Rastı değişik bir Rast dizisi olarak kabul etmemekte, tanımamaktadır. Halbuki, çok sık icra olunan bu dizinin Rast makamı ile koparılamaz bir ilişkisi vardır. Çünkü, icra sırasında Acem perdesi çok kullanılmakta ve Rastın çeşnisini vermekte önemli bir role sahip bulunmaktadır. Arel sistemi, Acem perdesinin kullanılmasını bir geçici geçki olarak görmekte, makama etkisi olmadığı düşüncesini ileri sürmektedir. Basit makamlar bahsinde bu konuyu incelemiş ve diğer Hicaz ve Hüseyinî makamlarında olduğu gibi bu geçkinin de bir geçici geçki olamayacağına özellikle işaret etmiş idik.

Rast makamı, çıkıcı bir nitelik gösterir. Eski bestekârlarımız, genelde Rastta, karar perdesi olan Rasttan seyre başlamışlar, seyri tize doğru yöneltmişler ve ilk dörtlü içinde çeşniyi göstermişlerdir.

Rast perdesi etrafında yapılan ilk seyirlerde, aynı zamanda Yegâha doğru bir pestleşme görülürse de, bu iniş Yegâh perdesine kadar devam etmez, Hüseyinî Aşiran perdesi hem asma karar hem de vurgulama perdesi olarak gösterilir ve Rasta doğru dönüş yapılır. Bu seyir eski bestekârlarımızın uyguladıkları ve uyum sağladıkları bir usul olarak görülmektedir. Bu tür bir geçiş Hüseyinî Aşiranda bir Nişabur geçkisi olarak da görülebilir. Yegâh perdesine hiç mi inilmez? Böyle kesin bir kural yoktur. Eğer Yegâh perdesi sıkça gösterilirse, bu sefer Rehavî makamına bir geçiş olur ki, bu tür bir geçkiyi bestekârlarımız uygun bulmamışlar ve buna dikkat etmişlerdir.

Yine Rast perdesi etrafındaki seyirler sırasında, Segâh perdesi en önemli asma karar perdesi görevini yüklenmiştir. Segâh perdesinde, Segâh makamına geçilerek asma kararlar verildiği gibi, sırf Segâh perdesi, asma karar perdesi olarak, özellikle kullanılır ve Segâh makamı dışında bir seyir ile asma kararlar verilir, vurgulamalar yapılır. Bu tür bir kararın, Segâhtan çok Segâh Mâye, Dügâh Mâye ve Rast Mâye makamları ile ilişkisi olduğunu hatırlamak gereklidir.

Çargâh perdesi, Rast dörtlüsünün tiz perdesidir. Bu perde üzerinde de vurgulamalar, hatta asma kararlar verildiği görülür. Arel sisteminde Rast dizisi evvela bir beşli sonra bir dörtlü olarak tertip edildiği için, Nevâ perdesi iki küçük dizinin birleştiği perdedir ve Rast makamının güçlü perdesidir. Bu perde en çok vurgulanan ve asma kararlar verilen perdelerden biridir. Bu arada, Rasta yakışan bazı geçkilerin Nevâ açılarak yapıldığını görürüz. Mesela, Pençgâha, Sûzinâke, Nikrize ve Nihavende yapılan geçkiler çoğu zaman Nevâ gösterilerek meydana getirilirler.

Hüseyinî perdesi, Rastta sıradan bir perde rolündedir. Ancak Sûzidilârâda, Büzürkte, Selmekte ve Nigârda bu sıradanlığı kalkar ve önemli bir perde niteliği kazanır.

Gerdaniye, tiz durak perdesidir. Makam tiz durak etrafındaki seslerde seyirler

gösterirken Nevâ ile Gerdaniye arasındaki Rast dörtlüsü içinde, Rast çeşnisini gösterdiği gibi, Gerdaniyeden tize doğru çıkışlarda, yine Rast seyirlerini oluşturduğunu görürüz. Bu arada, miyan açışlarda, Gerdaniyeden itibaren başka yakın makamlara geçkiler yapılması usuldendir. Mesela, Tiz Segâhta Segâh, Muhayyer veya Tahir, Sünbüle açılmak suretile Gerdaniyede Nihavend... gibi.

Nevâ perdesinin güçlü olarak icrası sırasında, bestekâr veya icracının başka makamlara geçmek istemesi tabii bir olaydır. Bu tür geçkilerde ve mesela Nevâ üzerinde Uşşak yapılmak istenildiğinde, Eviç perdesi Aceme dönüştürülür, Hüseyinî perdesi de eksik bakıye bemolü bölgesi içine alınır, yani gereği gibi pestleştirilir, yapılan seyirle geçilen makam gösterilmiş olur. Daha başka geçkilerin yapılması da her zaman mümkün ve isteğe bağlıdır. Kesin karara gelirken, Segâh perdesinin biraz pestleştirilerek, eksik bakıye bemolü bölgesi içinde gösterilmesi, icracılarca sevilen ve uygulanan bir icra tarzıdır. Fakat mutlaka icra edilmesi zorunluğu elbette yoktur. Son karar nağmeleri içinde tekrar Segâha dönülür ve Segâhlı olarak karara varılır.

Irak perdesi, Rastta yeden perdesi rolünü de üstlenmiştir. Kararlar çoğu zaman yedenli olarak verilir.

Rast makamını donanımda Segâh ve Eviç arıza perdeleri işaretleri ile gösteririz.

5) Uşşak Makamı

Uşşak makamının isim olarak verildiği lahnî yapıların, musiki tarihimiz boyunca büyük değişikliklere uğradığını görüyoruz.

Sistemci okuldan evvelki dönemlerde Uşşak makamının nasıl olduğunu anlatan Abdülkadir Merâgî, bu makamın cesareti, kahramanlığı gösteren ve bildiren eserlerin bestelendiği bir makam olduğunu kaydetmektedir.¹¹

Câmi'ü'l-Elbân'da, ebced notası ile dizisi şöyledir:

A - D - Z - H - YA - YD - Yb - YH.

Nigâr makamını açıklarken, sistemci okulda kullanılan ve yukarıda şeması verilen bu dizinin, bugün kullandığımız Nigâr makamının dizisinin aynı olduğunu işaret etmiş idik.

Sistemci okuldan evvel de kullanılan Uşşak makamına Arel Kürdîli Çargâh adını veriyor. Bu ebced notasını Rast perdesi üzerine göçürdüğümüz zaman, Nigâr makamının dizisinin aynı olarak daha açık ve kesin bir şekilde görmemiz mümkün olmaktadır (Nigâr makamına bakınız).

Diğer taraftan, Abdülkadir'in Uşşak makamından bestelediği kârdan söz edilmektedir. Dr. Ezgi'ye göre, Abdülkadir zamanında hafif usulü henüz bulunmadığından, hafif usulü ile bestelenmiş olması sebebiyle bu kârın Abdülkadir'in bir ameli (kârı) olamayacağı ileri sürülmektedir. Gerçekten de Abdülkadir, kendi dö-

neminde bilinen ve kullanılan usulleri, *Câmi'ü'l-Elbân*, *Fevâid-i Aşere* ve *Makasidü'l-Elbân* adlı kitaplarında ayrıca göstermiş ve bildirmiştir. Bu usuller içinde, "hafif-i sakil" ve "Türki-i hafif" gibi, adında "hafif" kelimesi geçen usuller varsa da, bu usullerin hafif usulü ile bir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu itibarla, Farsça bir güfte ile bestelenmiş olan bu kârın daha sonraki dönemlerde bestelendiği anlaşılıyor.¹²

Diğer taraftan Darüelhan klasik külliyyatında 185 ve 188 sayılı nüshalarda, Abdülkadir'in Şevknâme isimli hafif kâr ile, yine Rast makamında bestelediği hafif usullü nakış bestenin notaları yayınlanmıştır. Her iki bestenin de usulü hafiftir. Bu tür yayınların resmi bir kuruluş tarafından ve bilgili musikicilerce yayına verilmeleri bir önem taşımaktadır.

Biz, Abdülkadir zamanında henüz Uşşak makamı bilinmediği gerçeğinden hareketle, bu eserlerin bugün bildiğimiz Uşşak makamının bulunmasından sonra bestelenmiş olabileceğini bilimsel açıdan uygun buluyoruz.

II. Sultan Murad Han devri müzikologlarından Hızır bin Abdullah, Uşşak makamı hakkında bir tarif vermiyor. Bedr-i Dilşâd ise çok ayrı, sistemci okulun görüşü ile çelişkili bir tarif veriyor:

Uşşak, Dügâh perdesinden başlar, ve Irak perdesinde karar ider.

Bu tarif bize çok yabancı bir açıklama getiriyor.

Burada şu özelliği hemen belirtmekte fayda, hatta zorunlu görüyoruz.

Sistemci okul müzikologları edvar-ı meşhure veya 12 makam (düzazde makam) olarak niteledikleri ve 12 sayı ile sınırladıkları makamların tariflerini vermişler, bu makamların meşhur olduğunu, musikicilerce çok iyi bilindiklerini gözönünde tutarak, kitaplarında yalnız isimlerini sıralamışlardır. Bu sebeple, adı geçen 12 makamın tariflerini bir hayli sonra gelen dönemlerdeki musikiciler vermeye başlamışlardır. Hasan Efendizade Ahi Çelebi, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede gibi musikiciler bunlardandır.

17. yüzyılda yaşamış olan Ahi Çelebi, musikiye ilişkin kitabında Uşşak makamını şöyle tarif ediyor:

*Dügâh oldur ki, cüz'ü küçük ola. Nev'i abar, kendi hanesi rast üstündedir. Âgâzesi ve karargâhı kendi perdesidir. Kendi hanesinden aşağı rast, yukarı segâh ve çargâh hanelerini seyreder. İşte dügâh budur.*¹³

Ahi Çelebi'nin "nev'i abar" diye söz ettiği makam Dügâh makamıdır. Bu dönemlerde, Uşşak makamına Dügâh da denildiği unutulmamalı ve bu zihinlerde bir karışıklığa sebep olmamalıdır.

Kantemiroğlu, Dügâh makamının açıklanması ve Dügâh makamının niteliği başlıkları ile Uşşak makamının özelliklerini bildirmektedir:

Musiki ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve makamın ne olduğunu da açıklayıp göstermezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der, bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. Bu-

nun gibi, gereksiz ve akıl almaz pek çok söz söylerler. Onun için, biz, bu tür kimselerin dolambaçlı, karma karışık sözlerine çok şaşar, bu büyük ve kıymetli makamın özünü ve tarifini bilmeyenlere hayret ederiz. Çünkü çocukların bile bildiği anayol gibidir, kılavuz istemez.... Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutup olarak düğâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye ve gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba doğru gelinip karar verildiği takdirde, Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur.

Kantemiroğlu, kendi zamanında ve daha evvelki dönemlerde Düğâhın açıklanmış olduğunu ve bugün bizim kullandığımız Düğâh makamının henüz literatüre geçmediğini de belirtmiş oluyor.

Gerçekten, Mevlevilerin Uşşak makamına Düğâh adını verdikleri bilinmektedir. Düğâh âyin-i şerifi de, diğer iki beste-i kadim (Hüseynî, Pençgâh) ile bu dönemlerde veya bu dönemden az evvel bestelenmiş olmalıdır.

Abdülbaki Nâsır Dede, Düğâh ve Uşşak makamlarını birbirinden ayırarak, evvelce isim karışıklığına sebep olan iki makamın ayrı ayrı tariflerini vermekte ve karışıklığı gidermektedir. Ana makam olarak aldığı Uşşak için, Nâsır Dede şu tarife yer veriyor:

Uşşak, Nevâ perdesinden âgâz idüb, Çargâh ve Segâh ve Düğâh perdesine bu bût ve anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı, Hüseynî ve Acem ve Gerdaniye ve Mubayyer perdesine dek suûd ider. Bu makamın aslı kudema-i müteahhbirinin Nevâ dediği makam ve kudemanın Nevruz-ı Asıl dediği âvâzedir ve ihtilaf-ı daire bunda dahi cereyanı vardır.

Nâsır Dede, Uşşak makamının kendi dönemine gelinceye kadar geçirdiği değişiklikleri açıklarken, en eskilerden sonra gelenlerin Nevâ dediği (bugünkü Buselik) diziyi daha evvelki dönemlerde gelen kudemanın biraz değişik olarak kabul edip Nevruz-ı Asıl olarak bildiklerini söylüyor ve diyor ki: "İhtilafı olan daire [sekizli] Nevruz-ı Asıl mıdır, yoksa Nevâ mıdır?" Bu anlaşmazlığın musikiciler arasında uzun süre devam ettiğini de bildiriyor.

Kanaatimize göre, eski musikicilerin, Nevruz-ı Asıldan esinlendiklerini ve Nevruz dizisindeki Dik Hisar perdesini zamanla Hüseynîye çevirerek Uşşak dizisini meydana getirdiklerini söylemek mümkün olacaktır. Çünkü, sistemci okulun Nevâ dizisi büyük değişiklikler geçirmiş, Nevâ diye ad verilen dizi daha sonra Buselik olarak değiştirilerek bugüne kadar gelmiştir.

Uşşak makamı, Düğâhta kurulu Uşşak dörtlüsüne Nevâdan itibaren bir Buselik beşlisinin eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Bu dizi şöyledir:

Arel ve Dr. Ezgi, bu tarif üzerinde birleşmektedirler.

Mevlevilerin Düğâh dedikleri âyin-i şerif, Uşşak makamından



bestelenmiş ve en eski âyin olarak elimizde bulunuyor. Diğer bir dini eser de, 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan, Gülşeni tarikatından dini eserler bestekârı Ali Şir-i Gani'nin bestelediği Uşşak duraktır.

17. yüzyılda ve bugüne gelinceye kadar Uşşak makamı çok sevilmiş ve bu makamdan çok güzel, sanatlı ve klasik eserler bestelenmiştir. Lâdini eserlerin elimizde bulunan en eskisi, Çoban Devlet Giray Han'ın çenber usulünde bestelediği Uşşak peşrevdir.

Uşşak makamının aldığı Segâh perdesi üzerinde biraz durmayı yeğliyoruz.

Bu perde zamanla hüviyet değiştirmemiş ise de, icrada bazı ufak değişimlere uğramıştır. Bu dönemleri örnekleriyle vererek şöyle açıklayabiliriz:

Örnek olarak verdiğimiz Dügâh âyin-i şerifte, Uşşak durakta Segâh perdeleri, bir pestleşmeye doğru gidilmeden, tam Segâh perdesi olarak icra edilmişlerdir.

Yine 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Diyarbakırlı Mahmud Çelebi'nin Uşşak yürük semâisinde, Segâh perdesi tam olarak basılmış ve bir pestleşmeye doğru gidilmemiştir.

Hafız Post'un –örnek olarak verdiğimiz– zencir bestesinde Segâh perdesi, karara gelirken bile, az da olsa bir pestleşme göstermemektedir.

Yine dinî eserler bestekârı Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede –17. yüzyıl başı – Uşşak makamından bir âyin-i şerif ile bir peşrev bestelemiştir. Bu iki eserdeki Segâh perdelerinin hiçbir pestleşmeye uğramadan uygulandığı, hatta zaman zaman Buselik perdesine doğru bir dikleşme içinde olduğu görülmüştür. Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Uşşak âyin-i şerifindeki bir başka özellik de, Nevruz makamının seyrine uyar bir seyir ve çeşniye yakınlık göstermesidir.

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir.

Nâsır Dede, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Uşşak âyin-i şerifi ile Uşşak peşrevini tetkik ve tahkik ederken, Uşşak makamının bulunuşuna ilişkin şu mütalaayı ileri sürüyor:

Bu makamın Uşşak ismi ile müsemma olmasına [bu ismi almasına] sened-i ceddîm sabib-i mi'râciye Nâyî Osman Dede efendinin bunda Uşşak namı ile te'lif eylediği âyin-i şeriftir.

Bu tür bir hükme varan Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Uşşak makamının Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin bir buluşu olduğu kaydına yer vermesi, Dr. Ezgi'nin itirazına sebep olmuştur. Dr. Ezgi, makamın daha evvel bilindiğini, Kasımpaşalı Osman Efendi'nin ve talebesi Hafız Post'un Uşşak besteler yaptığını ve bunlardan bir kısmının elimizde olduğunu ileri sürerek bu yakıştırmanın yersiz bulunduğunu söylemektedir.

Bütün bu tetkiklerimiz, bizi şu tesbitlere götürmüştür:

1- Eski Uşşak makamı çok evvel terk edilmiş, ancak Nevruz makamının etkisi henüz tamamen kaybolmamıştır.

Diğer bir deyişle, eski Uşşak makamı unutulmuş, eserleri de bize kadar gelememiş, ancak yeni Uşşak makamı da tamamen tanınmamıştır.

2- Nevruz makamı, bu makamdan (Nevruz-ı Rûmî, Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Kûçek gibi) değişik türler üretilmesine rağmen, rağbetten düşerek bir müddet sonra unutulmaya başlanmış, yerini yeni bir makam olan Uşşak makamına bırakmıştır.

3- Nevruz makamında bulunan Dik Hisar perdesi kullanılmaz olmuş, bu sebeple Nevruz üzerindeki beşli de değişmiştir.

4- Nevâ üzerinde bulunan dizideki Dik Hisarın kaldırılması ve Hüseyinî beşlisinin yerine geçen Buselik beşlisi ile, dizi Uşşak makamının dizisini oluşturmuş ve Uşşak makamı musikiciler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Segâh perdesinin fonksiyonu değişmemiş, ancak III. Sultan Selim Han döneminden sonra ufak çapta pestleşmeye doğru gidilerek, özellikle karara doğru bu pestleşme uygulanmaya başlanmış, Segâh tam Segâh niteliğini kaybetmiştir. Bunun en güzel örneklerinden birini Dede Salih Efendi'nin devr-i kebir usulünde bestelediği Uşşak peşrevde görmekteyiz. Bu peşrevde Segâh perdeleri devamlı bir surette eksik bakıye bemolü bölgesi içinde icra edilmekte, tam Segâh şeklinde görülmemektedir. Çargâhtaki asma kararlarda kullanılan Segâh sesi tam Segâh perdesi olarak kullanılmaktadır.

Uşşak makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam yeden perdesi olan Rast perdesini göstererek Dügâh açar. İlk seyirlerin Dügâh perdesi etrafındaki seslerde yapıldığı görülür. Bu seyirler sırasında, Rast perdesinde vurgulamalar ve kısa asma kararlar verilir. Bu kararların uzun sürmesi ve ısrarlı olması, makamın seyri ve çeşnisi açısından uygun olmaz. Çünkü, Uşşaka çok yakın olan Hûzî ve Rast Mâye makamlarının seyir ve çeşnisine doğru bir meyil görülebilir. Yine bu seyir sırasında, Yegâh perdesine doğru, Rast çeşnisi ile pestleşme durumu, makamın kuruluşunda bulunmayan bir ilave ve genişleme olarak yapılır. Bestekârlarımız, Yegâha düşerek, Yegâh üzerinde Rast göstermeyi adeta bir gelenek durumuna getirmişlerdir.

Dügâhtan tize doğru, Uşşak dörtlüsü içinde gösterilen seyirlerde, Nevâ perdesi sıkça gösterilir ve Dügâha doğru pestleşirken Segâh perdesi üzerinde sıkça vurgulamalar ve özellikle asma kararlar verildiği görülür. Bu asma kararlarda, Kürdî perdesi yeden olarak alınmaz. Segâh eksik bakıye bemolü içinde pestleştirilerek, asma kararlar her halde Dügâh perdesi de gösterilerek alınır. Bu tür asma kararlar Uşşak makamının bir özelliğini göstermesi ve çeşniyi belirtmesi yönünden önem taşır. Yine bu tür Segâhlı kararlar az ölçüde değil, tekrarlı olarak yapılırlar. Eğer, Segâhta verilen asma kararlarda Dügâh perdesi yeden olarak gösterilmiyor ise, bu Beyatî, Nevâ İsfahan vb. makamların asma kararları gibi, Uşşaka yabancı bir karar türü olur. Bu sebeple Segâh perdesinde, Uşşak makamına has bir karar göstermeyen seyirler Uşşak makamının çeşnisini tam ve gereği gibi oluşturmamış olurlar.

Nevâ perdesi üzerinde yapılan seyirler, Buselik beşlisi içinde olmasına rağmen, Buseliğin özelliklerini göstermez. Gerdaniye gösterilerek Nevâyâ düşüşler

yapılır. Acem perdesi, Beyatîde olduğu gibi sıkça kullanılmaz, kısa vurgulamalar yapılırsa da asma kararlara önem verilmez, bu perde diğer bazı perdeler gibi sıradan biri olarak seyirlerde görevini icra eder. Çünkü, bu perde üzerinde çokça asma kararlar verilmesi durumunda, Beyatî makamına doğru bir geçkiye gidileceği meylî doğar. Eğer Beyatîye bir geçki yapılması isteniyorsa mesele yoktur. Ancak, aksi halde, Acem perdesi yerine göre kullanılan sıradan bir perde niteliğini taşır.

Nevâ güçlü perdesidir. En çok asma karar verilen perdedir. Bu kararlarda, Nim Hicaz perdesi yeden olarak alınmaz. Çargâh perdesi kullanılır. Nevâ üzerinde Hicaz (çoğu zaman Karcıgar niteliğinde) ve Çargâh üzerinde Nikriz geçkileri, Uşşakta çok az kullanılan, önemsiz geçkilerdir. Bu geçkiler Beyatî makamının özelliklerini taşırlar.

Muhayyer perdesi tiz duraktır. Eserine miyan açmak isteyen bestekâr veya icracının, Muhayyerdan itibaren, kendi doğuşuna bağlı bir makamdan miyan açabileceği gibi, çoğu zaman, Muhayyer makamına geçki yaparak miyan açtığı da görülür. Ancak, miyanın mutlaka Muhayyer perdesinden açılması icap etmez. Bestekâr veya icracı, istediği perdeden miyan açmakta serbesttir.

Sırası gelmiş iken, Uşşak makamının Rast ve Buselik makamları ile yakın ilişkileri üzerinde de biraz durmamız gerekiyor:

A- Buselik makamı ile ilişkiler:

Buselik eserlerde, Uşşak geçkisi yapıldığı zaman, Buselik perdesinin çoğu kez korunduğunu, Segâh perdesinin ise kullanılmadığını görüyoruz. Kanaatimizce bu tür geçkinin sebebi, Buselik atmosferi içinde Uşşaka geçiş yapmak ve hemen tekrar Buseliğe dönmektir. Bu tür geçkiler kısa yapılmakta ve Rast perdesi (Zirgülesiz) yedeni ile asma kararlar verilmektedir. Eski Buselik eserlerde bu geçkiler gayet ustaca ve sanatlı bir şekilde yapılmışlardır. Uşşakın Segâh perdesini aratmamışlardır. Mesela, Kara İsmail Ağa'nın zencir usulünden bestelediği Murabba bestesinde, tanburi İsak'ın darb-ı fetih usulündeki peşrevinde, Benli Hasan Ağa'nın yine darb-ı fetihten bestelediği peşrevinde, Şeştari Murad Ağa'nın muhammes usulünde bestelediği Buselik kârçesinde yapılan Uşşak geçkiler, Buselik perdesi kullanılarak ve özellikle Rast yedeni alınarak yapılan geçkilerdir.

B- Rast makamına yapılan geçkiler:

Rast makamı ile Uşşak makamını, eski musikiciler, seyir içinde o kadar güzel tertiplemişlerdir ki, kulağa gayet mülayim, hatta kulağı okşayan bir geçki olarak akseder ve hiçbir tenafür havası yaratmaz. Gerek Yegâh üzerinde ve gerekse Rast perdesinde yapılan Rast geçkilerde Segâh perdesinin rolünü gözardı etmek mümkün değildir. Eski musikiciler Yegâh ve Rast perdelerinde Rast geçkiler yapmaktan kendilerini alamamışlar, bu geçkileri asla ihmal etmeyerek büyük bir incelikle ve zevk içinde yapmışlardır. Mesela Abdülkadir Merâgî'ye ait olduğu söylenen hafif usulündeki Uşşak kârda, Rasta yapılan geçkiler, adeta makamın bünyesinde

imiş gibi, defalarca tekrar edilmiştir. Keza, Ali Şir-i Gani'nin durak evferi usulü ile bestelediği Uşşak durakta, sahibi bilinmeyen diğer bir Uşşak durakta, yine Diyarbakırlı Mahmud Çelebi'nin Uşşak yürük semâisinde Buselik geçki ile birlikte Rast geçkiler fevkalade sanatlı geçkilerdir.

Hafız Post'un –örnek olarak verdiğimiz– Uşşak bestesinde, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin Uşşak peşrevinde bu tür geçkiler çok ustaca ve sanatlı yapılmışlardır ve tekrarları hiçbir şekilde bıkkınlık vermemektedir.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bestekârlarımızın Rast ve Buselik makamlarına yaptıkları geçkileri diğer makamlara yapılan geçkilerden adeta üstün tutmalarını önemli bir seyir şekli olarak niteleyebiliriz.

Nevâ perdesi etrafındaki seyirlerde ve Nevâ üzerindeki Muhayyere kadar olan perdelerde, Uşşakın göze batar asma kararlar verdiği görülmez. Asıl asma karar perdeleri Rast-Nevâ bölgesi içinde bulunmaktadır. Bu arada Çargâh perdesinde, çok olmamakla beraber, vurgulamalar ve çok kısa asma kararların verildiği görülür.

Uşşak makamının en göze çarpan özelliklerinden biri de Rast perdesini vurgulamak suretile verdiği kararlardır. Şurasını hemen kaydedelim ki, musikimizde hiçbir makam Uşşakın verdiği karar gibi bir karara varamıyor. Çünkü, Uşşak Rast perdesini göstererek Dügâh açtığı gibi, kararında da Rast perdesini göstererek karar veren tek makamdır.

Musikimizde, romantik çağın başladığı dönemden beri pek beğenilerek, özellikle şarkı türünde eserlerin bestelenmesinde çokça kullanılan Uşşak makamı, bu sevilme ve rağbet durumunu bugün de muhafaza etmiştir. Büyük şarkı bestekârlarımızdan Şevki Bey musikiciler ve halk arasında "Uşşakçı Şevki Bey" adıyla şöhret bulmuştur. Şevki Bey, hocası Hacı Ârif Bey gibi Uşşak makamının bütün inceliklerini gösterebilen bir bestekârimizdir.

Uşşak makamını donanımda yalnız Segâh perdesinin arıza işaretini koymak suretile gösteririz.

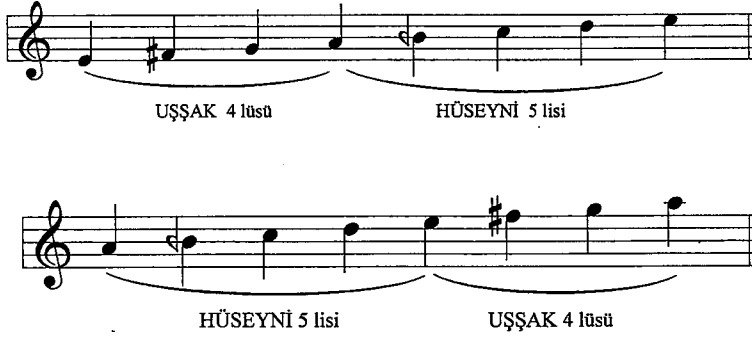
6) Hüseyinî Makamı

Sistemci okulun 12 ana makamından biri de Hüseyinî makamıdır.

En eski makamlarımızdan olan Hüseyinî, tarihi seyir içinde, sistemci okuldan evvel de biliniyordu. Folklorumuzda bu durum açıkça görülür. Orta Asya, İran, Irak, Azerbaycan ve Anadolu'da halk ezgilerinde kullanılan ve çok sevilen bir makamdır.

Safiyüddin Urnevî, Hüseyinînin Hüseyinî Aşiran perdesine kadar indiğini gö-rerek bu makama "Muhayyirü'l-Hüseyinî" adını vermiştir. Gerçekten Hüseyinî bugün kullandığımız Hüseyinî Aşiran makamına benzer. Abdülkadir Merâgî ise Nevruz makamının dizisi ile Hüseyinî dizisini bir tutmuştur.

II. Sultan Murad Han döneminde yetişen Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, Hüseyinî makamının Dügâhta karar verdiğini açıklamışlar ve bugünkü Hüseyinî dizisini vermişlerdir. Bu duruma göre Safiyüddin'in vermiş olduğu şu dizi ters



çevrilmiş, Hüseyinî beşlisi karar perdesi olan Dügâhta bırakılmış, Uşşak dizisi ise güçlü perdesi olan Hüseyinîden itibaren tize alınmış ve dizi bugünkü Hüseyinî makamının dizisi olarak belirlenmiştir.

Bu suretle Hüseyinî dizisi şöyle olmuştur:

Eski musikiciler, Hüseyinî makamını iki çeşit olarak kullanmışlardır:

- 1- Tiz dörtlüyü Uşşak dörtlüsü olarak kullanma (Eviç perdesini kullanmak suretile),
- 2- Tiz dörtlüyü Kürdî dörtlüsü olarak kullanma (Acem perdesini kullanmak suretile).

1- Hüseyinînin Eviçli olarak kullanılması:

Hüseyinî makamı, inici çıkıcı bir seyir gösterir. Makamın durağı Dügâh, güçlü perdesi Hüseyinî, tiz durağı Muhayyerdir. Genelde güçlü perdesinden başlayan makamın ilk tariflerini Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede'de buluyoruz. Kantemiroğlu'na göre Hüseyinî şöyledir:

Dügâh perdesinden başlar. Dügâh, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerinden geçerek kendi perdesine gelüp kendini gösterir ve yine tam perdelerle inüp Dügâhta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden Tiz Hüseyinî perdesine dek hükümü vardır, ve bugün öteki makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır.

Kantemiroğlu, Hüseyinî beşlisinin üzerinde önemle durmakta ve seyrini bu beşli üzerinden tarif etmektedir. Amma, makamın genişliği konusunda, Yegâhtan Tiz Hüseyinîye kadar çıkmakta olduğuna da işaret etmektedir.

Bir de Hüseyinînin diğer makamları adeta kendine bağladığına ilişkin bir kayıt düşürmektedir. Bu konu üzerinde kendine göre açıklamalarda bulunan Kantemiroğlu, bu bağlantıların nasıl yapıldığına dair yeterli bir açıklama vermemektedir.

Abdülbaki Nâsır Dede de Hüseyinîyi şöyle tarif ediyor:

Perde-i Hüseyinîden âgâz idüüb, Nevâ ve Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hübbât idüüb anda karar edilir. Amma, Hüseyinî perdesinden yukarı Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine seyri vardır. Bunda kudemaya göre daire ihtilafından gayri ihtilaf yoktur.

Hüseyinî makamını tarif eden her iki müzikologun da Hüseyinî perdesinin bu makamda gayet önemli bir perde olduğunu görmeleri tabiidir, çünkü Hüseyinî

perdesi aynı zamanda makama ismini veren perdedir. Makama başlamada Hüseyinî perdesi mutlak surette gösterilir. Çünkü, Hüseyinî perdesi makamın çeşnisinin belli edilmişinde birinci derecede rol oynar. Eğer Hüseyinî perdesi gereği gibi gösterilmez, başka perdelere göre ikinci derecede bırakılırsa, Hüseyinî makamının çeşnisi hasıl olmaz veya noksan bir çeşni meydana gelir ki bu da Hüseyinîyi tam olarak göstermez. Hüseyinî perdesi aynı zamanda güçlü perdesi görevini de yapar. Hüseyinî çeşnisi evvela bu perde ile etrafındaki seslerde belirlenir ve karara gelirken çeşni doruk noktasını bulur. Diğer bir ifade ile, Hüseyinî perdesi çeşninin oluşturulmasında bir mihrak ses olarak bulunur.

Bu seyirler sırasında, Eviç perdesi değiştirilerek, tiz dizi Kürdî olarak kullanılır. Bu değişim tıpkı Hicazda ve Rastta uygulanan seyirler gibidir ve makamın basitliğine şüphe düşürecek kadar kuvvetlidir.

Makamda tiz duraktan sonra gelen perde Tiz Buselik değil, Tiz Segâhtır. Eğer Tiz Buselik perdesi fazlaca kullanılırsa başka bir makama, Hüseyinîye çok benzeyen Gülizar makamına geçilmiş olur. Bu geçiş istenmiyor ise, Tiz Buseliği değil Tiz Segâhı kullanmak ve bu perdeyi Muhayyer üzerindeki Uşşak dizisi içindeki çeşniyi vererek seyirler göstermek gerekli olur.

Hüseyinî perdesi aynı zamanda en önemli olan asma karar perdesidir. Bunun dışında Çargâh ve Segâh perdeleri de Hüseyinî çeşnisinin meydana gelmesinde yardımcı olan asma karar perdeleridir. Muhayyer perdesi asma karar perdesi olarak pek kullanılmaz.

Dügâh perdesi de ayrıca asma karar ve vurgulama perdesi olarak kullanılır. Makamın doyuruculuğunu yoğunlaştırmak için Dügâhta asma karar veya vurgulamalar yapıldığı çok görülür.

Gerdaniye perdesi aslında bir asma karar perdesi rolünü oynamaz. Ancak Gülizara veya Gerdaniye makamının güçlü ve tiz durak olması durumunda ufak bir geçki yapıldığı zaman bir asma karar perdesi olarak kullanılmaktadır.

Çargâh perdesinde verilen asma kararların Hüseyinînin çeşnisinin verilmesinde belirli bir rolü vardır. Her ne kadar Çargâh perdesi Hüseyinî makamında sıradan bir perde olarak görülüyorsa da, Rast makamına geçişi andıran asma kalıplarını, çeşni üzerinde etkileri görülür ve Çargâhta asma karar veya vurgulama yapılmadan verilen kararlarda bir noksanlık ve gereği gibi meydana getirilmemiş bir çeşni hissi duyulur.

Segâh perdesi, Hüseyinîde ayrı bir nitelik gösterir. Segâh perdesi, evvela bir asma karar perdesi olarak kendini belli eder. Fakat bununla kalmaz, Uşşaktaki Segâh perdesinden biraz daha dik olarak görev yapar, Segâh perdesine biraz daha yaklaşır ve Hüseyinî kararlarda bu niteliği ile kendini gösterir.

Bu söylediğimizle şu hususu hatırlatmak istiyoruz ki, Uşşak makamında kullandığımız Segâh perdesini Hüseyinî makamında kullanamayız. Eski musikiciler bu hususa çok önem vermişler ve yeni musikicileri devamlı olarak uyarmışlardır.

Hüseyinî makamı, Dügâh perdesi etrafında fazla seyirler göstermez, eğer bu

Mehmed Çelebi döneminden çok evvel Buselik dizisinden alınmış asıl Nevâyı teşkil eden diziye verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuca nereden ve nasıl vardığımız sorulabilir. Şöyle açıklayabiliriz:

II. Sultan Murad Han devrinin iki büyük müzikologu Nevâ makamını tarif ederlerken, dizinin perde isimlerini ihmal etmemişler, bize çözümün anahtarını vermişlerdir. Hızır bin Abdullah, *Kitâb-ı Musiki*'sinde Nevânın perdelerini şöyle sıralamaktadır:

Dügâb-Segâh-Çargâh-Pençgâh (Nevâ)-Dügâb Hüseyînî-Segâh Hisar (Eviç)-Yegâh Gerdaniye ve Dügâh Muhayyer.

Bu perdeler bugün bildiğimiz ve tanıdığımız Nevâ makamının perdelerini vermektedir. Bu itibarla yine Abdülkadir Merâgî döneminde, Nevânın bugünkü perdeleri ile bilindiği çok kuvvetli bir ihtimaldir.

Kantemiroğlu, Nevâyı şöyle tarif etmektedir:

Dügâb perdesinden hareket idüp Nevâ perdesinde kendini gösterdikten sonra daimi tam perdelerde gezinmek suretile Tiz Hüseyînîye çıkup kalın sesli Nevâyâ yani Yegâha dek inilebilir ve gelib Dügâb perdesinde karar verir.

Nevâyı tarif eden Abdülbaki Nâsır Dede, tarifinde bize bazı önemli noktaları işaret eder:

Perde-i Eviçden âgâz idüle, Hüseyînî ve Nevâ ve Hicaz perdesi, badebu yine Nevâ perdesinden Çargâh ve Segâh perdesi ile Dügâb perdesine gelüb anda karar ider. Amma, Eviç perdesinden yukarı Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek su-ûdü ve Dügâb perdesinden Rast perdesine hubûtü vardır. Bu makam-ı dil-pezir müteabbirinin ihtirâı olması münasibdir.

Musiki alanındaki gelişmesini açıklamaya çalıştığımız Nevâ makamının ayrı isimler altında görüldüğü Abdülkadir Merâgî'den sonra, bugünkü dizisi ile literatüre geçtiği anlaşılmaktadır. Abdülbaki Nâsır Dede'nin "*Bu makam-ı dil-pezir müteabbirinin ihtirâı olması münasibdir*" yani "bu gönül alıcı makamın sonraki bestekârların buluşu olması uygundur" hükmü doğru bir tahmin olmaktadır.

Nevâ makamı inici çıkıcı bir nitelik gösterir. Yerinde bir Uşşak dörtlüsüne güçlü Nevâdan itibaren bir Rast beşlisinin eklenmesiyle hasıl olan dizisi şöyledir:

II. Sultan Murad Han zamanından beri bir değişikliğe uğramadan gelen Nevâ makamında hemen daima giriş güçlü perdesi olan Nevâdan başlar. Pest dörtlü



olan Uşşak (burada Beyatî) dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren Nevâ, tizdeki Rast beşlisine geçer ve seyre devam eder. Bu beşli içinde Segâh perdesinin simetriği olan Eviç perdesinde önemli duraklamalar yapılır. Bu asma kararlarda Mi diyez (Acem) perdesi kullanılmaz. Bu suretle Eviç makamı çevresi içinde yapılmazlar. Bu seyir sırasında, Eviç perdesi Acem perdesine dönüştürülerek, Nevâ üzerinde ve Nim Hicaz perdesi yedeni ile Buselik makamına geçkiler yapılır veya Nim Hi-

caz perdesi kullanılmadan, Çargâh perdesi yedeni ile Nevâ üzerinde Beyatî asma kararlar verildiği görülür. Bu şekildeki bir geçki Rast makamının yapısı içinde yoktur, fakat burada Nevâ makamının melodik yapısı dolayısıyla bir anlık bir değişiklik ile Nevâ üzerinde bir Beyatî asma kararına yer verilmiş olunur. Ve yine bu suretle Nevâ perdesinde yapılan asma kararlar, değişik lahnî yapıların icabı olarak gerçekleştirilmektedir.

Nevânın durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ ve tiz durağı Muhayyer perdeleridir. Nevâ evvela pest dörtlü içinde ilk seyirlerini gösterdikten sonra Nevâ etrafındaki perdelerde dolaşmalar gösterir. Tiz durak olan Muhayyerden tize doğru çıkışları azdır. Dügâh ile Muhayyer arasındaki sekizlide seyirler daha çoktur ve çeşni bu seyirlerle meydana getirilir.

Tiz duraktan daha tize doğru yapılan genişlemelerde çoğu zaman Muhayyer üzerindeki Uşşak dörtlüsü kullanılır. Ancak, bu dörtlü içinde çok dolaşmak, makamdan ayrılmaya sebep olabilir. Çünkü, Tahir makamının belirtilmesi Muhayyer üzerindeki tiz dörtlüde oluşturulur. Bu itibarla tiz dörtlüde fazla seyir gösterilmesi yerinde olur.

Nevânın Dügâhtan daha peste doğru inmediği görülür. Çünkü makamı teşkil eden dörtlü Uşşak dörtlüsü olmakla beraber Beyatî çeşnisi gösterilerek karara inilmesi esastır. Bu itibarla Nevâ, yeden almadan karar veren makamlardandır ve yine Segâh perdesinin Uşşakta olduğu gibi pestçe basılması konu olmaz.

Nevâ makamının tarihi oluşma seyri içinde iki ayrı perdede kararlar verdiği görülmektedir. III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar bir kısım bestekârlarımızın özellikle Nevây-i Dügâh perdesinde değil, Nevâda karar veren peşrev ve saz semâileri besteledikleri görülmüştür. Bu karar şeklinin ne gibi sebeplerle tercih edildiği henüz anlaşılmış değildir. Bestekârlarımız bazı eserlerde Nişabur çeşnisi ile ve bazı eserlerde Beyatî asma kararlar ile Nevâda kararlar vermişlerdir. Öyle zannediyoruz ki, bestekârlarımız besteledikleri sözlü eserleri Nevâdan başlattıkları için, bir kolaylık ve icrada bir hoş eda verilebilsin maksadı ile saz eserlerinin çoğunluğunu Nevâda karara götürmüşlerdir. Nevâda verilen nihai kararlarla bir başka makam yaratılmış olmadığı anlaşılmaktadır. Nevâ üzerindeki Rast makamının seyrini muhafaza etmek düşüncesi bir ihtimal olarak göz önünde bulundurulabilir.

Bu suretle, Nevâ üzerinde yapılan kesin kararlar, Nevâyı basit makam niteliğinden çıkarmaktadır. Çünkü, ek lahnî yapılar araya girmektedir.

Nevâ perdesinde karar veren Nevâ makamına, Zeki Mehmed Ağa'nın peşrevini, II. Sultan Bayezid Han'ın Nevâ-Bağdat saz semâisini, IV. Sultan Murad Han'ın Nevâ-Bağdat peşrevini, Miskali İsmet Ağa'nın ve Kantemiroğlu'nun Nevâ peşrevlerini örnek olarak gösterebiliriz.

Nevâ makamını donanımda Segâh ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde, geçkilerin özelliğine göre gerekli arıza işaretlerini perdelerine koyarız.

Hicaz Ailesi

8) Hicaz Makamı

Safiyüddin Urmevî, *Şerefiye*'sinde Hicaz dörtlüsü ve beşlisini şu sözcüklerle ifade ediyor:

- a) *Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı eşkâl*
 b) *Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı abad*¹⁴

Mülayim olmayan, iyi düzenlenmemiş bir cinsin şekilleri olarak anlatabileceğimiz bu iki küçük dizinin, Safiyüddin'de başka bir adına rastlamıyoruz. Bu suretle, Safiyüddin'de Hicazîyi gösteren küçük dizilere henüz Hicaz adının verilmemiş olduğunu anlıyoruz.

(a) ile gösterilen cins bugünkü Hicaz dörtlüsünün, (b) ile gösterilen cins de, bugünkü Uzzâl beşlisinin karşılığı olarak kabul edilebilir.

Bir sekizli olarak Hicazî dizisine gelince, Safiyüddin'de ebced notası ile verilmiş ve 12 makamdan biri olarak gösterilmiştir. Bu diziyi Mevlânâ Mübarek Şah *Şerhü'l-Edvâr*'ında, Abdülkadir de *Câmi'ü'l-Elhân*'ında aynen göstermişlerdir. Safiyüddin tarafından verilen bu dizinin şeması şöyledir:

Bugün bildiğimiz ve kullandığımız Hicaz makamının dizisi ile sistemci okulun tesbit ettiği bu dizi arasında büyük yapısal farkların bulunduğu gayet açık bir şekilde görülüyor.



C C T C T C T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)
 K S T K T S T (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Sistemci okulda, makam, âvâze ve hatta şubeyi oluşturan ses dizilerinin, Yegâhtan başlatılmak suretile yazılmaları bir usul düzeyinde bulunduğundan, Hicazî dizisi de bu usule uyularak yazılmış bulunuyor.

Safiyüddin'in verdiği Hicazî dizide, sekizliyi (devri) meydana getiren iki dörtlü görülüyor:

- 1- Peste Uşşak (Nevruz) dörtlüsü
- 2- Tizde Hicaz dörtlüsü
- 3- Çargâhtan itibaren konulmuş bir tanini oralığında bulunan fasıla.

Yine sistemci okul kurucularında Hicazî-Irak isimleri altında bilinip tanıtılan bir dizi daha bulunmaktadır.

Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elhân*'ında Irak-Hicazî makamının dizisini şöyle vermektedir:¹⁵

Bu dizi, Hicazî dörtlü ile beşlisinin bir sekizli içinde birleşmesinden doğmuştur. Bugün kullanılmayan ve bi-



C T C C T C T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)
 K T S K T S T (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

linmeyen bir dizidir. Kaldı ki, Hicaz dizisi olarak da bilinmesine rağmen, sistemci okulda da bir süre sonra kullanımdan kaldırılmıştır.

Sultan II. Murad Han döneminin müzikologlarından ve Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah, *Kitâb-ı Musiki* adlı edvarında Hicaz makamının tarifini verirken şu ifadeleri kullanıyordu:

Dügâh, Segâh, Hicaz, Pençgâh (Nevâ), Dügâh Hüseyinî (Hüseyinî), Segâh Hissar (Eviç), Yegâh Gerdaniye (Gerdaniye), Dügâh Muhayyer (Muhayyer) seslerinden oluşur.

Hızır bin Abdullah'ın bu tarifi ile beraber, yine ebced notası ile şemalar verilmeye devam edilmiştir. Özellikle Lâdikli Mehmed Çelebi, bu yolu uygulayan bir müzikolog olmuştur.

Hızır bin Abdullah'ın verdiği tariften şu Hicazî dizisi doğmaktadır:



C T C T C C T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)
K T S T K S T (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamı için verdiği tarifin önemli bir tarif olarak gözönünde tutulması icap eder, çünkü:

a) Kendinden evvel gelen ve hatta çağdaşları olan müzikologların Hicaz dizisini başka şekilde tanımları ve tanıtmalarına karşı Hızır bin Abdullah'ın kitabında bu diziyi (1 ve 2 nolu şemalarda görüldüğü gibi) bugünün yorumuna uygun olarak açıklaması, aynı dönemlerde makamın bu boyutta da uygulandığının en belirgin delili olmaktadır.

b) Hızır bin Abdullah'ta, Hicazî dörtlüsü olarak gösterilen cins içinde, Segâh perdesinin yer alması, sistemci okulun görüş açısı içinde yorumlanıp mütalaa edilmesi icap etmektedir. Bu görüşün sebebine biraz sonra değineceğiz.

c) Yine Hızır bin Abdullah'ın verdiği dizide, Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar olan ses bölgesinde bir Rast beşlisinin yer aldığını görmekteyiz.

Öyle anlaşılıyor ki, sistemci okulun ilk dönemlerinde, Hicaz makamı için değişik görüş ve yorumlara yer verilmektedir.

Kantemiroğlu, *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki* adlı edvarında, Hicazdan çok Uzzâl makamı üzerinde duruyor ve bu makam için kısa bir anlatım biçimini öngörüyor. Hicazı da Uzzâl makamına yakın bir makam olarak tanıtıyor.

Abdülbaki Nâsır Dede, Hicaz makamının tarihi dönemler içindeki değişmelerine ilişkin bilgiler veriyor. Nâsır Dede, Hicazın tarifini şöyle veriyor:

Nevâ perdesinden âgâz idüp, Hicaz ve Segâh perdesi, bâdebu Dügâh perdesine gelip anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine suûdü ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübütü vardır.

Bu makamda dahi, daire ihtilafından Sabâ perdesi ile istimal edip, bu kudemâ-ı müteahbirinin ihtiraidir.

Nâsır Dede, sistemci okulun bir müzikologu olarak, mücennep aralığına bağ-

lı kalması yüzünden, Segâh perdesinin kullanılmasındaki görüşünü değiştirmemiş, tarifinde özellikle bu perde ismini kaydederek belirtmiştir. Halbuki, kendi döneminden evvel ve kendi dönemi sıralarında, Hicazdan bestelenen eserlerde, Segâh yerine Dik Kürdî perdesi kullanılıyordu. Elimizde bulunan eserlerde bu perdenin kullanıldığı açıkça görülmesine rağmen Segâh perdesi olarak kayıt düşürülmesinin bir anlamı var mı idi?

Şimdi bu sorunun cevabına geçelim:

Sistemci okulda, mücennep aralığı (C) işareti ile gösteriliyor ve lahnî yapının (melodinin) yapılış esasına ve bu melodinin seyrine göre ayar yapılıyordu. Sistemin kuruluşunun ilk dönemlerinden II. Sultan Bayezid Han dönemine kadar geçen süre içinde yetişen musikiciler (C) aralığını değişik olarak uyguluyorlardı. Çünkü, sistemci okulun kabul ettiği ve icrada uyguladığı mücennep aralığı, tanini aralığı içinde, tıpkı bakıye aralığı gibi ve fakat ondan daha geniş bir bölgeyi kapsıyordu.

Bu itibarla, musikiciler uygulamalarında, kâh bakıye, kâh tanini aralığına yaklaşarak, aynı perdeyi icabına göre biraz pest, icabına göre biraz dik basıyorlar ve makamın istediği sesi bulup icraya devam ediyorlardı.

İşte bu sebeple, Hicaz içinde kullanılan Segâh sesi de değişiklikler göstererek, bazan Segâh, bazan Dik Kürdî şeklinde icra olunuyordu.

Diğer taraftan, Nâsır Dede, Hicaz makamı için verdiği tarifi son cümlesinde, makamda musikiciler arasında bir daire anlaşmazlığı bulunduğunu, bazı musikicilerin Do bakıye diyezi (Nim Hicaz perdesi) yerine Sabâ perdesini kullanmaları sebebiyle bir daire anlaşmazlığı yarattıklarından söz etmektedir. Nâsır Dede'nin bu görüş ve endişesi çok yerindedir. Hicaz perdesi ile Sabâ perdesi arasındaki farka işaret ederek, makamda bir farklılık yaratıldığını anlatmak zorunluluğunu duymuştur. Bu dahi, Hicaz makamının tarih boyunca, üzerinde yapılan değişiklikleri göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Durumu daha iyi açıklığa kavuşturmak için, ilk dönemlere doğru biraz geriye gitmemiz icap etmektedir:

Sistemci okul kurucuları, Hicaz makamının dizisini verirken tiz taraftaki dörtlünün aralıklarını (CTC) (mücennep-tanini-mücennep olarak; 1. nolu şema) göstermişlerdir. Bir süre sonra Hicazî dörtlüsü yer değiştirerek, Hızır bin Abdullah'ın tarifine uygun duruma getirildikten sonra, bu aralık (SAB) şeklinde kullanılmaya başlanmış, Hicaz perdesinin bakıye diyezi ile değil, küçük mücennep diyezi ile kullanılmasıyla, aralıkların orantıları değişikliğe uğramıştır. Diğer bir deyişle, Hicaz perdesi Sabâ perdesi karşılığı olan ve Uzzâl diye adlandırılan küçük mücennep diyezli Hicaz perdesi şekline dönüştürülmüştür. Bu itibarla (CTC) aralığının (SAB) şekline dönüşmüş olması, Nâsır Dede'nin bu tür bir icranın yapıldığına ve bunun kudema-ı müteahhirinin buluşu olduğuna ilişkin bir kayıt düşmesine sebep teşkil etmiştir. Sonra (SAB) aralığı, (SAS) şekline dönüşerek, bugün kullanılan ve "artık ikili" dediğimiz şekli almıştır.

Dizi, bu suretle adeta yeniden kurulmuş olmakta ve bugünün Hicaz makamının dizisi olarak şu şematik tablo meydana gelmektedir:



Bugün kullandığımız Hicaz makamının dizisi böylece tertiplenmiş olmaktadır. Eski Hicaz makamının nasıl kullanıldığına ilişkin olarak, o dönemin eserleri bize

kadar gelemediği için bilgi sahibi olamıyoruz.

Abdülkadir Merâgî'nin sakil usulünde bir kâr bestelediğinden söz edilmesine rağmen, elimizde bulunmayan bu kâr hakkında ve dolayısıyla Hicaz makamının kullanılışı hususunda bir açıklama yapmak mümkün olamamaktadır. Bugün elimizde bulunan en eski Hicaz eser, Haydar Can'ın (16. yüzyıl) peşrevi ile saz semâisidir. Bu iki eser de bugünkü anlama göre bestelenmişlerdir.

Hicaz makamı, çıkıcı bir seyir gösterir. Genelde, durak perdesi olan Dügâh açarak başlar ve bu perdeyi etrafındaki seslerde ilk seyirlerini gösterir. Bu gösterişlerde, makamın çeşnisini belli eder. Ancak, klasik icraya uymayan, Nevâ veya başka bir perdeden başlayan Hicaz seyri, hemen Dügâha gelerek Hicaz çeşnisini belirtir. Bu tür seyirler, bazı eserlerde görülsede birer istisna teşkil ederler.

Dügâh perdesi, karar perdesi olmakla beraber, önemli bir asma karar perdesi görevini de yerine getirir. İlk seyirlerde Dügâh üzerinde asma kararlar verilir. Bir pest perde olan Rast perdesi de yine önemli bir vurgulama ve asma karar perdesi görevini yerine getirmekle beraber yeden perdesi olarak ikinci bir görevi daha vardır. Hicaz çoğu zaman yeden perdesini vurgulayarak kesin karara varan bir makamımızdır.

Dügâh ile Nevâ arasında bulunan Dik Kürdî ve Hicaz perdeleri de, makamın çeşnisini belirten asma kararların verildiği perdelerdir. Bestekâr veya icracı, bu perdeleri ustalıklı kullanarak bu perdelerde asma kararlar verir.

Nevâ perdesi, Dügâhtan sonra, Hicazın en önemli perdesini oluşturur. Bu perde her şeyden evvel güçlü perdesi olma imtiyazına sahiptir. Aynı zamanda, en çok asma karar verilen bir perdedir.

Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar uzayan bölgede Rast beşlisini görüyoruz. Bu beşlinin üçüncü mertebisini oluşturan (Fa diyez) Eviç perdesi üzerinde biraz durmamız icap ediyor.

Eviç perdesinin, Rast, Hüseyinî ve Nevâ makamlarında olduğu gibi, oynak bir niteliği vardır. Mürekkep makamlar bölümünde açıkladığımız üzere, Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşmesi, bizde, Hicaz makamının basitlik niteliğine zarar verdiği kanaatini meydana getirmektedir. Gerçekten de, özellikle Rast Hüseyinî ve Nevâ makamlarında olduğu gibi, Eviç perdesinin devamlı ve fasılalı bir şekilde değişiklik göstererek Acem perdesine dönüştüğü ve Acem perdesinin de Eviç gibi makamda rol aldığı görülmekte, bu durum ise bir başka makamın oluştuğuna ilişkin açık bir delili ortaya koymaktadır.

Hicazın, Rast beşlisi içinde seyri sırasında, Muhayyere çıkarken Eviç perdesini kullandığı, Nevâyâ ve karara doğru seyir sırasında ise Acem perdesine yer verdiği açıkça görülmekle, bir başka makamın seyri içinde bulunduğu, bu ma-

kamın da Hicaz Hümayun makamı olduğunu görüyoruz. Bazı önemli farkları bulunmasına rağmen bu iki makam, seyirler sırasında birbirlerine çok sık geçkiler yaparak ve fakat Hicaz makamı bu geçkilere daha çok yer vererek makamın niteliği konusunda haklı şüpheleri oldukça derinden üzerine çekmektedir.

Tiz durak olan Muhayyer perdesinden tize doğru genişlemelerde, çoğu zaman Şehnaz ve Uşşak makamları kullanılırsa da, bestekâr ve icracı için diğer bir geçkiyi kullanmasına hiçbir engel bulunmaz. Karar perdesinden peste doğru yapılan genişlemelerde, Rast perdesi daha fazla kullanılır ve Yegâha kadar Rast çeşni içinde seyirler yapıldığı görülür. Bunun dışında, bestekâr veya icracı, pest bölgede başka makamları açarak geçki yapması her zaman mümkündür.

Hicaz makamını donanımda Dik Kürdî, Nim Hicaz ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri diye gösterir, makam geçkilerinde, geçki yapılan perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarak gösteririz.

9) Hicaz Hümayun Makamı

Hicaz ailesinin bir türü olan Hicaz Hümayun makamının, sistemci okulun kurucularının kitaplarında ebced notası ile şemasını buluyoruz. Ancak, bu şematik tablo, bugün bizim bildiğimiz ve icra ettiğimiz Hicaz Hümayun makamına benzerlik göstermiyor. Bunun yanında bir diğer Hümayun dizisi daha veriliyor. Şimdi bu dizileri tetkik edelim:

Bu dizilerden biri, Abdülkadir'de 24 şube içinde bulunan, eksik olan ve yedi sestem oluşan bir dizidir. Bugünkü Hümayun makamına hiçbir benzerliği yoktur. Şeması şöyledir:

Rast dörtlüsüne, tizde bir (Nevruz) Uşşak dörtlüsünün katılmasıyla meydana getirilmiştir. Eksik bir dizidir. Ancak sistemci okulda bu dizi Hümayun dizisi olarak tanıtılıyordu.

T C C C C T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)

RAST 4 İtüsü (Nevruz)UŞŞAK 4 İtüsü

Yine sistemci okulda, bu diziye benzer bir dizi daha verilmekte idi. Bu dizi ise, bugün bildiğimiz Hümayun makamına daha yakın bir özellik taşımakta idi.

Dizinin şeması şöyle veriliyordu:

Bugün kullandığımız Hümayun dizisi ile karşılaştırdığımızda, bu dizide Segâh perdesinin kullanılmasından başka bir farka tesadüf etmemekteyiz.

C T C T C T T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)

K T S T S T T (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Biraz evvel Hicaz makamını incelerken, sistemci okulun (C) mücennep aralığını nasıl kullandığına açıklık getirmeye çalışmış idik. Bu izah yöntemimiz, aynı

şekilde Hümâyün makamı için de geçerli olmaktadır. Bestekâr ve icracıların, Hümâyün makamında görülen Segâh perdesini gördükleri gibi değil, Hicazın karakterine ve niteliğine uygun düşürecek derecede, daha pest olarak, Dik Kürdî şeklinde icra ettikleri, eserlerde görülmektedir.

15. yüzyıldan itibaren, tıpkı Hicaz makamında olduğu gibi, Hümâyün makamında da bu değişiklik başlamış, Segâh yerine Dik Kürdî perdesi kullanılır olmuştur. Bu suretle yapılan değişiklik sonucu, makam bugün kullandığımız hüviyetine getirilmiştir ve şeması şöyle olmuştur:



Hicaz Hümâyün, genel olarak Nevâdan başlar. Seyirler incicıkıcı yönlerde gelişir. Eğer Nevâdan evvel bir giriş yapılmış

ise seyir Nevâyâya doğru getirilir, Hümâyünün çeşnisi belli edilir. Nevâ etrafındaki seslerde, Buselik ve Hicaz dörtlüsü içinde, ilk seyirler gösterilir. Bu sırasınca, Eviç perdesinin kullanıldığı görülmez. Çünkü, Eviç perdesi Hümâyün makamının yapısı içinde bulunmaz. Bestekârlarımız Hicaz dörtlüsü içinde Hümâyün makamın özelliklerini bize gösteren iki önemli geçki yapmışlardır. Bunlardan biri, makama çok yakışan, çok güzel ve makamı zenginleştiren mülayim bir geçki olan Nişabur makamını çoğu zaman kısa da olsa göstermişler, sık sık Nişabura geçkiler yapmışlardır. Bu tür bir geçki, diğer Hicaz türlerinde hemen hemen hiç görülmez. Bu itibarla Nişabur geçkisi Hicaz Hümâyünün bünyesi içinde bulunmamasına rağmen makamın bünyesinde imiş gibi görülmektedir, diyebiliriz.

İkinci önemli geçki ise makamın Hicaz dizisi içinde seyri sırasında yapılan bir geçkidir. Bahrinâzik makamına yapılan bu geçki diğer türlerde önemsiz derecede kullanılmıştır. Hümâyün makamında ise makamın özelliklerinden birini teşkil etmektedir. Her iki geçki türü, Hicaz Hümâyünün belirtilmesinde rol alan geçkiler olduğu için önem taşırlar ve gözardı edilemezler. Çünkü, makamın tezyininde esaslı ve devamlı roller vardır.

Hicaz Hümâyünün güçlüden başlaması, diğer Hicaz türlerine göre seyirde görülen önemli bir değişikliktir ve ilk büyük farkı meydana getirir. Diğer büyük bir fark da tiz sekizliyi teşkil eden dizide görülür. Buselik dizisi diğer Hicaz türlerinde görülmez.

Hümâyün makamının durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ ve tiz durağı Muhayyerdir. Makamın, sırası gelmiş iken, bir özelliğini daha belirtmek istiyoruz. Bu özellik, Hicaz Hümâyünün dizisi içindeki seyirinin, dar bir alanda cereyan etmesidir. Makamın çoğu zaman Muhayyer perdesinde bile tizleşmediği, Dügâh ile Gerdaniye arasında seyirler gösterdiği, özellikle Nevâ perdesi etrafında dolaştığı ve Hümâyüнден bestelenen eserlerde bu seyir şeklinin uygulandığı görülür.

Karara da, çoğu zaman Nim Zirgüle (Sol bakıye diyeyz) yedenini alarak karar verdiği görülür ise de, burada tarihi seyir itibarıyla bir ayırım yapmak zorunluğunu duyuyoruz: Makamın metnini yazarken adlarını verdiğimiz ilk dönemlere ait bes-

telerde kararlarda Nim Zirgüle yedeni alınmadığını, çoğu zaman Rast perdesinin yeden olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Tanburi İsak'ın saz semâisinde de durum değişmemekte, Rast perdesi kullanılmaktadır. Bu görüş ve anlatışımıza, Zaharya'nın –örnek olarak verdiğimiz– Hicaz Hümayun ağır çenber bestesi bir istisna teşkil eder. Çünkü Zaharya kararda Nim Zirgüleyi kullanmaktadır.

19. yüzyılda bestelenen Hicaz Hümayun eserlerde ise, Nim Zirgüleyi kullanmak âdet haline gelmiş ve usulden sayılmıştır.

Bestekârlarımızca yapılan bu değişiklik, makama yeni bir nağme ilavesi şeklinde olduğu şüphesizdir. Bu durumda bünyesi içinde bulunmayan bir sesin kullanılması makamın basitliği konusunda tereddüt yaratmayacak mıdır? Bu ihtimal söz konusu olmaz mı? Görülüyor ki, eski uygulama şekliyle sonradan rağbet gören Nim Zirgüleli yeden uygulamasının bir değişikliğin ifadesi olduğu şüphe götürmez. Bu itibarla, makamın mürekkep makamlardan sayılması için yeterli bir sebep olduğunu belirtmek icap edecektir. Biz buna rağmen, Nim Zirgüle almadan karar veren besteleri de gözönüne alarak, şimdilik basit makamlardan sayıyoruz.

Hicaz Hümayun, Nim Zirgüle veya Rast perdesinden daha peste doğru bir genişleme göstermiyor. Bu durum Hümayunu diğer Hicaz türlerinden ayıran farklardan biridir.

Hülasa edersek, Hicaz Hümayunu diğer makamlardan ayıran, değişik dizinin ve seyrin icabı meydana getirilen çeşni, makamı bize anlatan en büyük faktördür.

10) Uzzâl Makamı

Uzzâl makamını Safiyüddin ve Hoca Gaybî'de buluyoruz. Ancak, Hicaz ve Uzzâl makamlarının tarihi seyir içinde değişiklikler gösterdiğini de anlıyoruz.

Sistemci okulda Uzzâl, şubeler içinde bulunmaktadır.

Hızır Bin Abdullah Uzzâl için şu tarifi vermektedir:

Hüseynî âgâza eder, Hicaz yüzünden Dügâh karar eder.

Bedr-i Dilşâd da *Edvâr-ı Makamat*'ında şu tarifi vermektedir:

Eğer dilersen bilesin

Bunu bilmek kekâ hoş bulasın

Hüseynî'den Dügâh âgâz idüp git

Hicaz hanesinde in karar et.

Sistemci okul müzikologları, Uzzâl dizisinin bir beşli ile başladığını açıkça ifade etmişlerdir. Sistemci okuldaki Uzzâl beşlisinin tetkikinden anlaşılacağı üzere, Dügâhtan başlayıp Hüseyne kadar devam eden beşli içinde Dik Kürdî perdesinin bulunmadığını, yine Segâh perdesi bulunduğunu görmekteyiz. Sistemci okulda Hicazî ana makamı ile Uzzâl şubesi arasında bir yakınlık görülmemektedir.

Sistemci okulun tanıdığı Hicazî dizisi ile Uzzâl dizisi bugün kullanılmayan veya değiştirilerek kullanılan diziler arasındadır. Zaman içinde bazı dizilerdeki aralıkların orantıları değiştirilerek, eski durumlarından çıkarılmışlar ve bugünün anlamına uygun duruma getirilmişlerdir. İşte, Hicaz ailesini teşkil eden Hicaz ve Uzzâl makamlarının dizileri de yapılan bu değişiklikler içindedir.

Kantemiroğlu (1673-1727) sistemci okulun bu görüşü ve tesbitine sadık kalarak, Uzzâlin Dügâhtan başladığını ve Segâh, Hicaz, Nevâ ve Hüseyinî perdesine doğru çıktığını kaydeder.

Görülüyor ki, Segâh perdesi değişmemiş, Dik Kürdî perdesi de hemen kullanılmaya başlanmamıştır. Bu durumun III. Sultan Selim Han devrine kadar devam ettiği eserlerin tetkikinden anlaşılmaktadır.

Gerçekten, Uzzâl dizisi, Dügâh üzerinde kurulu Uzzâl beşlisi üzerinde bir Uşşak dörtlüsünün, Hüseyiniden itibaren eklenmesiyle meydana gelmiştir. Şeması şöyledir:



Uzzâl, eskiden beri az kullanılan bir makamdır. Elimizde Uzzâlden çok az eser vardır. Makam inici-çıkıcı olarak seyredir. İlk seyir sırasında, tiz dörtlü olan Uşşak dörtlüsü

içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra Uzzâl beşlisi içinde seyrine devam eder. Asma kararlarda, birinci derecede bulunan perde, güçlü olan Hüseyinî perdesidir. Nevâ perdesi Uzzâlde güçlü olma görevini kaybetmiştir, yerini Hüseyinî perdesine bırakmıştır. Bu itibarla, Uzzâlde, Nevâ üzerinde verilen asma kararlar ancak Hicaz makamına geçki yapıldığı zaman görülür. Nim Hicaz ve Dik Kürdî perdelerinde asma kararlar verilir.

Uzzâlde, bazan Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanıldığı görülür. Lahnî yapının seyri icabı olarak yapılan bu geçki, aynı aileden Hümayun makamına, kısa da olsa, bir geçki şeklindedir. Böyle olmasına rağmen genel Hicaz havası içinde farkedilmez, kulağa mütenafir bir akis yapmaz, normal bir seyir takip edilmiş olur.

Uzzâlin kararda yeden almadığını ve Dügâhtan peste doğru genişlemediği görülmektedir. Tizde ise, Muhayyerden sonra genelde bir Buselik beşlisi içinde genişlemeler yaptığı çoğu eserlerde görülmektedir.

Uzzâli donanımda Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

11) Zengûle (Zirgüle) Makamı

Sistemci Okulda Zengûle:

Sistemci okulun kurucuları Safiyüddin ve Abdülkadir'de, ana makamlar (edvâr-ı meşhûre) arasında sayılan Zengûle makamı, daha sonraki devirlerde eski

şöhretini ve etkisini kaybetmiş ve çok az kullanılan bir makam olmuştur. Hatta, bugün unutulmuş makamlar arasına girmiş diyebiliriz ve yine bu sebeplerle elimizde az eserleri bulunmaktadır.

Safiyüddin¹⁶ ve Abdülkadir'de Zengûle şöyle idi:

Aynı nazari sistemin yine 12 ana makam arasında gördüğü Hicaz ile, dizi itibarıyla arasındaki fark Zengûledeki Buselik perdesinin, Hicaz'de Segâha dönüşmüş olmasıdır.



Ancak, her iki makamda da seyir ve çeşni farklarının bulunduğu unutulmamalıdır.

Zengûlede, Zengûle perdesinin (Nim Zirgûle perdesi) önemli bir yeri ve fonksiyonu vardır. O kadar ki, Nim Zirgûle perdesi önemli bir asma karar perdesi olmaktadır. Diğer taraftan, sistemci okul, Zirgûlenin dizisinde Nim Zirgûle perdesini dizi içinde göstermemiş, ilave bir ses olarak işaret etmiştir. Bu uygulama Fatih devrine kadar devam etmiş, bu dönemden sonra gelen bestekâr ve müzikologlar, Nim Zirgûle perdesini dizi içinde görmüşlerdir.

Bedr-i Dilşâd, Zirgûleyi şöyle tarif etmektedir:

Zengûle Dügâhtan başlar, Hicaz yapar, Dügâhta kalır.

Bu tarif, tam bir tarif niteliğini veremiyor. Yalnız "Dügâhtan başlar" deyişi ile makamın başlamasındaki özelliği bize bildiriyor.

Kantemiroğlu'nda şu tarifi buluyoruz:

Zengûle makamı ses verme hareketine Dügâh perdesinden başlayıp, kendi perdesine (Nim Zirgûle perdesi) basar ve oradan kalın Uzzâle (Kaba Nim Hicaz) indikten sonra, gene aynı yoldan geri dönüp, Dügâh perdesinde karar kılarak, kendini göstermiş ve gerçekleştirmiş olur.

Abdülbaki Nâsır Dede'de ise Zirgûle şöyledir:

Rast perdesinden agâz edip Zirgûle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgûle ve Dügâh perdesi, bâdebu yine Zirgûle perdesi gösterdikten sonra suuden ve hubuten Hicaz agâze edip karar eder. Bu kudemâ-ı müteahbirinin ibtiraidir.

Nâsır Dede'ye göre, Zirgûle perdesi ile Rast perdesi, makamın seyrinde sıra ile rol oynamakta, seyrin icaplarına göre kâh Zirgûle kâh Rast perdesi kullanılmaktadır.

Zirgûle perdesi kullanılmadan makamın çeşnisinin meydana getirilemeyeceği bu tariflerden açıkça anlaşılmaktadır. Şu halde Nim Zirgûle perdesi makamın bünyesi içinde bulunması icap eden bir perde olmaktadır.

16. yüzyılda Gazi Giray Han tarafından bestelenen Zirgûle peşrev ve saz semâisi ile 17. yüzyılda bestelenen ve bestekârı tanburi Reftar Kalfa olarak belirtilen diğer bir Zengûle peşrev ve saz semâisinde, Segâh perdesi Buselik olarak kullanılmış ve karar Nim Hicaz perdesi Çargâha dönüştürülerek verilmiştir.¹⁷

Kantemiroğlu'nun peşrev ve saz semâisinde ise, Buselik perdesi kullanılmama-

mış, peşrev ve saz semâisi Zirgülenin bugünün görüş ve anlamına uygun düşen Dik Kürdî perdesi ile bestelenmiştir.

Görülüyor ki Zirgüle makamı da dönemlerin anlayış ve görüşlerine göre değişiklikler göstermiştir.

Rauf Yekta Beyde Zengüle:

Üstadın bu konudaki görüşlerini öğrenmek –maalesef– mümkün olamamıştır. Makamlar hakkında hazırladığını sandığımız bölüm yayınlanmadığı için, gerekli bilgiler elde edilmemiştir.

Töre-Karadeniz’de Zengüle:

Abdülkadir Töre’nin öğrencisi M. Ekrem Karadeniz’in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* kitabında Zirgüle için bir paragraf ayrılmamış, Muhayyer Zirgüle makamı Zirgüle olarak gösterilmiştir.

Arel-Dr. Ezgi Okulunda Zirgüle:

Hocam Arel, Kantemiroğlu’ndan beri (Abdülbaki Nâsır Dede, Haşim Bey gibi müzikologlar tarafından) ileri sürülen Zirgüle makamının lahnî yapısı, seyri, çeşnişi hakkındaki görüşlerin bugünün anlayışına uygun bir şekilde tarifini vermiştir.

Arel okulunda Zirgülenin dizisi şöyledir:



Şemada görüldüğü gibi Uzzâl beşlisine güçlü perdesi olan Hüseyinîden itibaren bir Hicaz dördlüsünün eklenmesiyle hasıl olan Zirgüle dizisinden doğan Zirgüle makamı,

genelde çıkıcı bir nitelik gösterir.

Makam, karar perdesi olan Dügâhtan başlar. Makamın genişlemeleri peste Hüseyinî Aşirana doğru olur. Makamın seyir yükünü Hüseyinî Aşiran ile Hüseyinî arasındaki perdeler çeker. Bunun sebebi, makamın bu perdelerde daha fazla seyir göstererek çeşniyi meydana getirmesidir.

Güçlü perdesi Hüseyinîdir. Hüseyinîden tize doğru Hicaz dizisi içinde seyirler gösterilmesi daha azdır. Bu arada Rast makamına geçki yapıldığı, Hicaz dizisi yerine Rast dizisinin kullanıldığı da görülür.

Hüseyinî aynı zamanda önemli asma karar perdelerinden biridir. Bu arada Nim Zirgüle, Dik Kürdî ve Nim Hicaz perdeleri de –özellikle Nim Zirgüle perdesi– asma karar perdelerindedir.

Nim Zirgüle perdesinde yapılan asma kararlar makama ayrı bir güzellik ve içtenlik kazandırır ve makamın çeşnisinin verilmesinde önemli rol oynarlar.

Zirgüleye örnek olarak, 16. yüzyılın dâhi ve büyük bestekârı Gazi Giray Han’ın sakil usulünde bestelemiş olduğu peşrevi kitabımıza aldık. TRT müzik daireesinde bulunan Muallim İsmail Hakkı Bey nota koleksiyonundan alınan bu

eserde, sistemci okulun ilk dönemlerinde belirtilen, şemasında verdiğimiz dizide de görüleceği gibi, bugün kullandığımız Dik Kürdî-bakiye bemollü Si) yerine Buselik perdesi kullanılmış, Zirgüle perdesi (bakiye diyezli Rast) arada kullanılış sırasında gösterilmiştir. Bu görüş içinde meydana getirilen Zirgüle dizisi ve bu diziden doğan Zirgüle makamı, bugünün Zirgüle makamından ayrılıklar göstermesi itibarile önemlidir.

Sistemci okul musikicileri II. Bayezid döneminden sonra (Lâdikli Mehmed Çelebi dönemi) bugün kullandığımız Zirgüleyi kabul etmişler, özellikle makamın Uzzâl beşlisi değiştirilerek bugünkü şekli ile makamda yerini almıştır.

Gazi Giray Han'ın peşrevi de sistemci okulun ilk dönemlerinde kullanılan Uzzâl beşlisi ile yapılmış ise de, bugünün Uzzâl ve Zirgüle anlayışına uymadığı için, biz, Buselik yerine Dik Kürdîyi tercih ettik. Keza Irak perdesi de Dik Acem Aşiran olarak çeşnide yerini aldı.

12) Karcığar Makamı

Karcığar, sistemci okulda, makam, âvâze ve şubeler içinde gösterilmemiştir. Amma, sistemci okul kurucuları ve Lâdikli Mehmet Çelebi, Karcığarın dizisini kitaplarında ayrıca göstermeyi de ihmal etmemişlerdir.

Dr. Ezgi, Safiyüddin Urmevî'nin *Şerefiye* adlı kitabından aldığı Karcığar dizisini şöyle göstermektedir:

Dr. Ezgi, sistemci okulda küçük mücennep aralığı kullanılmadığından şemadaki Dik Hisar perdesinin mücennep aralığı olarak düşünülmesi durumunda, Karcığar makamının



HİCÂZİ DİZİSİ

meydana gelmiş olacağını işaret etmektedir. Biz bu görüşe katılmıyoruz, çünkü, aynı görüş çerçevesi içinde, aynı dizideki Segâh perdesinin de, mücennep aralığına dönüştürülmesi icap edeceğinden –halbuki Segâh perdesinin sistemci okulda ana perdelerden olduğu gözönüne alınırsa– koma bemolünün, perdesi pestleştirilmek üzere konulduğu anlaşılmış olur. Bu suretle bulunacak Kürdî sesinin Karcığarda bulunması icap eden bir ses olduğu sonucuna varılmış olur ki, Karcığarda böyle bir perdenin olmadığı bilinmektedir.

Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, kitaplarında Karcığarı Uşşak dörtlüsü olarak göstermişlerdir.

Lâdikli Mehmet Çelebi'ye gelinceye kadar, Karcığar hakkında bir ayrı bilgi verilmediği görülüyor. Lâdikli, Karcığarı başka bir görüş açısından ele alarak diyor ki:

Karcığar, eski musikicilerde yoktur. Bunun bulunması sonradan gelen musikicilere (müteabherine) aittir.

Dr. Ezgi, Lâdikli'den aldığı Karcığar dizisini şöyle veriyor:



RASTTA BÜSELİK 4 İnsü



Zeynü'l-Elbân'da, Dr. Ezgi'nin vermiş olduğu dizinin Lâdikli tarafından Yegâhta gösterilmesi, yine Dr. Ezgi tarafından Rasttan başlatılması ve dizinin noksan gösterilmesi, bizi dizinin hatalı olarak alındığı görüşüne getirmektedir. *Zeynü'l-Elbân*'da dizi şöyledir:

Lâdikli, Karcığarın on bir sestene oluştuğunu açıklamaktadır ve diziyi de ebced notası ile böylece vermektedir. Yegâh üzerinde ku-

rule bir Kürdîli dizisinin, Lâdikli'de Karcığar melodisi olarak gösterilmesi düşündürücüdür. Kendinden evvel gelen Hızır bin Abdullah'ın ve Bedr-i Dilşâd'ın tariflerine hiç uymayan bir tarif vermesi de, o dönemin değişik görüşler içinde bulunduğunu bize göstermektedir. Yine bu itibarla, sistemci okulun bu dönemlerinde Karcığar makamının henüz kurulmamış olduğunu anlamış oluyoruz.

Lâdikli'den sonra, Kantemiroğlu Karcığar makamı hakkında şu açıklamayı yapıyor:

Gerdaniyeden hareket edüp Eviç perdesini aşar ve Acem perdesine varır. Ondan sonra Hüseyinîyi aşup Beyatî perdesine basar, Beyatîden Nevâya ve Çargâha inip yine Nevâ perdesinde karar verir. Musikiciler beyninde bu terkîp hakkında ihtilaf vardır.

Kantemiroğlu'nun tarifinde "Karcığar hakkında musikiciler arasında anlaşmazlık vardır" deyişi dikkat çekicidir. Çünkü, bugün icra ettiğimiz Karcığara benzemeyen ve Nevâ üzerinde bir Kürdî dizisi içinde görülen dörtlünün Karcığarı teşkil ettiğine ilişkin verdiği bilgi, Evici aşar, Aceme basar, Beyatî perdesini gösterir, diye seyrini kesin olarak bildirmesi, kendi döneminde başka görüşlerin de bulunduğu bir ifade olmaktadır. Ancak Kantemiroğlu bu görüşleri bize açıklamamaktadır. Bugün kullandığımız makamın Nevâ üzerinde bir Kürdî dizisi taşımadığı gözönüne getirilirse, Nevâ üzerinde başka bir dizinin bulunduğu anlamı rahatça çıkarılabilir.

Hafız Post ve Eyyubi Ebubekir Ağa'nın güfte mecmualarında Karcığara bir bölüm ayrılmamıştır. III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar yazılmış olan diğer güfte mecmualarında da Karcığar makamına ilişkin güfteler yoktur. Hatta bazı mecmua yazarları, Karcığar faslı diye ayırdıkları bölümü boş bırakmışlardır. Bu hale göre, Lâdikli'den sonra Karcığar hiç işlenmemiş veya çok az işlenmiş, meydana getirilen eserler de zamanla ortadan kaybolup gitmişlerdir, hatta güfteleri bile unutulmuştur.

Dr. Suphi Ezgi şair ve bestekâr Nazîm Çelebi'nin bu makamdan eserler bestelediğini kaydetmekte ise de,¹⁸ Nazîm'in hangi güfteleri Karcığardan bestelediği bilinmemektedir.

III. Sultan Selim Han döneminde Dede'nin Karcığardan bazı şarkılar bestelediği bilinmektedir. Ancak asıl Karcığar faslını tamamlayan Dede'nin talebesi ve

arkadaşı Dellalzade Hacı İsmail Efendi'dir. Açılan bu çığır içinde, biraz sonra Hacı Haşim Bey'in ve yine biraz sonra Zekâi Dede Efendi'nin Karcıgardan besteledikleri güzel ve sanatlı eserlere tesadüf ediyoruz.

Elimizde bulunan en eski Karcıgar peşrevi Sernâyi Ali Dede'nin peşrev ve saz semâisidir. Nâyi Ali Dede de III. Sultan Selim Han döneminin büyük saz eseri bestekârlarındandır.

Rauf Yekta Bey, sistemci okuldan aldığı görüşe uyarak, Türk musikisini anlatan Lavignac'ın ansiklopedisinde, iki mülayim dörtlü ve bir taniniden oluşan bir Karcıgar dizi vermektedir:

Tizde bulunan Hicaz dörtlüsüdür ve fasıla ile kendisine bir tanini içinde Muhayyer perdesi eklenmektedir. Rauf Yekta Beyin bu görüş ve tesbiti, Karcıgar makamının bugünkü kuruluş sistem ve anlayışına uymamaktadır.

Arel sisteminde ise Karcıgar şöyledir:

Arel, Karcıgarı şöyle tarif ediyor:

Bir Uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir Hicaz beşlisinin eklenmesinden yapılmıştır.

Dr. Ezgi de aynı görüşü kabul etmekte ve fakat tarifi formüle etmemektedir.

Biz de hocamızın bu görüş ve tesbitini paylaşmaktayız.

Karcıgar makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Makam genellikle güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden seyirlere başlar. İlk seyirlerde Hicaz beşlisi içindeki seslerde daha belirgin dolaşımlarda bulunur. Nevâdan sıkça asma kararlar verir. Karara doğru gelirken, Çargâh perdesi üzerinde kısa da olsa bir Nikriz geçkisinin yapıldığı görülür.

Uşşak ve Beyatîde olduğu gibi, Karcıgarın da, Segâh üzerinde belirgin asma kararlar verildiği görülmez. Karara doğru Hisar perdesi, Hüseyinî veya Dik Hisara çevrilererek, çok kısa bir geçki şekli kullanılır. Bu durumda Hüseyinî makamına kısa bir gösteriş yapıldığı, hemen yine Hicaz makamına dönülerek karara gidildiği görülür. Dik Hisar perdesi aynı zamanda diğer bir geçkinin de kaynağı olur. Bu geçki, Dik Hisar üzerinde yapılan Bahr-i Nâzik makamının geçkisidir. Diğer bir deyimle, Dik Hisar üzerinde bir Segâh geçkisi şeklinde görülür. Bestekârlarımız bu geçkiyi eserlerinde kullanmışlar, özellikle saz eserlerinde bu geçkiye daha çok yer vermişlerdir. Bu itibarla Hüseyinî ve Dik Hisar perdeleri üzerindeki kısa duraklamalar ile yapılan bu geçkiler Karcıgar makamının özellikleri arasında bulunan geçkilerdir. Bu geçkiler Karcıgarı zenginleştirmekte ve adeta Karcıgarı bize tanıtan küçük lahnî yapılar olmaktadır.

Karcıgar kararda yeden almaz. Kararlar Beyatî çeşnisi ile verilir.

Karcıgarda tizdeki Hicaz beşlisi içinde bulunan Hisar perdesi (bakiye bemollü Mi) üzerinde biraz durmamız gerekmektedir. Hisar perdesi, Dügâh üzerinde



yani yerinde kurulu bulunan Hicaz makamının Dik Kürdî perdesinin simetriği olmaktadır. Fakat, Karcığarda bu perde biraz daha dik olarak icra edilir. Bu takdirde de bakiye buudünden çıkmış, eksik bakiye bölgesi içine girilmiş olur. Karcığar makamında bu tür bir icra özellik taşır. Gerçi bazı Karcığar eserlerde tam bakiye bemolü (Hisar perdesi) kullanılırsa da, bu tür bir değişiklik çok az meydana gelir ve eksik bakiye bemolü içinde, Hüseyinî veya Dik Hisardan kaydırmalar (glisando) yapılarak bemol gösterilmesi uygulanan bir usuldür. Ancak bu zorunlu bir icra şekli değildir; makamı daha güzel gösterebilmek için yapılan özel bir icra tarzından ibarettir.

Karcığar makamı, tiz taraftaki dolaşımın doyurucu olarak gösterildikten sonra, pest dörtlü içinde ve Beyatî çeşni belirlenerek karara doğru gelinir, bu arada çoğu zaman Hisar perdesinin yerine Dik Hisar perdesinin kullanıldığı görülür ve Dügâhta yedensiz olarak karara varılır. Karcığar peste doğru bir genişleme göstermez. Tizde ise Muhayyerden sonra, Uşşak dörtlüsü içinde tizleşmeler yapıldığı gibi, Tiz Çargâh açılarak yapılan genişlemelere de rastlanır. Diğer taraftan, bestekârın zevk ve inisiyatifine bağlı olarak diğer tür genişlemeler de her zaman yapılabilir.

Karcığar makamını donanımda, Segâh, Hisar ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

13) Sûzinâk Makamı

Zirgülesiz ve Zirgüleli olarak iki türü bulunan Sûzinâk makamı III. Sultan Selim Han döneminin bir buluşudur.

Tarihi kayıtlar¹⁹ bize Sûzinâki bulanın adını vermiyor ise de, elimizde bulunan eserlerden anladığımıza göre, aynı dönemin üç büyük bestekârından biri tarafından bulunmuş olacağı işaretini veriyor. Bu üç bestekâr Seyyid Ahmet Ağa (1728-1794), Abdülhalim Ağa (1720-1814), ve Küçük Mehmet Ağa'dır (?-1800).

Her üç bestekârın Sûzinâkten olan besteleri arasında bir ayırım yapmak, zaman yönünden birinin evvel, diğerinin sonra bestelemiş olduğunu söylebilmek mümkün değildir. Ancak, yine bu bestekârlar tarafından bestelenen Sûzinâk eserlerde, Zirgüle kullanılmadığı görülüyor. Zirgüle kullanılması kısa bir süre sonra başlamaktadır.

Seyyid Ahmed Ağa, ağır çenber usulünde bestelediği "Bezm-i ağıyara varub, zevk u safa niyetine" güfteli Sûzinâk bestesinde Zirgüle kullanmamıştır. Yapılan tesbitlere göre, Seyyid Ahmed Ağa'nın bundan başka Sûzinâk eseri yoktur.

Abdülhalim Ağa, Sûzinâkten iki eser bestelemiştir: Sûzinâk nakış ağır semâi ve Sûzinâk saz semâisi. Abdülhalim Ağa da bestelerinde Zirgüle kullanmamıştır.

Küçük Mehmet Ağa, Sûzinâkten "Rûz ü şeb ah eylemekten çâk-çâk oldum" güfteli muhammes bestesinde, "Kapılır her gören ol şuh-ı cihan aşubu" güfteli

ağır semâisinde ve “Ey dil, heves-i vuslat-ı cânân sana düşmez” güfteli yürük semâisinde yine Zirgüle kullanmamıştır.

Tanburi Emin Ağa da (1750-1814) devr-i kebir usulünde bestelediği Sûzinâk peşrevi ile saz semâisinde Zirgüle kullanmamıştır.

Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi ve öğrencisi ve yakın arkadaşı Delalzade Hacı İsmail Efendi ise, Sûzinâkten besteledikleri eserlerde Zirgüle perdesini kullanmaya uygun bulmuşlardır.

Şu kısa tarihi süre içinde, Zirgüleli Sûzinâk makamının daha sonra kullanılmış olduğu tesbit edilmiş olmaktadır.

Sûzinâk makamı inici-çıkıcı bir seyir oluşturur. Eserlere baktığımızda, Nevâ perdesinin hemen gösterildiği, çoğu kez Nevâdan başladığı görülür. Nevâ perdesini göstermeyen bir Sûzinâk esere rastlamak mümkün değildir, çünkü Nevâ perdesi Sûzinâk makamının güçlü perdesidir.

Sûzinâk, Rast perdesi üzerine konulmuş bir Rast beşlisi ile Nevâ üzerinde bulunan bir Hicaz dörtlüsünün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Arel sisteminde, Sûzinâk makamı basit bir makam olarak tesbit edilmiştir. Zirgüleli (Zengüleli) Sûzinâk ise, Zirgüleli Hicaz makamının Rast perdesine göçürülmüş bir şekli olması itibarile şed makam olarak görülmüştür.

Şemaları şöyledir:

Güçlüden başlayan Sûzinâk, daha çok Nevâ tarafındaki seslerde ve Hicaz dörtlüsü içinde ilk seyirlerini gösterir.

Bu sırada Hicaz Hümayun makamının

seyirleri ile karşılaşırız. Hatta, Nim Hicaz perdesi olarak, Nevâda Hümayunlu asma kararlar verildiği vardır. Karara doğru, Çargâh perdesinde asma kararlar verilerek Nikriz geçkisinin yapıldığı olur. Bu arada Segâh perdesi önemli bir asma karar perdesi olarak kendini gösterir. Karar için Segâha doğru pestleşmede ve bu perdede sıkça asma kararlar verilmesi, Hüzzam makamını hatırlatır bir çeşniye doğru gidişten kaynaklanmaktadır. Ne var ki, Sûzinâkte Hüzzam makamının çeşnisini bulmak mümkün değildir. Segâh perdesinden sonra Rasta inilerek, Rast çeşnisi içinde kesin karara varılır. Bu icra sırasında, Nevâ üzerinde Hicaz arızaları kaldırılarak Acem ve Hüseyinî (çoğu zaman Dik Hisar) perdesinin açılması ile Rast makamına daha kolay ve yumuşak bir geçiş elde edilmesi de icrakâr ve besetekârlar tarafından çokça kullanılan önemli ve çok güzel bir geçki şeklidir.

Burada, dizileri aynı olan Hicazkâr makamı ile Zirgüleli Sûzinâk makamının seyir ve çeşnilerini birbirinden ayırmak zorunluğu olduğu her zaman düşünülmelidir. Zirgüleli Sûzinâk da tıpkı Zirgülesiz Sûzinâk seyir ve çeşnisini verir. Aradaki fark, karara doğru Zirgüle perdesinin kullanılmasıdır. Hicazkârda ise, seyrin Gerdaniyeden başladığını ve Gerdaniye etrafındaki ve özellikle daha tiz seslerde seyirler gösterildiğini, diğer bir deyimle, Nevâ üzerinde kurulu Hicaz Hümayun makamının güçlüstünün üzerinde bulunan Buselik beşlisi içinde ilk çeşninin verildi-



ğini her halde ihmal etmeden icra etmek zorunluğu vardır. Bu seyir farkları çeşninin de çok değişik olmasını sağlamış olur.

Sûzinâk, tizde Gerdaniye üzerinde Buselik beşlisi içinde genişleme gösterebileceği gibi (bu tür genişlemelerde çoğu zaman Hicaz Hümâyün makamının tiz seslerinde seyirler yapılır), pestte Rasttan başlamak suretiyle değişik makamlara geçkiler yapıldığı görülmektedir.

Sûzinâk, Rasttan peste doğru geniş alanda bir seyir göstermez. Yeden olarak Irak perdesini kullanır ve daha peste inmez.

Sûzinâki donanımda, Segâh, Hisar ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

14) Beyatî Makamı

Sistemci okul kurucularından olan Abdülkadir Meragi'de, Beyatî 24 şube içinde gösterilmiştir. Aslında beş ses olarak oluşmuş bulunan Beyatî, Abdülkadir'in Hicazi dizisinin üç ve dördüncü sesleri arasına bir ses daha ilave edilerek altı sese çıkarılmıştır. İlave edilen bu sese Abdülbaki Nâsır Dede Hicaz, Kantemiroğlu ise Eviç demektedir. Şeması şöyledir:



HICAZÎ BEŞLİSİ



NEVADA HICAZÎ BEŞLİSİ

Bu diziyi, bugün kullanmakta olduğumuz Beyatî dizisine göre, nevâ perdesi üzerine göçürdüğümüz zaman şu diziyi bulmuş oluruz:

Gerek Abdülkadir'de, gerekse Abdülbaki Nâsır Dede ve Kantemiroğlu'nda, Beyatî için verilen tariflerde, Hicazî beşlisinin, Nevâdan itibaren başlatmış olduk.

Abdülkadir'de, tiz beşliyi oluşturan Hicaz beşlisidir. Verdiğimiz şemada Eviç perdesinin bulunması, hicazî beşlisinin oluşumu icabıdır. bu beşliyi, biraz sonra, Abdülbaki Nâsır Dede ve Kantemiroğlu'nun verdiği Beyatî makamı tariflerinde ayrıca göreceğiz.

Abdülkadir'de Beyatî, 24 şube içinde görülmüş, bu sebeple bir makam sayılması söz konusu olmamıştır.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı musiki kitabında, Beyatîyi şöyle tarif etmektedir:

Nevâ ile Uşşaktan mürekkeptir. Lâkin, Nevâdan hicaz perdesini [burada Eviç] takil eyleyip [az kullanıp], Nevâ perdesine dahi gâhice [ara sıra] Beyatî perdesinin ittisali perdesinden olup, Nevâ âgâze ve Uşşak karar ede. Bu terkiib müteahhîrinin ibtiraidir.

Abdülbaki Nâsır Dede, bu tarifiyle bize önemli ipuçları vermektedir:

1 - Evvela, Beyatîyi oluşturan dizi içinde bir Hicaz perdesinin bulunduğu söz etmektedir. Halbuki, bugün kullandığımız ve bildiğimiz Beyatînin tiz beşlisinde Hicaz perdesi bulunmamaktadır. Öyleyse, büyük müzikolog, Hicaz perdesini nereden ve nasıl bulmuştur?

Bu sorunun cevabını, Abdülkadir Merâgî'de Beyatîyi oluşturan hicaz beşlisinde buluyoruz. Biraz yukarıda 1 no'lu şemada verdiğimiz Hicazî beşlisi tetkik edilirse, Kürdî perdesinden sonra Çergâh perdesi arasına bir Segâh perdesinin konulduğunu, ikinci şemada, asıl yerine şeddi yapılan Beyatî beşlisinde, Acem perdesi ile Gerdaniye perdesi arasına aynı sesin (Eviç perdesinin) yerleştirildiğini görmekteyiz. Abdülbaki Nâsır Dede, sistemci okulun ilk dönemlerinde bu şekilde, bilinen Beyatîyi, yine o dönemin görüşüne göre tarif etmiş, Hicaz perdesini çok az kullanın diye ayrıca bir hatırlatma da yapmıştır.

2 - Nevâ perdesinin bir perde yukarısında ve ittisalinde (bitişiginde) bulunan Mi bakıye bemol-Hisar perdesinin her halde kullanılmasının gerektiği tarifte yer almaktadır. Bu zorunluk o zamanki görüşün bir ifadesidir.

3 - Abdülbaki Nâsır Dede, Beyatîyi tarif ederken, kararda, makamın Uşşaklı olduğunu özellikle belirtmiştir. Bu durumda Beyatînin şeması şöyle olmaktadır:

Abdülbaki Nâsır Dede, "Uşşak karar eder" derken, sistemci okuldan evvel de kullanılan Uşşak makamını göz önüne almamış, bugün kullanılan Uşşak makamından söz etmiştir. Halbuki, tiz beşlide belirtilen Hicazi yerine bugün kullandığımız Buselik beşlisinden hiç söz etmemiştir.



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

HICAZİ BEŞLİSİ

Zamanın görüşlerine göre, Hicazî dizisi ortadan kaldırılmış ve Buselik beşlisi tiz beşli olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Abdülbaki Nâsır Dede'den yaklaşık kırk sene evvel yaşamış olan Kantemiroğlu'nda ise, Beyatîde Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifine biraz az uyan bir açıklama vardır.

Kantemiroğlu'nda, Beyatî tarifi biraz uzundur ve şöyledir:

Nevâ ile Hüseyinînin arasındaki yarım perdeye Beyatî denir. Beyatî makamının seslendiriliş hareketine Dügâh perdesinden başlanır. Oradan nevâ yüzünden segâh, Çergâh ve Nevâyaya çıkılıp Nevâ perdesinde biraz durulur. Ve Beyatî perdesi titretilir. Oradan Hüseyinî perdesi atlanarak Eviç perdesine geçilir. eviçten daha yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden tiz Beyatîye ve Tiz Hüseyinîye de çıkmak mümkündür. İnce yoldan geçip Hüseyinî perdesine atlayıp, kendi perdesini okşayıp Nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koyar. Nevâdan Yegâha kadar iner ve gene aynı yoldan dönüp Dügâh perdesinde olur ve karar verir.

Beyatînin adının, bir Türk boyu olan Bayat boyundan gelmiş olduğu varsayılmaktadır. Bir isim benzerliği olduğu açıktır. Fakat, Bayat aşiretinden ne şekilde yayıldığı bir varsayımdan ileri gidememektedir.

Beyâtî makamından, bugün elimizde bulunan en eski saz eseri Sultan Korkut Han'ın (1467- 1513) 15. yüzyılın son yarısında bestelediği anlaşılan Beyâtî peşrevidir. Peşrev, Beyâtî çeşnisinden çok hüseyinî çeşnisini vermektedir.

Elimizde bulunan en eski sözlü eserler ise, Beste-i Kadim olarak tanınan Beyâtî âyin-i şerifi ile 17. yüzyıl içinde yaşamış olan İtri Mustafa Efendi ile Çömlekçizâde Receb Çelebi'nin besteleridir. Bu eserler gözden geçirilirse, artık, Nevâ üzerindeki Eviç perdesinin, Beyâtî içinde ana perdelerden biri olarak kullanılmadığını görüyoruz. Küçük Mustafa Dede'nin eseri olan Beyâtî âyin-i şerifinin 17. yüzyılın ilk yarısı içinde bestlendiği tahmin olunmaktadır. Yine en eski eserler olarak, 17. yüzyılın ikinci yarısında bestekâr, şâir Nazîm Çelebi'nin Beyâtîden bestelediği altı tane (beste, ağır semai ve yürük semai) eser bize kadar gelebilmiştir.

İlk dönemlerde, Beyâtî makamının Uşşak dizisini paylaşmadığı, ayrı bir dizi içinde olduğu bir gerçek olarak karşımızdadır. Bunu yukarıda gördük. Zamanla Beyâtî dizisi yapılan değişikliklerle Uşşak dizisine ortak olmuş ve Uşşak dizisi Beyâtî dizisi de kapsamıştır.

Bugün kullandığımız Beyâtî makamının dizisi aynen Uşşak dizisi gibidir ve şöyledir:



Bu müşterek dizi içinde Beyâtî makamının çeşnesinin belirtilmesi, Beyâtînin kendine özgü seyirlerinden doğmaktadır. Türk musikisinin seslerine yabancı olmayan bir kulak, bu iki makamı ayırt etmekte pek güçlük çekmez. Musikimizle meşgul olanlar ise, daha çabuk ve sağlıklı olarak çeşniyi sezerler ve ismiyle söylerler.

Beyâtî inici- çıkıcı bir seyir gösterir. Beyâtî eserler incelendiği zaman görülür ki, güçlü, karar ve tiz durak perdeleridir. Bu bakımdan bir ayrıcalık görülmez.

Nevâ perdesi, Beyatide, makamın yürürlüğünü sağlayan perde olarak büyük önem taşır. Çünkü, seyirler sırasında, çeşninin verilmesinde gerçek bir rolü vardır. Nevâ etrafında ve tizindeki Buselik beşlisi içinde yapılan dolaşımarda, Nevâya gelindiği zaman, Çargâh perdesi gösterilerek Nevâ da verilen asma kararlar Beyâtî çeşnisini göze batar derecede belirten ve duyuran kararlardır. Bu tür bir icra, Beyâtînin özelliklerinden biridir. Nevânın tizindeki perdelerden Nevâya düşüldüğü zaman, Çârgâh perdesi gösterilerek Nevâda asma kararlar verilmesi, bestekârlarımızın uyguladıkları adeta vazgeçilmez bir icra şekli olarak görülür. Bu tür bir icra bur usul halinde devam ettirilmiştir.

Diğer bir özellik de, Nevâ üzerindeki Buseliğin üçüncü perdesi olan Acem perdesine yapılan vurgulamalardır. Bu vurgulamalar kısa asma kararlar şeklinde de olabilmektedir. Burada şu soru hatıra geliyor.

Acaba, Beyâtîde Acem perdesinin güçlü gibi bir görevi var mıdır? Bunun

cevabı hayırdır. Öyleyse neden sık sıkı Acem perdesi gösterilmekte ve üzerinde durulmaktadır? Bu tür bir icra şekli, Acem perdesinin aynı zamanda diğer iki makamını çok önemli bir perdesi olması sebebiyledir. Bu makamlar, Acem ve Buselik makamlarıdır. Evvela, Acem makamı üzerinde biraz duralım:

Acem makamının tiz durağı Acem perdesidir. Makam Çargâh- Acem dörtülüs içinde ilk seyirlerini gösterir. Beyatîde Acem perdesi gerçi tiz durak görevini kaybetmiş ise de Acem perdesinin sıkça gösterilmesi gAcem m makamına bir yakınlık duyması bu yüzündendir. Ancak Beyatînin Acem perdesini sıkça göstermesi durumunda,ş bu kalıplar devamlı olduğu takdirde, acem makamına bir geçkiyi göstermesi itibarile, Beyatîden ayrılmış ve Acem makamı çeşnisi içine geçilmiş olur. Bu sebeple, bestekârlımız, Acem perdesini sıkça göstermelerinde, bu icra-yı vurgulama biçiminde yapmışlar, Acem makamı çeşnisini vermemeye dikkat etmişlerdir.

Acem perdesi aynı zamanda Buseliğin üçüncü sesidir. Buselik makamında, Nigâr makamının rolü vardır. Nigâr makamının Çargâh perdesine göçürülmüş şeklinde (şeddinde) Acem perdesi, Nigârın güçlü perdesi olmaktadır. Bu sebeple, Buselik eserlerde ve gösterişlerde, Acem perdesi güçlü görevi de yapmaktadır. Bu durumda, Buselik dolaşımlarda ve Beyatîden bestelenmiş eserlerde Acem perdesinin sıkça gösterilmesi, Buselik makamına bir yakınlışmayı göstermesi bakımından dikkat çeker.

Beyatî makamında Segâh perdesi bir asma karar perdesi niteliği gösterir. Segâh perdesinde verilen asma kararlarda, Uşşak kararlara göre bir ayrıcalık görülür. Beyatîde, Segâhta verilen asma kararlarda Segâha doğrudan bir pestleşme (düşüş) yapılır. Uşşak makamında olduğu gibi, Dügâh perdesi gösterilerek asma karar verilmez.

Karar şekillerinde de Uşşaktan ayrıcalıkların olduğu görülür. Bunun örneklerini biraz aşağıda göreceğiz.

Arel, Beyatîyi şöyle tarif ediyor:

Uşşak makamının inici bir şekli vardır ki, güçlüden başlar ve dizinin tiz tarafındaki buselik kısmında dolaştıktan sonra tıpkı uşşak gibi inerek düğâh perdesinde durur.

Arel'in Beyatîyi bu şekilde tarif etmesinde şu hususların tesbit edildiği görülüyor:

A- Beyatî makamı inici çıkıcı bir seyir takip etmektedir.

B- Makam güçlüden başlamakta ve Buselik kısmı içinde ilk seyirlerini vermektedir.

C- Tıpkı Uşşak makamı gibi inerek karar vermektedir.

Bu ayrımlara ek olarak, Arel, Beyatîyi Uşşak gibi basit makamlardan biri olarak tesbit etmektedir.

Ancak Beyatî hakkında ayrı bir paragraf açarak, makamın bütün özelliklerini

UŞŞAK KARARLARDAN ÖRNEKLER



vermekten uzak da kalınmaktadır. Halbuki, Beyatîyi Uşşaktan ayıran özelliklerin belirtilmesi icap ederdi. Beyatîyi bu kadar önemsiz bir makam olarak görmek, onun gerekli bir şekilde incelenmesinin sonucu olabilir.

Arel okulunun A ve B bendindeki görüş ve tespitleri bilimsel olarak çok yerindedir.

Aynı dizi olmasına rağmen ilk seyirlerin başka perdelerde başlayıp devam etmesi, makamların çeşnileri üzerinde ilk ve köklü etkiyi göstermiş, daha girişlerde çeşni farkları ortaya çıkmıştır. En belirgin fark, makamların kararlarına kadar devam etmektedir.

C bendinde açıklanan, tıpkı Uşşak gibi inerek karar tespiti şekli olarak düşünülebilirse de, kararların aslı ve çeşni de değişiklikler gösterir. Bu kararların önemli kısımlarını yandaki şemalarda gösteriyoruz.

Beyatî kararlarında Rast perdesinin yeden olarak alınması usulden değildir. Uşşak kararlar-

BEYATÎ KARARLARDAN ÖRNEKLER



da ise, sürekli Rast yedenli kararlar dikkat çekmektedir. Müşterek dizisinden başka, seyir ve çeşnilerinde ve kararlarında da bir beraberlik bulunmayan bu iki makamdan Beyatînin Uşşaka bağlı ve onun basit bir şekli imiş gibi gösterilmesi, ne tekniğe ne de makamlarımızın kendilerine mahsus özelliklerine uygun düşer. Bu itibarla, C bendindeki isabetsiz görüşe katılmamız mümkün olmamaktadır.

Kantemiroğlu'nun, Beyatîde, Nevâ üzerinde Hicaz geçkisini Beyatînin oluşumu içinde görmesi ve ısrarla üzerinde durmasını, bugünün anlayışı ve yorumu ile bağdaştırmak mümkün olmamaktadır. İlk dönemlerde kullanılan bu lahnî yapı, zamanla Beyatînin tiz beşlisinden kaldırılmış, Hicaz beşlisi yerine Buselik beşlisi kullanılır olmuştur. Gerçi, bugün de Nevâ üzerinde Hicaz, Çergâhta Nikriz geçkileri yapılmakta ise de, bu icra bir geçki şeklinde olmakta ve her beste de kullanılmamaktadır. Kantemiroğlu'nun ısrarlı görüşü, Beyatînin eski yapısı ile ilgilidir ve bugün de bu eski yapıdan bir iz olarak geçici şekilde kullanılmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede'de gördüğümüz Hicaz perdesi (aslında Eviç perdesi)

ise, yine yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi Beyatî makamının ilk bulunuşu ve uygulanması sırasında görülen şeklidir. Bugün elimizde bu uygulamayı gösteren hiçbir eser mevcut değildir.

Bugünkü Beyatî, köklü Hicazî beşlisi olmasına rağmen, zamanla musikicilerimizin yaptıkları melodik değişiklikler sonucu, Uşşak dizisi ile aynı diziyi paylaşmaya başlamış ve son şeklini almıştır.

Bestekârlarımız Beyatîde, Uşşaktan çok değişik bir içtenlik sezmişler, eserlerinde içtenliği duyurmaya gayret göstermişlerdir. Makam şuhluk, şakraklık göstermemektedir.

Beyatî peste doğru bir genişleme göstermez. Uşşaktan ise, hemen Yegâha kadar bir genişlemenin yapıldığını görüyoruz. Tizlerde ise, genişlemeler Uşşak makamının genişlemelerine yakınlık göstermektedir.

Beyatîyi donanımında yalnız Segâh perdesinin arıza işareti ile gösterir, geçki yapıldığı zaman icap eden perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.

15) Hüz zam Makamı

Son dönemlerde çok tutulan ve sevilen Hüz zam makamının musiki âlemine tanıtılması, diğer bir ifade ile terkip edilmesi ve eserlerin bestelenmesi, sistemci okulun kurucularında, hatta 15. yüzyıla gelinceye kadar geçen devre içinde yetişen bestekârlarca da bilinmiyordu.

Bu tesbiti yaparken, evvela metinleri, sonra varsa eserleri, gözden geçirdik. 16. yüzyılın ikinci yarısına, Gazi Giray Han dönemine, gelinceye kadar Hüz zam makamı hakkında bir kayıt bulunmadığını gördük. Musikimizin verimli ve büyük bestekârlarından olan Gazi Giray Han (1554-1608) Hüz zam makamından bir peşrev ile bir saz semâisi besteleyerek, makamı musikimize hediye etmiş ve böylece Hüz zamdan söz edilir olmuştur. Büyük bestekârın yalnız saz eserleri değil klasik anlamda ve büyük formda sözlü eserler bestelediği de bazı müzikologlar tarafından kaydedilmekte ise de, bu konuyu belgeleyen bir kayda rastlanmamış, güfte mecmualarında sözlü eserlerin güfteleri görülmemiştir.

Sistemci okulda bulunmayan Hüz zam makamının tarifini Abdülbaki Nâsır Dede veriyor, bu tarif şöyledir:

Hüz zam Gerdaniye perdesinden Hicaz âgâze edüb, Nevâ perdesine geldikte, Nevâ perdesinden Segâh perdesine dek Irak karar ede ve bu makam müteahhirin in ibtirâdır.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu tarifi, her ne kadar teknik anlamda gereği gibi açıklık getirmiyorsa da, bize çok anlamlı ipuçları vermektedir. Evvela, Nevâ üzerinde kurulu bir Hicaz makamı olduğunu tesbit etmektedir. Karara doğru ise, Segâhta bir Irak kararı ile son bulduğunu açıklamaktadır. Abdülbaki Nâsır Dede'nin açık ve kesin olarak belirttiği Hüz zam makamı, 20. yüzyılın başlarında yetişmiş üç

müzikoloğumuz tarafından kabul görmemiş, dolayısı ile reddedilmiştir. Bu üç müzikolog, Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'dir.

Rauf Yekta Bey okulunun tam görüş ve tesbitleri üstadın vefatı ile tamamlanamamıştır. Bu itibarla, makamlar hakkındaki görüş ve tesbitlerinin tamamı elimizde olamamıştır. Ancak, Lavignac ansiklopedisinde Türk musikisine ilişkin bölümü yazan Rauf Yekta, bazı makamları örnek vermek ve tanıtmak maksadı ile metne geçirdiği bir paragrafta Hüzam makamındaki dörtlü ve beşlilerin şemalarını şöyle vermektedir:²¹



Bu şemadan anlaşılacağı veçhile, Rauf Yekta sekizliyi tamamlamak için Hüzam beşlisine, Eviç üzerinde bir Hicaz dörtlüsünü yerleştirmiştir. Bu görüş Arel okulu tarafından da ka-

bul görmüştür.

Abdülkadir Töre'de Hüzam makamının tarifini bulamıyoruz.

Muallim İsmail Hakkı Bey şöyle bir tarif veriyor:

Segâh perdesinde karar eden bu makam evvela Nevâ perdesinde Hümayun ve Çargâh perdesinde Nikriz makamının seyri ile Segâh perdesinde karar eder.

Görülüyor ki, Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifine oldukça uygun bir tarif verilmektedir.

Arel okulu, Rauf Yekta Beyin Hüzam makamı için koyduğu kriterlere uymakta, Hüzam beşlisine Eviçten itibaren bir Hicaz dörtlüsü eklemekle sekizliyi tamamlamaktadır. Arel okulunda Hüzam şeması şöyledir:

Arel ve Dr. Ezgi Hüzamın tarifinde bir uyum içinde olmalarına rağmen, Dr. Ezgi bilahare şu görüşe yer veriyor:



HICAZ 4 lüsü

... Bu Hüzam dizisini mütalaa edersek Segâh-fazla bemollü Si'den Nevâ-Re'ye kadar bir orta üçlü mevcut olup o dahi Rast-Sol'den Nevâ-Re'ye dek yer almış Rast beşlisinin sonunda onun bir kısmıdır. Nevâ-Re'den, Gerdaniye-Sol'e kadar bir Hicaz dörtlüsü vardır. Gerdaniye -Sol'den Tiz Segâha fazla bemollü, Si'ye kadar da bir üçlünün üç nağmesi mevcuttur.²²

Arel okulunun görüş ve tesbitlerini böylece aktardıktan sonra, şimdi sorunu- muza geliyoruz:

1- Hüzam makamının hüviyet ve dizisi Arel ve Rauf Yekta Bey okullarında tesbit edildiği gibi midir?

2- Hüzam makamı mürekkep bir makam niteliğini taşıyor mu?

Bu sorularla görüşlerimizi ifade ederken, antitezimizin de mucip sebep ve detaylarına geçmiş olacağız.

Bizim görüşümüzün ifadesi olan Hüzam dizisini verelim:



Görülüyor ki, iki şematik dizinin kuruluşları arasında büyük yapı farkları vardır.

Bizi bu kanaate götüren sebepler şunlardır:

1- Tetkik ettiğimiz pek çok eser sonucu, bizde Hüz zam dizisinin Arel ve Rauf Yekta Bey okullarında belirtilen dizi olmadığı kanaati hasıl oldu. İki okulun müşterek dizisinin Hüz zam makamından bestelenmiş eserlerin lahnî yapı ve seyirlerine uymadığını anladık. Seyir sırasında, güçlü olan Nevâ perdesi etrafında seyirler görülmekte, Hüz zam beşlisine bu seyirlerin bir katkısı olmamakta, diğer bir ifade ile Hüz zam beşlisini formüle eden bir faktör bulunmamaktadır. Hüz zamın ve eserlerinin seyir ve çeşnisinde, beşli ile lahinlerin irtibatı bulunmadığı, lahinlerin başka bir kaynaktan geldiği görüşü ağır basmaktadır.

Özellikle eserlerin tetkiki ile vardığımız bu sonuç, Hüz zam makamında –soyut olarak– bir Hüz zam beşlisinin bulunmasına rağmen, bu beşlinin makamda rolü bulunmadığıdır. Hatta diyebiliriz ki, tetkik ettiğimiz yaklaşık 200 makamda Hüz zam beşlisinin kullanılmadığını gördük.

Bu arada, Hüz zam beşlisinin bir geçki amacı ile kullanılabileceği her zaman düşünülebilir.

Bu itibarla, Hüz zam makamının Segâh perdesinden Eviç perdesine dek kurulu olduğu iddia edilen Hüz zam beşlisinin, nazariyatta tesbit edilmiş olduğunu, ancak Hüz zam makamında bir kurucu role sahip bulunmadığını, bunun yerine asıl kurucu rolünü yerine getiren Rast perdesinden Nevâyâ kadar olan bölgedeki Rast beşlisinin varlığını gördük. Bu kanaate nasıl vardık? Şöyle:

Arel ve Rauf Yekta Bey okulları, sekizliyi meydana getirmek için karar perdesi olan Segâh perdesinden dizinin başlaması gerektiği düşüncesinden hareket etmişlerdir. Bu durumda Evince kadar olan beş perdelik bölgede Hüz zam beşlisini, pest beşli olarak görmüşler, bu beşlinin makamdaki rolünü veya rolü olmayışını hiç hesaba katmadan dizinin ilk beşlisi olarak Segâha yerleştirmişlerdir. Sekizliyi tamamlamak için, Eviç üzerinde Tiz Segâha kadar olan bölgede de bir Hicaz dörtlüsüne ihtiyaç duyulmuş ve tiz dörtlü de Eviç üzerine yerleştirilmiştir. Keza, bu dörtlülerin de makamın bünyesi içindeki rolleri, var oluş sebebi, diğer bir ifade ile fonksiyonel durumları hesaba katılmamış ve sekizli tamamlanmıştır. Bu arada Nevâ üzerinde kurulu Hümayun dörtlüsü gözardı edilerek, bütün birleştirici ve ahengi temin eden, çeşniyi meydana getiren dizilerin, Hüz zam beşlisi ile Eviç üzerinde kurulu Hicaz dörtlüsünden meydana geldiği zannedilmiştir. Her iki okulun kanaati bu merkezde birleşmiştir.

Hüz zamdan bestelenmiş başta klasik eserlerimiz ile dini eserler de olmak üzere yaptığımız uzun incelemelerde, Hüz zamda adı geçen dizilerin yerlerinin isabetsiz seçildiğini görmekte zorluk çekmedik. Hüz zam eserlerinin seyirleri ve bu seyirlerden doğan çeşniyi özellikle güçlü perdesi olan Nevâyâ gözönüne getirdik ve şunları gördük:

A- Hüz zamın pest beşlisini meydana getiren Hüz zam beşlisinin bir kısa geçki amacı olarak bazan kullanıldığı,

B- Karar perdesi olan Segâh perdesini de içine alan ve Hüz zam çeşnisini diğer dörtlü ile veren beşlinin Rast beşlisi olduğu,

C- Eviç perdesinden itibaren tize doğru kurulu olduğu ileri sürülen Hicaz dörtlüsünün, makamın esasında bulunduğu, ancak Eviç perdesinde değil, Nevâ perdesi üzerinde kurulmuş olduğu,

D- Nevâ perdesinin güçlü olarak makamın seslerinin kendisine doğru en çok çeken perdelerden biri olduğu ve Nevânın güçlü olmadığı bir Hüz zam dizisi içinde Hüz zam makamının ve dolayısı ile çeşnisinin doğamayacağı kesinlikle anlaşılmaktadır.

Evvla Hüz zamda Nevâ perdesinin rolünü açıklamak icap etmektedir.

Nevâ perdesi Hüz zam makamında güçlü perdesini teşkil etmektedir. Hüz zamdan bestelenen çoğu eserler Nevâ göstermek suretile seyre başlarlar. Girişte Nevâ gösterilmemiş ise, seyirde biraz sonra lahnî yapı Nevâyaya getirilir ve güçlü her halde gösterilir. Hüz zamdan Nevâ perdesi üzerinde durulmayan, sık sık asma kararlar verilmeyen bir eserden söz edilmesi mümkün değildir. Nevâ niçin bu kadar önemlidir ve Hüz zama canlılık getirmektedir? Bunun bir tek sebebi vardır:

Çünkü Hüz zamda Nevâ güçlü perdesidir.

Bütün müzikologlar ve musikiciler Nevânın Hüz zamda güçlü perdesi olduğunda birleşmişlerdir. Çünkü makamın yapısında Nevâ perdesi güçlü olarak yaratılmıştır.

Güçlü perdesinin özelliklerini hatırlayalım:

a- Güçlü perdesi makamdaki iki dizinin birleştiği perdedir.

b- Karar perdesi kadar önemli olan güçlü perdesi en çok ara kararların (asma kararların) verildiği perde özelliğini de taşır.

c- Makamdaki seslerin seyirinde ve çeşninin meydana getirilişinde düzenleyici bir rolü vardır.

d- Makamın esaslı unsurlarından birini oluşturur ve güçlüsü olmayan bir makam düşünülemez. Makamlarda güçlü perdesi birden fazla olmaz.

e- Mürekkep makamlarda güçlü bazan dörtlü ve beşlinin birleştiği yerde bulunmayabilir. Fakat bu durum güçlünün görevine bir noksanlık veya zayıflık getirmez ve makamı teşkil eden dizilere göre güçlünün yeri de değişebilir. Ancak, güçlünün teşkilinde makamı oluşturan dizilerin birleştiği kuralı asıldır ve aksi sabit değildir.

Güçlünün kuruluş şartlarını ve fonkiyonlarını bu suretle tesbit ettikten sonra, durumu, Hüz zam makamının güçlüsü üzerinde gözden geçirelim:

Güçlü olan Nevâ perdesi iki dizinin birleştiği yerde olacaktır. Bu durumda Evicin güçlü rolünü de yerine getirmesi icap edecektir. Şu halde durumda bir karışıklık meydana gelmeyecek midir?

Arel ve Rauf Yekta Bey sistemleri, makamı meydana getiren iki dizinin birleştiği perde olarak Eviç perdesini görmekte beraber, bu perde dışında Nevâ perdesini de güçlü perde olarak kabul etmektedirler. İşte bu mümkün değildir. İster basit ister mürekkep makamlarda, güçlü perdesi iki dizinin birleştiği perde olma imtiyazını daima muhafaza eder. Mürekkep makamlarda bazan çok az olsa da yer

değiştirebilir. Dörtlü veya beşliden birisinin yerini üçlü aldığı zaman, güçlü de bu iki dizinin birleştiği perdede meydana gelir. Mesela Sabâ makamında olduğu gibi.

Şunu demek istiyoruz ki, güçlü her halde ve değişmez bir şekilde makamın iki dizisinin birleştiği perdedir.

Şimdi Hüzẓama dönelim:

Hüzẓamda güçlü perdesi Nevâ olduğuna göre bu perdede birleşen dizileri de biraz evvel açıklamış idik. Halbuki Arel ve Rauf Yekta okulları kendi görüşlerine göre dizileri belirlemiş ve Eviç perdesinde birleştiklerini iddia etmiştir. Bu durumda Hüzẓam makamında dört dizinin bulunduğu anlamı çıkmaktadır. Böyle bir tertip makamın kuruluşuna, seyrine ve çeşnisine aykırı bir durum yaratır. Şu halde ya Eviç üzerinde birleşen ve varlığı iddia olunan Hüzẓam beşlisi ile Eviç üzerinde kurulu olduğu sözü edilen Hicaz dörtlüsünün bulunmadığı, veya Nevâ üzerinde birleşen iki dizinin yokluğu belirlenecek, diğer bir ifade ile bu ayrı iki diziden birinin makamda rolü bulunmadığı mucip sebepleri ile açıklanacaktır.

Güçlünün teşekkülündeki mucip sebepler altında, Eviç üzerinde varlığı öne sürülen dizilerin var olmadığı sonucuna varmamız bilimsel bir gerçeklik kazanmaktadır. Şu halde her iki okulun da Hüzẓamı teşkil eden diziler üzerine görüşleri ve tesbitleri askıda kalmakta ve isabet kaydetmemektedir.

Hatırlamak gerekir ki, eserler bestelendiği makamların birer aynasıdır. Bu itibarla eğer eserlerin lahnî yapılarında sözü edilen ve makamın çeşnisini meydana getiren özellikler bulunmaz veya iddia edilen hususlar bulunup da aktivitede fonksiyonel bir ifade taşımaz iseler, makamın yapısının değişik olduğuna kanaat getirmemiz lazımdır.

İşte Hüzẓamda bu özellikleri görmekteyiz.

Karar perdesi Segâh olmakla beraber, makamın pest beşlisini Rast beşlisi oluşturmakta, seyirlerin bir bölümü bu beşli içinde yapılmakta ve beşlinin üçüncü mertebesindeki ses olan Segâh perdesinde kesin karara varılmaktadır.

Arel ve Rauf Yekta Bey okullarının müşterek görüş ve tesbiti olarak, tizdeki Hicaz dörtlüsünün Eviç üzerinde kurulu olduğu iddiası da biraz evvel açıkladığımız gibi, isabetli olmayan bir tesbitten ibaret kalmaktadır. Hatta Arel Hüzẓamı anlattığı –bu görüşümüzü teyid eden– metinde şu kaydı düşmektedir:

... Hüzẓam makamında tiz taraflara çıkıldığı zaman, Hicaz dörtlüsünün yerine çok kerre Buselik dörtlüsünün veya beşlisinin getirildiği görülür.²³

Şimdi, Hicaz dörtlüsünün yerine getirilen Buselik dizisinin nereden başladığı düşünülürse, Arel'in bu açıklamasından anlaşılacağı gibi, Eviç perdesinden itibaren başlayacağı anlamı çıkar. Çünkü Hicaz dörtlüsü yerini Buselik beşlisine bırakmak zorunluğu içindedir. Halbuki, Hüzẓam eserlerde, bir tane bile Eviç perdesinden başlayan ve genişlemeyi tamam eden Buselik dizisine rastlanmamıştır. Kaldı ki, bunun teknik anlamda da yeri yoktur. Seyir ve çeşnide ise hiç yeri yoktur. Ancak Hüzẓamda tize doğru bir genişleme yapıldığı çok görülür. Bu genişleme, hocanın da dediği gibi çoğu zaman Buselik dizisi içinde yapılır ve bu genişlemenin

bütün Hüzam eserlerin Gerdaniye perdesi üzerinden yapıldığı görülür. Arel okulunun Gerdaniye üzerinden genişleme yapılması gerektiğini gözden irak tutmasının, yukarıya aldığımız tarifi noksan teşkilinden doğduğu anlaşılmaktadır. Gerdaniyeden itibaren tize doğru genişleme yapıldığını açıklamaları icap ederdi.

Gerdaniyeden itibaren genişleme yapılması gereği, seyir, çeşni ve teknik anlamda söz konusu olduğuna göre, Hicaz dörtlüsünün yerinin isabetsiz seçildiğini de anlamış oluyoruz. Kaldı ki, Gerdaniyeden itibaren ve çoğu zaman Buselik dizisi içinde yapılan genişlemeler, Nevâ üzerinde kurulu Hicazın bir çeşidi olan Hümayun dizisinin bir uzantısından dolaydır. Tiz Segâh üzerinde yapılan Segâh geçkisini kapsayan eserlerde değişik bir geçkinin bulunduğu açıktır. Ancak bu geçki, Hüzamdan çok Segâh makamında kullanılmaktadır.

2- Arel okulunun, Hüzamı mürekkep makamlar arasında saydığı görüşüne gelince:

Dr. Ezgi şu ifadelerle makamın mürekkep olduğunu işaret etmektedir:

Bir taraftan hüzzam dizisinin basit makamlarda olduğu gibi, tam bir dörtlü ve tam bir beşliden mürekkep bulunmayışı, durakta asma kalışı, güçlünün üçüncü yani sûznâkin beşinci güçlü sesinin oluşu sebepleri, onun kat'iyetle mürekkep bulunduğunu belirtmektedir.²⁴

Dr. Ezgi'nin bir evvelki tarifi ile bu yeni tarifi bir çelişki yaratmaktadır. Önceki tarifinde, Nevâyâ kadar uzanan Rast beşlisinin Gerdaniyeye kadar tizleşen bir Hicaz dörtlüsü ile birleştiğini ifade etmekte iken, bu yeni tarifinde, dizilerinin tam bir dörtlü ve tam bir beşli olmadığını, güçlünün, Hüzamın, pestten üçüncü perdesi olan (karar perdesinden itibaren) Nevâ perdesinde bulunduğunu kayıt etmesi, çelişkinin başlıca sebeplerini teşkil etmektedir.

Dr. Ezgi'nin bu yeni ve kanaatimizce isabetsiz görüşünün sebebi, 1 nolu paragrafta etraflıca anlatmaya çalıştığımız gibi, makamı meydana getiren dörtlü ve beşlinin yerlerinin isabetsiz seçilmiş olmasındandır.

Kanaatimizce, makamda mürekkep makam niteliği görülmez. Rast beşlisi ile Nevâ üzerindeki Hümayun dörtlüsünün Nevâda birleşerek meydana getirdiği Hüzam dizisi, basit bir makam dizisi niteliğindedir. Kaldı ki, Hüzam seyirlerde, çoğu zaman Gerdaniyeden tize doğru pek çıkılmaz, çıkılsa bile, bu seyir Nevâ üzerinde kurulu olan Hümayun makamının Tiz Nevâyâ uzantısı olan Buselik beşlisi içinde yapılır. Saydığımız bu gerekçelerle makamın mürekkep olmadığı anlaşılmaktadır. Burada hatıra şöyle bir soru gelebilir:

Hüzam makamı Segâh perdesinde karar verdiğine göre, Rast perdesinde tahakkuk etmeyen bu tür bir kararın makamın mürekkep olup olmayışına bir etkisi olabilir mi?

Dr. Ezgi'nin itirazı da bu yöndendi. Segâhta asmalık gösteren bir karar basit makamın kararı olamazdı. Görünüşte isabetli ve haklı bir itiraz olan bu görüşün, aslında isabetli olmadığı anlaşılacaktır. Çünkü, Segâh perdesinde verilen bu karar

bir istisnadır. Bu tür kararlar çok az makamlarımızda kullanılmıştır ve müstesna bir nitelik taşırlar. Segâh perdesi, Rast beşlisinin üçüncü sesini teşkil eder. Asıl olan Rast beşlisidir ve Rast beşlisinin içinde seyirler gösterilmesi makamın icabıdır. Ancak bu seyirler sonucu Rast makamı belli edilirse de, istisnai olarak Segâh perdesinde kesin karar verilmesi, Hüzzamın belirtilmesi ve sona erdiğinin anlaşılması için zorunlu bir kalıptır.

Hüzzamda kullanılan bazı sesler vardır ki, bu perdeler üzerinde durmamız icap ediyor.

Donanımda bakıye bemolü ve bakıye diyezi ile gösterilen Hisar ve Eviç perdeleri, bu buudler içinde aynen uygulanırsa, Nevâ üzerinde Hicaz makamının klasik seyri yapılmış olur. Halbuki bu dizi içinde gördüğümüz Hisar perdesi, Hüzzamın icrası sırasında, Sûzinâkte kullandığımız Hisar perdesi olarak kullanılmaz. Hüzzamda kullanılan Hisar perdesi eksik bakıye bemolü bölgesi içindeki bir sestir, hatta bu ses, eksik bakıye bölgesinden taşarak, bazen Dik Hisar gibi kullanılır. Amma, hiçbir zaman Sûzinâkte kullandığımız bakıye bemolü olarak, eserlerde ve icrada yer almaz. Görülüyor ki, lahnî yapının seyrine göre, eksik bakıye içindeki bu ses bu bölgenin tizine doğru değişerek de kullanılmaktadır.

Eviç perdesine gelince, Hüzzamda tam Eviç perdesinin kullanılması, Eviçin yeden perdesi olarak icra edilmesi sırasında belli edilir. Diğer bir ifade ile, dörtlü içindeki tizleşmelerde, Eviç perdesi tam bir bakıye diyezi hüviyetini alır, pestleşmelerde ise eksik bakıye diyezi bölgesi içinde, çoğu zaman bir koma pest olarak icra olunur.

Bestekârlarımız, Hüzzamı, aynı diziyi kapsayan Sûzinâkten ayırdedebilmek ve Hüzzam çeşnisini verebilmek için Nevâ üzerindeki Hicaz dizisinde gayet ustaca küçük fakat çok etkili bir değişiklik uygulamışlardır.

Hüzzam inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Genelde güçlü olan Nevâ açılarak makama girilir. Nevâ hem güçlü hem de en çok asma kararlar verilen perde olarak makamın çeşnisinin meydana getirilişinde önemli bir role sahiptir. Segâh ile Gerdaniye arasındaki seyirler, makamın esasındaki seyirleri teşkil eder. Gerdaniye tize doğru genişlemeler genelde Buselik makamının seyri içinde olmasına rağmen, bestekârın tercihinde kalmış değişik bir icra da düşünülmelidir.

Gerdaniye ve Hisar perdeleri de önemli asma karar perdelerini oluşturur. Çargâh perdesinde kısa duruşlar yapılır, bu Çargâhta Nikriz geçkisi şeklinde olur. Bu vurgulamalar, kısa asma kararlar şeklinde de olabilir. Bu takdirde, Rast beşlisi içinde Rast makamına bir yaklaşım doğar. Asıl yaklaşım ve Rast çeşnisinin belli edilmesi, Rast perdesine düşüşlerde kendini gösterirler, bu pestleşmelerde genelde La bakıye diyezi (Kürdî perdesi) kullanılmaz. Rast çeşnisinin verilmesinde La bakıye diyezi çok yabancı kalır ve bestekârlarımız eserlerinde bu hususa dikkat ederler.

Nevâ üzerindeki asma kararlarda bestekârlarımız, bazen Nim Hicaz (Do bakıye diyezi) perdesini yeden olarak kullanmışlardır. Bu şekildeki bir icra da gösteriyor ki, söz konusu Hicaz dizisi, Eviç üzerinde değil Nevâ üzerinde bulunur. Kal-

dı ki, bütün eski müzikologlar, Hicazın Nevâ perdesinde kurulu olduğunda ittifak halindedirler. Nim Hicazın yeden olarak kullanıldığı seyirlerde, Hicaz makamının Hümayun haline getirildiğini görmekteyiz. Bu geçki birçok Hüzam eserde uygulanmış, Hüzamın çeşnisine ayrı bir güzellik katmıştır.

Nevâ etrafındaki seslerde dolaştıktan, Rast perdesine doğru inildikten sonra tekrar Nevâ gösterilir, Hisar perdesi de bu arada gösterilerek Segâh perdesine doğru seyredilir ve Segâhta karara varılır. Segâh kararda çoğu zaman yeden alınmaz. Çünkü, karar Segâh makamı uygulanarak yapılmaz. Bu tür karar musikimizde, Irak ve Segâh ve Nim Hicaz perdeleri ile kurulu bazı makamlarımızda bir istisnai karar olarak görülür ve asma karar havası taşır gibi görünürse de Rast dizisinin uygunluğu içinde ve aynı dizinin üçüncü perdesinde tam bir istirahat duygusu içinde yapılır. Ferahnâk, Hüzam, Hüzam-ı Cedid, Heftgâh makamları bu karar içinde uygulanan makamlarımızdır.

Çok renkli bir makam hüviyetini gösteren Hüzam, musikimizde son iki yüzyıl içinde bir hayli işlenmiş ve bu makamdan çok güzel, renkli, sanatlı eserler bestelenmiştir. Makamın kuruluş seyrinin ve çeşnisinin iyi ve tatmin edici bir seviyede tetkik edilmesini sağlamak için sunduğumuz örnek eserlerin tetkikinden doğacak sonuç ve kanaat, antitezimizdeki görüşlerimizi doğrular nitelikte olacaktır.

Hüzam, donanımda Segâh, Hisar ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösterilir. Lahnî değişikliklerde, icap eden arıza işaretleri ilgili perdelere konularak gösterilir.

16) Hûzî Makamı

Sistemci okulda 24 şube içinde tesbit edilen Hûzî, bu dönemde altı sestem oluşan bir dizi olarak gösterilmiştir. Abdülkadir'de, ebced notası ile dizi şöyledir: V - H - YA - YD - Yh - YH.

Câmi'ü'l-Elbân'da ve *Fevâidü'l-Aşeré*'de altı ses olarak gösterilen Hûzî, yine Abdülkadirin *Makasidü'l-Elbân*'ında beş ses olarak tesbit edilmiş ve gösterilmiştir. Bu diziyi, karar perdesi olan Dügâh üzerine göçürdüğümüz zaman aşağıdaki şekli almaktadır:



Bu duruma göre, Hûzînin, terkibi itibarile, diğer bazı makamlarımızda olduğu gibi, zamanımıza gelinceye kadar büyük ve esaslı değişikliklere uğradığı anlaşılmaktadır. II. Sultan Murad Han döneminde yaşamış olan

iki büyük müzikologumuz, Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Hûzî hakkında bir kayıt ve açıklama bulunmuyor. Lâdikli Mehmet Çelebi'de ise terkiyat (birleşik makamlar) arasında Hûzî adı geçmekle yetiniliyor.

Elimizde, değişiklikleri takip edecek ve gösterecek –diğer bazı makamlarımızda olduğu gibi– ne bir metin ne de bir bestelenmiş eser vardır. 17. yüzyılın birinci yarısında yaşamış Karabaş Dede'nin bir peşrevi ile Tab'i'nin bir beste ve yürük semâisi olduğu bilinmekte ise de bu eserler elimizde bulunmadığı için, Hûzî hakkında bilgi sahibi olamıyoruz. Literatürde bu yönden bir boşluk vardır.

III. Sultan Selim Han döneminde makam tekrar ele alınıyor. Kemani Corci ve Dede bu makamdan –kitabımıza birer örneğini aldığımız– eserler veriyorlar, ancak bu dönemde de makamın beğenilmediğini ve gereği gibi işlenmediğini görüyoruz. Son dönem bestekârlarımızdan Muallim İsmail Hakkı Bey ve Neyzen Ali Rıza Bey, Hûzîden besteler yapmış iseler de, bu makamı ihya edememişlerdir. Bugün halk arasında bilinen iki Hûzî şarkı vardır. Bunlar Kul Nesimi'nin güftesi ile bestelenmiş “Ben melamet hırkasını kendim giydim eğnime” diye başlayan divan ve Lem'i Atlı'nın “Bu imtidadı çevre ki bahtın şitabı var” güfteli şarkısıdır.

Eski edvarlarda tarifini bulamadığımız Hûzî makamı için, Abdülbaki Nâsır Dede bize derli toplu ilk tarifi veriyor:

Müzeyyen-i lâzimi ile bile Rast âgâze idüb, karargâhı olan Rast perdesine geldikte, Dügâh perdesi gösterüb Dügâhda karar ider. Bu terkib, selef ihtirai olup, fi zamanına bu isim ile meşhur ve bu ismin bu terkibde ıtlakı eşberdir [herkeşçe çok bilinir].

Hocam Arel ve Dr. Ezgi, bu makam için kitaplarında bir açıklamada bulunmamışlardır.

Hûzî inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Rast-Uşşak karışımı olan ilk seyirlerde, Rast makamına fazla temas edilmez. Ağırılık Uşşak makamındadır. Güçlü perdesi olan Nevâda sıkça asma kararlar verilir. Çargâh perdesinde vurgulamalar yapılır, keza Rast perdesinde bu vurgulamalar kendini gösterir. Diğer bir deyişle, Uşşak çeşnişi makamda etkin bir rol alır ve ufak çapta Rasta doğru seyirler makamın çeşnişini etkilemez. Nevâ, Çargâh ve Rast perdeleri belli başlı asma karar perdeleridir. En çok asma kararlar Nevâ perdesinde verilirler. Hûzî, Uşşakta olduğu gibi, Yegâha kadar bir genişleme göstermez. Tizde ise, Rast açarak veya Muhayyer seyri içinde genişlemeler yaptığı görülür. Hûzîde, Uşşak makamının arıza işaretleri kullanılır.

17) Neveser Makamı

Arel-Dr. Ezgi ekolünde bu makamın basit veya mürekkep olduğu hususunda bir prensip kararına varılmadığı görülüyor. Arel mürekkep makam sayıyor; Dr. Ezgi ise basit makam olarak kabul ediyor. Biz, Dr. Ezgi'nin tezinin makamın basit olma şartlarına daha uygun olduğunu kabul ediyoruz. Yaptığımız incelemede, Neveserin bu şartlara tamamen uyduğunu gördük. Dr. Ezgi, “Neveser dizisi pest tarafta bir Nîkrîz beşlisine tizde bir Hicaz dörtlüsünün katılmasından

doğmuştur. Nikrîz dizisi gibi, Neveser dizisini de basit kabul ettik²⁵ kaydını düşerek hem Neveser hem de Nikrîz makamlarının basit makamlar olduğunu açıkça ifade ediyor. Diziyi tetkik ettiğimiz zaman, bir sekizli içinde bir beşli ve bir dördlünün bulunduğu, Nevâ perdesinde birleştiklerini, güçlünün Nevâ olduğunu görüyoruz. Mürekkep makam sayılması için, makamın dizisinde, seyirinde, nağmelerin hüviyetlerinin değişmesinde, basit makamlarda olduğu gibi güçlünün aynı yerde olması sebebiyle, mürekkep makam niteliğini verecek bir nitelik bulunmuyor. Bir sekizli içinde dahi olsa, bazı perdelerin hüviyetlerini değiştirmeye muhtaç oldukları bir lahnî değişim ve seyir de görülmemekte, dolayısıyla Arel'in nitelik itibariyle aradığı şartlar tahakkuk etmemektedir. Bu itibarla, Neveser makamı basit bir makamdır sonucuna varmış bulunuyoruz.

Şeması şöyledir:



Neveser inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Güçlüsü olan Nevâdan başlar. İlk seyirler tiz taraftaki Hicaz dördlüsü içinde yapılır. Nevâ, asma kararlarda yine en ön-

de olanıdır. Tiz duraktan tize doğru az genişleme gösterir. Bu dördlü içinde tiz durak perdesi olan Gerdaniye güçlüden sonra en çok durulan asma karar perdesidir. Bu arada az da olsa, Hisar perdesinde kısa duruşlar yapılır. Pest beşlide önemli bir asma karar perdesi görülmez. Nim Hicaz üzerinde bazan asma kararların verildiği görülür. Karar perdesi olan Rasttan daha peste doğru genişlemediği görülür. Kararda yeden olarak Irak perdesi kullanılır. Neveser eserlerde gördüğümüz lahin yapısı ve seyir tablosu, makamın içinde hüviyet değişikliğini icap ettirecek bir nitelik göstermemekte, basit makam şartlarına uygunluk taşımaktadır.

Neveser makamı, yeni bulunan makamlarımızdandır. Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi'nin bulduğu makamlardan biri olup, Kömürcüzade Hafız Şeyda Efendi ile beraber faslı bestelemişler ve tamamlamışlardır. Haşim Bey, mecmuasında makam için "Üstadım sermüezzîn-i şehriyari derviş İsmail Efendi merhumun ihtira-gerdesidir" demektedir. Yaklaşık 180 sene evvel bestelenmiştir.

18) Nikrîz Makamı

Nikrîz makamı en eski makamlarımızdandır. Sistemci okulda evvelden beri bilindiği kesinlik kazanmaktadır. Nikrîz, tam bir makam niteliği ile sistemci okulda kabul edilmemiş, 24 şube içinde görülmüştür. Sistemci okul Nikrîzi ("Niyriz" adı altında) iki çeşit olarak tertiplemiş ve ikisine ayrı isimler vermiştir. Bu ayrıma göre, beş sestem oluşan Nikrîze "Niyriz-i Sagir" (Küçük Niyriz), sekiz sestem oluşan Nikrîze de "Niyriz-i Kebir" (Büyük Niyriz) denilmiştir.

Nikrîz-i Kebir, bugün bildiğimiz ve kullandığımız Nikrîz makamıdır.

Lâdikli Mehmed Çelebi'ye kadar gelen bu iki türden Nikriz-i Sagir, daha sonra kullanılmaz olmuş ve bu tür Nikrizden hiçbir eser bize kadar gelememiştir.


Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân* adlı kitabında her iki tür Nikrizin ebced notası ile şemalarını vermiştir. Bu şemalar şöyledir:

Nikriz-i Sagir: A - D - V - T - Ya.

Nikriz-i Kebir: A - D - V - Y - Ya - YV - YH

Bu ebced notalarını portede gösterirsek, şu dizileri elde etmiş oluruz:

Nikriz-i Sagir



T C T C
T K T S (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Nikriz-i Kebir



T C T C T C C
T K T S T K S (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Nikriz-i Kebir dizisini asıl karar perdesine geçürdüğümüz zaman:



T C T C T C C
T K T S T K S (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Şemada görüldüğü gibi, bugün kullandığımız Nikriz dizisine çok yakın ve benzeri olan bir diziyi elde etmiş oluruz. Burada, tek fark Dügâh ile Segâh perdeleri arasındaki ve (C) ile gösterilen mücennep aralığının oluşma durumudur. Ancak, bu görünüş aldatıcı olmaktadır. Çünkü, sistemci okulda (C) aralığı, tanini aralığı içinde bulunan en geniş aralıktır. Melodik yapının ve seyrin icaplarına göre, sistemci okul musikicileri, bu aralığı, küçük mücennep ile büyük mücennep oranına kadar kullanmışlar, ancak notada yalnız (C) işareti ile göstermişlerdir. Buna sebep, sistemci okulun Türk musiki ses sisteminin 17 sestene oluştuğunu kabul etmesidir. Şayet, (C) aralığını, hem küçük hem de büyük mücennep aralıklarının arıza işaretleri gösterilmesi gerekirse, bu takdirde, ses sisteminde değişiklik sözü konusu olacak ve ses adedi artmış olacağından sistemde değişiklik meydana gelecektir ki, sistemci okul kurucuları, doğru bildikleri ses sistemi üzerinde bir değişiklik kabul etmemişlerdir.

Yukarıda verdiğimiz (A) şemasında (C) aralığının beş koma (küçük mücennep aralığı) olarak uygulandığı takdirde, bugün kullandığımız Nikriz makamının dizisi meydana gelecektir. Nitekim bütün musikiciler, icralarında bu aralığı kullanmışlar, büyük mücennep aralığını kullanmamışlardır. Bu diziyi biraz sonra göreceğiz.

Nikriz kelimesi, sistemci okulda uzun süre "Niyriz" şeklinde kullanılmış, hatta Abdülbaki Nâsır Dede *Tedkîk u Tabkîk* adlı kitabında Nikrizi Niyriz olarak yazmış ve tarifini vermiştir.

Abdülbaki Nâsır Dede Nikriz için şu tarifi veriyor:

Eviç perdesini Acem perdesine tabsis ile, Hicaz âgâze idüb, Rast perdesinde karar ider. Bunda, müteabbirinin Eviç perdesi yerine Acem perdesi abzinden gayri ibtilaf yoktur.

Nâsır Dede, eski musikicilerin Nikrizi iki türlü kullandıklarını, bazı musikicilerin Eviç perdesini, bazı musikicilerin de Acem perdesini makamın asli perdesi kabul edip böylece icra ettiklerini bildirerek bu kullanımlarda bir anlaşmazlık doğduğunu açıklamakta ve kullanımın devam etmekte bulunduğunu işaret etmektedir.

Abdülbaki Nâsır Dede'de iki tür Nikriz dizisine yer verilmemiştir. Söz konusu olan Nikriz-i Kebirdir ki, metinde yalnız Nikriz kelimesi kullanılmıştır. Bu duruma göre, eski musikicilerin Nikrize kattıkları "kebir" kelimesi ortadan kaldırılmış ve bugün kullandığımız tek isme indirilmiştir.

Yine Abdülbaki Nâsır Dede'nin iki paragraf evvel söz ettiği Eviçli-Eviçsiz kullanılmadan doğan görüş ayrılığı, zamanımız nazariyatçıları arasında da görülmektedir.

Nikriz makamının mürekkep mi yoksa basit makam mı olduğu, nazariyatta değişik görüşlere sebep olmuştur. Bu arada diğer bir görüş ileri sürülmüş, Nikrizin bir sekizliye sığan ve basit görünüşlü mürekkep makam olduğu iddia edilmiştir.

Biz bu iddiaya iştirak edemiyoruz. Bir makam ya mürekkeptir veya basittir. Bunun ortası olmaz. Bir sekizli içine sığması durumu, makamın muhakkak basit olmasını icap ettirmediği gibi, mürekkep olması için gereken şartlar bulunmadığı takdirde, mürekkep sayılması da mümkün olamaz.

Arel okulu, Nikriz makamını birbirine çelişkili görüşler içinde kaydeder.

Arel'e göre, makam mürekkeptir. Bunun sebebi, tiz dörtlüde bu dörtlünün iki şekilde seyir göstermesidir. Bu dörtlü bazan Rast, bazan Buselikli olarak seyirler gösterir.

Hocam Arel'in, Hicaz makamını açıklarken, aynı diziyi gösteren tiz dörtlüde, Rast dizisinin esas dörtlüyü teşkil ettiğini bildirirken, Nikrizde ise aynı dizinin değişik iki şekilde kullanıldığını bildirmesi, bir çelişki yaratmaktadır. Çünkü, Hicazda da bu dörtlünün kullanılışı aynı periyodik çevre içinde gelişmektedir.

Arel'in bu görüşüne biz katılmıyoruz. Arel, Hicaz makamını basit sayarken, aynı diziyi kapsayan Nikrizde Evicin iki türlü kullanılması ile değişkenliğini Hicazda gözönüne almaması, Nikrizde ise gözönünde tutması, çelişkili bir icra olmakta ve dolayısıyla mürekkep mi basit mi tutarsızlığını ön plana çıkarmaktadır.

Dr. Ezgi ise Nikrizi basit makam olarak nitelemektedir. Hatta o kadar ki, Acem perdesi alan Nikriz makamını, Nikriz makamı olarak saymamaktadır.

Dr. Ezgi'ye göre diziler şu şekildedir:

Birinci nikriz dizisinin şekli ile yapılan seyrinde, cüz'i bir asmalık his olunuyorsa da durarak epeyce metindir. Güçlüsü de nevâ olduğundan bu diziyi müstakîl [basit] saydık.

İkinci acemli dizide, durak tamamıyla asma kalıyor ve dizinin ikinci "dügâh-la" nağmesinden tize doğru bir hicaz humayun dizisi mevzi almış olduğundan makam dügâhta kalacağına, rastta karar etmekte ve bir asma karar oluyor...²⁶

Dr. Ezgi'nin bu açıklaması, şüphesiz yerinde ve isabetlidir. Makamın, karara doğru Hicaz çeşnisinden çıkarılarak Nikriz çeşnisine dönüştürülmesi meleke isteyen bir icradır.

Dr. Ezgi'nin makamı basit makamlardan saydığı bir gerçektir.

Biz bu görüşe katılıyoruz. Bu görüşümüzü şöyle açıklamak istiyoruz:

Hicaz makamının dizisinin yedi sesi Nikriz makamının dizisinde yer almıştır. Yalnız karar perdesi olarak Rast perdesi Hicaz dörtlüsünün pestine eklenmiş ve Nikriz beşlisi oluşturulmuştur. Bu itibarla Nikriz dizisi ile Hicaz birbirine çok yakın iki dizi olmuşlardır.

Hicaz makamında, lahnî yapının seyir icaplarına göre, Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşler yaptığını ve bu değişmelerin fasılalı ve fakat devamlı olduğunu Hicaz makamının tetkiki sırasında görmüştük. Hatta, bu sebeple, Hicaz makamının mürekkep bir makam sayılması icap eder mi, etmez mi sorusunu sormuş, sonuçta Hicazın basit makamlar arasında bulunmasına bir engel olmadığı kanısına varmıştık.

Yine bu görüşümüzün her zaman tartışmaya hazır olduğunu da belirtmiştik. Halen nazariyat alanında durumun bir açıklığa kavuşturulamadığı da bir gerçektir. Aynı durum Nikriz makamı için de geçerliliğini sürdürmektedir.

Nikriz, bazan duraktan, bazan da güçlü perdesi olan Nevâdan başlar. Nevâdan başladığı zaman inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Şeması şöyledir:

Nikrizde, genel olarak iki türlü başlama görülmektedir. Bunlardan birincisi, karar perdesinden başlama tarzıdır. Diğeri ise, güçlü perdesi olan Nevâdan başlamadır. Çoğu zaman, Nevâdan başlama ile makama veya eserlere girilir.

Eğer karar perdesinden başlanırsa, çıkıcı bir seyir uygulanmış olur. Güçlü perdesinden başlanırsa, bu takdirde, inici-çıkıcı bir seyir meydana getirilmiş olur.

Nikrizin asma karar perdeleri, başta güçlü perdesi Nevâ olmak üzere, tiz durağı Gerdaniye ile Nim Hicaz, Dik Kürdî ve az ölçüde Dügâh perdeleridir.

Makamı daha güzel göstermek için ve zenginleştirmek maksadı ile tiz sekiz-

1. dizi:



2. dizi:



lide bulunan Eviç perdesi kaldırılarak, Buselik dörtlüsü içinde seyirler gösterildiği ve geçkiler yapıldığı gibi, Rasttan itibaren Rast beşlisi içinde de Rast çeşniyle seyir ve geçki yapılır.

Karara doğru, Hicaz çeşnisinden kurtularak, Nikriz çeşnisi içinde karara varılır. Bu durumda Nikriz çeşnisinin tam, olgun ve yeterli olarak gösterilmesi önem taşır.

Diğer taraftan Nikriz kararlarda bir ayrıcalık da görülür, bu ayrıcalık, bazı bestelerde Nikriz çeşnisi ile değil, Rast çeşnisi verilen nihai kararlar olarak görülmektedir. Bu suretle kararda, Nikriz beşlisi kullanılmamakta, yerine Rast beşlisi içinde ve Rast çeşnisi ile karar verilmiş olmaktadır. Bu tür geçkiler, eski bestekârlarımızca kullanılmıştır. Mesela, olarak Itri Mustafa Efendi'nin "Cân-ı kullâb ser-i zülfün çeker sende yana" güfteli ve Muhammes usulünden bestelediği murabba bestede ve Haham Şemoil Mendil'in, "Gül ruhu gibi seyr-i sefay-ı bağ olmaz" güfteli ve Zencir usulünde bestelediği murabba bestede, kararlar Rast seyir ve çeşnisi içinde verilmişlerdir.

Nikriz makamı, çoğu zaman yeden almadan karar verir.

Sistemci okulda rağbet gören ve III. Sultan Selim Han dönemine kadar rağbeti devam eden Nikriz makamı, bu dönemden sonra rağbetten düşmeye başlamış, özellikle 20. yüzyılda bu rağbet daha azalmış, besteler yerine oyun havaları, oynak saz eserleri bestelenmeye başlanmış, bugün ise bu ilgi çok düşük bir dereceye inmiştir.

Nikrizi, Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

Notlar

- 1 Abdülkadir Merâği, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 4.
- 2 Kantemiroğlu, *Kitabü'l-İlmü'l-Musiki*, Cilt I., Fasil 1, s. 9.
- 3 Kûçek Mustafa: Mevlevi dervişi Kûçek Mustafa Dede (17. yüzyıl). Beyatî âyin-i şerifinin bestekârı.
- 4 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 199.
- 5 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 200.
- 6 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 14.
- 7 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, s. 16.
- 8 Doç. Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, s. 133.
- 9 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Çev.: Orhan Nasuhioğlu, s. 73.
- 10 Sözlü eserler ile saz eserlerinin zemin ve 1. haneleri, terennüm ve mülazimleri, makamların takdim ve tanımlarında birinci derecede rol alırlar. Makam bu saydığımız bölümlerde gösterilir, çeşniler belli edilir.
- 11 Abdülkadir Merâği, *Câmi'ü'l-Elbân*, Hâtıme, Fasil 4.
- 12 Dr. Suphi Ezgi, Uşşak Kâr, sahibi meçhul, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt II, s. 131.
- 13 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 212'den naklen.
- 14 Safiyüddin, *Şerefiye*, Makale 1.
- 15 Abdülkadir Merâği, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 6, Fasil 1.
- 16 Safiyüddin Ummevî, *Şerefiye*, s. 135.
- 17 16. yüzyılda Gazi Giray Han tarafından bestelenen Zirgüle peşrev ve saz semâisi ile, 17. yüzyılda Reftar Kalfa tarafından bestelenen peşrev ve saz semâisinin birbirlerine çok benzemeleri, usulleri ayrı olmasına rağmen, Reftar Kalfa'nın olduğu ileri sürülen peşrevin Gazi Giray Han'dan adeta kopya edilmiş gibi görülmesi, ilk görüşte Reftar Kalfa'ya iyi bir not kazandırmaz gibi bir sonucu hatıra getiriyorsa da, orijinal lahnî yapılar

yaratarak bestelediği diğer eserlerine baktığımızda, musiki tarihimizdeki –bilebildiğimiz kadarı ile– ilk kadın bestekânımızı töhmet altında bırakmak, onun vebalini üstlenmek olur.

Biz, Reftar Kalfa'nın böyle bir kopyada bulunacağını asla hatıra getirmek istemiyoruz.

- 18 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 225.
- 19 Abdülbaki Nâsır Dede, Sûzinâki tarif ederken "*Hüzzam âgâze idûb, karargâhı olan Segâh perdesine geldikte, Çargâh perdesinden Rast perdesine dek Hıcaz âgâze idûb, karar edilir. Bu terkiib manzurumuz olan [okuyup gördüğümüz] edvârlarda görülmemiştir ve teliflerde dabi mesmu değildir. Câiz oldur ki bu dabi nev ibtiradır*" diyerek Sûzinâkin yeni bir buluş olduğunu açıklamasına rağmen hangi bestekâr tarafından bulunduğuna ilişkin bir açıklık getirmemiştir.
- 20 Beyatî kararlarda Rast perdesi yeden olarak gösterilmediği halde Uşşak kararlarda Rast yedenli kararlar dikkati çekmektedir.
- 21 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, s. 79.
- 22 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 229 ve müteakip.
- 23 H. Sâdetin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s.125.
- 24 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 299 ve müteakip.
- 25 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 221.
- 26 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 222.

IV. BÖLÜM
Karar Perdelerine Göre
Mürekkep Makamlar



1. KISIM

Yegâh Perdesinde Karar Veren Mürekkap Makamlar

1) Yegâh Makamı

Sistemci okul kurucularında Yegâh ismine tesadüf edemiyoruz. Yegâh makamını ancak Abdülkadir'in çağdaşı olan Bedr-i Dilşâd'da buluyoruz. Sistemci okulda Yegâh makamı Rast ismi ile anıldığı için kurucuların ve çağdaşlarının edvarında Yegâh makamına rastlamak mümkün olmamaktadır. Bedr-i Dilşâd ise Yegâhı Rasttan ayırarak, her iki makamı ayrı bölümlerde nazım yolu ile anlatmıştır.

Sistemci okulun kurucularında Rast ile Yegâhın ayrılımları ise II. Sultan Murad Han dönemine rastlamaktadır.

Safiyüddin ve Merâgî'de, perde isimleri sayılırken, Yegâh-Dügâh-Segâh-Çargâh-Pençgâh beşlisi, sistemci okulun Yegâh dizisi olmasına rağmen, Rast diye adlandırılmış, Yegâh ismi başlama perdesindeki Yegâh makamına ad olarak verilmemiştir. Bu dönemlerde, Yegâh makamı üzerinde fazla durulmadığı, önemli bir makam sayılmadığı sonucuna şu sebepten dolayı varıyoruz:

Sistemci okulun kurucuları ve ilk mensupları, kitaplarında Yegâh makamının adını Rast diye anmaya devam etmişler, asıl Yegâh makamı ise daha sonra metinlere geçirilmeye başlanmıştır.

Musiki tarihi içinde, Yegâh makamını kitaplarına almayan müzikologlar görüyoruz. Bunlardan biri Lâdikli Mehmed Çelebi'dir. "*Gerçi, birçok terkibat var ise de biz bunları edvarımızda saymıyoruz*" diyen Mehmed Çelebi, birçok makamı kitap dışı bırakmıştır. Bunların arasında Yegâh makamının olup olmadığı hakkında açıklayıcı bir bilgiye sahip değiliz.

Kantemiroğlu da, Yegâh makamını bildiği halde edvarına almamış, ayrıca Acemli Yegâh makamı için de bir peşrev bestelemiştir. Acemli Yegâh makamı üzerinde ileride duracağız.

Hafız Post da Yegâh makamından bestelenmiş eserler için yer ayırmamış, konuyu sükûtle geçiştirmiştir. Halbuki, bu dönemde Yegâh makamı bilinmekte idi.

Avcı Sultan Mehmed Han dönemine kadar Yegâhtan eserler bestelenmediği takdirde, Hafız Post'un bu makamdan eserleri mecmuasına almasına elbette imkân bulamadığı düşünülebilir.

Yegâh makamını musiki literatüründe gereği gibi tanıtan Lale Devri'nin büyük bestekârlarından Eyyubi Ebubekir Ağa'dır. IV. Sultan Murad Han döneminde yetişen Çoban Devlet Giray Han'ın Yegâh peşrevi elimizde bulunan en eski Yegâh eser olma niteliğini taşımaktadır. Eyyubi Ebubekir Ağa'dan sonra, II. Sultan Mahmud Han döneminin bestekârlarından Dellâlzade Hacı İsmail Efendi'nin Yegâh makamını yeniden işlediği görülür.

Abdülbaki Nâsır Dede, Yegâh makamı için şu tarifi veriyor:

Kudema-ı müteahbirin ve kudema indinde, Yegâh iki perdeden yani bir Dügâh perdesi, bâdebu bir Rast perdesi, belki bir Dügâh ve Rast perdeleri nisbetinde olan iki perdenin evvelden ehad [bir] tarafını, saniyen eskal [ağır, kaba] tarafını göstermekten ibarettir. Pes şimdi, aşiran bâdebi Yegâh perdesi görmekten ibaret olabilir. Amma zammı negamatta bazı telifte bu âgâzeve Yegâh terkibidir, deyu mesmuum olduğu [duyduğum] bu resm [tarz, usul] üzredir ki, beyan olunur. Nevâ perdesinden âgâz idip, Hüseyinî yine Nevâ ve Hicaz ve Çargâh perdesi bâdebu yine Hicaz ve Nevâ perdesine geldikte, Yegâh perdesinde vurup anda karar ider.

Nâsır Dede'nin bu tarifi bize biraz yabancı gelmektedir. Özellikle Dügâhtan Aşiran şeklinde Yegâha düşmesi, Acemli Yegâh için söz konusu olabilir. Amma, Acemli olmayan Yegâh seyirler için geçerli sayılmaması icap eder. Ebubekir Ağa'nın remel bestesinde, zemin ve terennüm kısımlarında görülen Kürdî perdesinin, Dügâh üzerinde bir Hicaz geçkisinin karara doğru Acem Aşiran perdesinin açılması da Yegâh üzerinde bir Buselik geçkisinin işaretini verir. Fakat, bu tür lahnî seyirler, birer geçki niteliğinden öteye geçemezler ve Yegâhın asli bünyesi içinde bulunmazlar.

Bu itibarla, Nâsır Dede'nin bu tarifi, kendisinden evvel yerleşmiş görüşün bir ifadesi olabilir. Ancak, yeni görüş, Dellalzade'nin eserlerinde olduğu gibi, Yegâh üzerinde yapılan ve devam ederek karara giden Rast seyridir.

Yegâh makamını literatürde iki tür olarak görüyoruz, bunlar:

- A- Yegâh makamı,
- B- Acemli Yegâh makamıdır.

A) Yegâh Makamı

İnici bir nitelik gösteren Yegâh makamı, Nevâ makamına Dügâhtan itibaren Yegâha kadar bölge içinde Rast beşlisinin eklenmesiyle meydana getirilmiştir.

Dr. Ezgi, bu görüşe uymayan bir Yegâh makamı tarifini vermektedir. Dr. Ezgi'ye göre Yegâh:

Yegâh makamının dizisi, nevâ makamının dizisi, nevâ makamının dizisi-

nin aksine olarak pest tarafta bir rast beşlisine tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün katılmasından teşekkül etmiştir.¹

Dr. Ezgi'yi bu tarife sevk eden sebep, örnek olarak kitabına aldığı Tab'i Mustafa Efendi'nin Yegâh ağır semaîsi olsa gerektir. Tab'i'nin bugün elimizde bulunan hafif bestesi ile ağır semaîsinde, zemin kısa bir İsfahan çeşni ile başlamış, Dügâha geliştire Beyatî çeşnisini kullanarak hemen karara doğru Rast seyri ile Yegâhta karar varmıştır. Bu durumda tiz tarafta bir Uşşak dörtlüsünün görüntüsü bulunmasına rağmen, Uşşak makamı seyri gösterilmemiş, Beyatî seyri tercih edilmiştir. Bu itibarla Dr. Ezgi'nin bu tarifini kabul etmemiz mümkün olmamaktadır.

Hocam Arel, makamın kuruluşunu, çok isabetli bir görüş ile tesbit etmiştir. Hocama göre Yegâhın tarifi şöyledir:

Nevâ makamile yegâh perdesindeki rast makamından mürekkeptir ve inicidir.²

Arel'in bu görüş açısını biz de aynen uyguluyoruz ve makamı bu görüş açısı içinde incelemeye devam ediyoruz.

Makamın şeması şöyledir:



NEVÂ DİZİSİ



YEGÂHDA RAST BEŞLİSİ

Genelde Nevâ açarak seyre başlayan Yegâh, Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşmesiyle, kâh Nevâ içinde kâh İsfahan içinde seyirler gösterir. Seyirlerin çoğu Nevâ makamı içinde yapılır. İsfahan seyirlerde Çargâh yerine Nim Hicaz kullanılır ise de, Nevâ seyirlerde Nim Hicaz perdesi kullanılmaz, Beyatî çeşnisini belirtmek için Çargâh perdesi yeden olarak kullanılır.

Makamın tiz durağı Nevâ, güçlüsü Dügâh ve karar perdesi Yegâhtır. Ancak Nevâ tiz durak olmakla beraber, Yegâhın güçlü perdesi rolünü de gördüğü vardır. Çünkü, Nevâ makamında güçlü perdesi Nevâdır. Eviç perdesi tiz seyirlerde önemli bir vurgulama ve kısa asma karar perdesi görevini yerine getirir. En çok asma karar verilen perde Nevâ perdesidir. Nevâdan itibaren Dügâha doğru Beyatî seyri ile gelinir; Dügâhta ya bir asma karar ile ya da vurgulama yapılarak, peste doğru ve Rast makamı seyri içinde Yegâha varılır ve karar verilir. Irak perdesi de Eviç perdesi gibi aynı zamanda kısa asma karar ve vurgulama yapılan perde rolündedir. Bazı eserlerde Irak perdesi Acem Aşiran perdesine dönüştürülerek kararlar verildiği de görülür.

Biraz yukarıda, karara doğru Irak perdesi yerine Acem Aşiran perdesi açılarak bir geçki yapıldığına işaret etmiş idik. Bestekârlarımız Yegâh üzerinde Buselik geçkisinin yapıldığını Acem Aşiran perdesini açarak göstermiş olmaktadır. Ancak, bu tür geçkinin her halde yapılması usulden değildir, bestekârlarımızca melodik yapının seyrine göre kullanılmıştır.

Yegâh, Nevâdan tize doğru, Nevâ makamının seyri içinde genişlemeler gösterir. Bestekârın isteğine, içten gelen doğuşa bağlı olarak, başka makamlara da geçkiler yapılması her zaman mümkündür. Nitekim buna güzel bir örnek vermek istenirse, Tanburi Büyük Osman Bey'in, kitabımıza örnek olarak aldığımız enfes

peşrevinin 1. hanesinde, Eviç üzerinde yaptığı Hüzzam geçkisini gösterebiliriz.

Yegâh, karar perdesinden daha peste doğru bir genişleme yapmaz. Yalnız kaba Nim Hicaz perdesi yeden olarak kullanıldığında bu perde uzunluğunda bir genişleme görülür.

Yegâhı donanımda, Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

B) Acemli Yegâh Makamı

Kantemiroğlu'nun terkip ettiği ve adına Acemli Yegâh dediği bu makam, bugün çoktan bilinmeyen makamlar arasına karışmış bulunuyor.

Musikiciler tarafından beğenilmeyen Acemli Yegâh makamı kısa sürede unutulmuş, iki hanelik bir peşrevden başka ne sözlü ne de saz eseri bestelenmiş bir makam olarak musiki tarihinin sayfeleri arasında kaybolmuştur.

Kantemiroğlu, makamda Acem ve Acem Aşiran perdelerini kullanmış, Yegâh makamında kullanılan Nevâ makamı yerine Acem makamına yer vermiştir.

Acemli Yegâh makamı, Acem makamı ile Yegâh perdesi üzerindeki Buselik makamının birleştirilmesi ile meydana çıkmıştır.

İnci bir nitelik gösterir, şeması şöyledir:

Evvla Acem makamı gösterilir. Dügâhta verilen bir asma karar ile Acem makamı gösterişi son bulur ve Yegâh üzerindeki Buselik makamına geçilir, Yegâh perdesinde Buselikli olarak karara varılır.

Acemli Yegâhı, donanımda Acem makamının arıza işaretleri ile gösteririz.



ACEM DİZİSİ



YEGÂHDA BÜSELİK BEŞLİSİ

2) Ferahfeza Makamı (Ferahfeza Ailesi)

III. Sultan Selim Han döneminin mümtaz bestekârlarından Seyyid Ahmed Ağa (1728-1794) tarafından terkip edilmiş olan Ferahfeza makamı, dâhi ve büyük bestekâr Dede Efendi tarafından ele alınarak işlenmiş, tezyin edilmiş (zenginleştirilmiş, güzelleştirilmiş) ve ölmez sanatlı eserlerle musiki âlemine hediye edilmiştir.

Dede Efendi ve diğer bazı bestekârlar makamı değişik şekilde kullanmışlardır.

Nazariyat kitaplarında görülen Ferahfeza makamının şeması şöyledir:

Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi, Ferahfeza makamı, yerinde bir Acem Aşiran dizisine, Yegâhtan itibaren konulmuş bir Buselik dizisinin eklenmesiyle terkip olunmuştur.



ACEMAŞIRAN DİZİSİ



YEGÂHDA BÜSELİK DİZİSİ

Bu tür bir icra şekli, üç ayrı tertip şeklinden yalnız bir türünü göstermektedir. Bestekârlarımız, iki tür daha tertip şeklini de eserlerinde kullanmışlardır.

Makamı işleyen Dede Ffendi, Ferahfezadan bestelediği eserlerde Yegâhtaki Buseliğin tizinde iki ayrı makamaya yer vermiş ve kullanmıştır.

1. tür: Dede, Ferahfeza kârında, yukarıda şemada gösterdiğimiz gibi, yerinde Acem Aşiran makamına yer vermiştir. Ferahfezaya, Acem Aşiran girişiyle başlamış, Acem Aşiran makamını gösterdikten sonra, Buselik makamına geçerek Yegâhta karara varır. Bu tür seyirlerde, evvela Acem perdesi etrafında seyirler gösterilir, Çargâhta asma kararlar ve vurgulamalar yapılır, bu arada Nevâ üzerinde Buselik çeşni-sine temas edilir, tekrar Acem Aşirana dönülerek, Dügâhta ve Acem Aşiran perdelinde asma kararlar verilerek Buselik makamına geçilerek ve Yegâhta karara varılır.



ACEM DİZİSİ

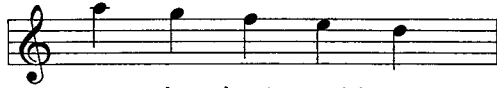


YEGÂHTA BÜSELİK DİZİSİ

2. tür: Dede'nin ve talebesi olan Eyyubi Mehmed Bey'in bestelerinde ve Dede'nin Ferahfeza âyin-i şerifinde olduğu gibi, Acem açılarak giriş yapılır ise de, Acem Aşiran makamı icra edilmez, bu sefer Acem makamına yer verilir ve Acem makamı gösterildikten sonra, Buselik makamına geçirilerek Yegâhta karar verilir.

Şeması yandaki gibidir:

3. tür: Zeki Mehmed Ağa ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi bestekârların besteledikleri peşrev ve saz semaîlerinde üçüncü bir şekil olarak Sultanî Yegâh çeşni-si ile Ferahfezaya başlanır. Giriş, Nevâda kurulu Buselik dizisi içinde olur:



NEVÂDA BÜSELİK BEŞLİSİ



YEGÂHTA BÜSELİK DİZİSİ

Bu tür icrada Acem ve Çargâh perdeleri ikinci planda tutulmuştur. Nevâ perdesi etrafında ve Buselik beşlisi içinde dolaşılır. Nevâda fazlaca, Nim Hicazda daha az asma kararlar verilir. Dügâha inişte Hicaz çeşni-si muhafaza edilir. Dügâhta verilen asma karardan sonra, Çargâh açılarak ve Acem de gösterilerek Yegâhtaki Buselik dizisine geçilir, Acem de gösterilerek Yegâhtaki Buselik dizisine geçilir, Acem Aşiranda kısa asma kararlar verilebilir ve özellikle Ferahfezanın çeşni-si kuvvetlendirilerek Yegâhta karara varılır.

Genellikle her üç seyirde, Ferahfeza yeden almadan karar vermek meylini gösterirse de, yedenli kararlara da rastlanmaktadır.

Bilhassa üçüncü tür icrada karara gelirken Sultanî Yegâhın Ferahfezanın dizisine çok benzer bir dizi olması itibariyle karar sırasında Sultanî Yegâh içinde karar vermekten sakınmak lazımdır.

Ferahfeza peste doğru bir genişleme yapmaz. Tizde ise Muhayyerden itibaren çoğu zaman Kürdî dizisi içinde genişleme yaptığı eserler de görülmektedir. Ferahfezayı donanımda Si bemol (Kürdî) ile gösteririz. Ancak, bu arızanın da makam içinde çok değişikliğe uğradığı görülür. Diğer değişiklikler lahin içinde yapılırken icap eden yerlere arıza işaretleri konulur.

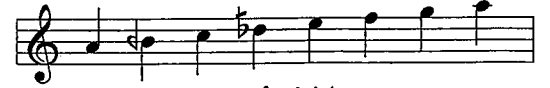
3) Şîvenüma Makamı

XVIII. asrın ilk yarısında yaşamış olan Neyzen Emin Dede tarafından tertiplenen bu makam, esef olunur ki, bir hayli zaman evvel icra safhasından kalkmış bulunuyor. Elimizde çok az eseri bulunan Şîvenüma son yüz sene içinde tamamen unutulmuştur. Melodik yapısı itibariyle gayet güzel, ruhnevaz (ruhu okşayan, rahatlık veren) bir makam olan Şîvenümanın, bestekârlarımızca niçin rağbet görmediği düşündürücüdür.

Makam Sabâ makamı ile Ferahfezanın karara doğru giden melodilerinin birleşmesiyle hasıl olmuştur:

Bu tarifi yaparken Sabâ ve Ferahfeza makamlarının birleşiminden bahsettik. Şîvenümanın terkihi gerçi bu şekildedir, amma Ferahfeza makamı o devirde henüz bilinmediği için Ferahfeza yerine Yegâh üzerinde Buselik dizisi ile hasıl olur dememiz icap etti. Çünkü, Seyyid Ahmed Ağa, Emin Dede'nin vefatı tarihinde henüz on beş yaşlarında bir çocuktur.

Daha çok bir inici karakter gösteren Şîvenüma makamı aynen Sabâ makamının seyrini takib eder. Güçlü perdesi olan Çargâh gösterilir ve etrafındaki seslerde dolaşarak Çargâhta belirli ve sıkça asma kararlar verilir. Sabâ makamının durak perdesi olan Dügâha gelinir ve buradan Yegâh üzerine kurulu Buselik dizisine geçirilerek Yegâha doğru pest perdelere inilir, Acem Aşiran perdesinde asma kararlar verilebilir ve Yegâhta karara varılır. Makam Yegâhtan daha peste genişleme göstermez. Tizde ise Muhayyerden sonra tize doğru Kürdî dizisi içinde genişleme yaptığı görülür. Makamı Abdülhalim Ağa işlemiş, bir beste, ağır semaî ve yürük semaî bestelemiştir. Makamın 250 sene evvelinden beri bilindiği anlaşılmaktadır. Şîvenümayı Sabâda olduğu gibi Si koma bemol ve Re bakıye bemolü ile gösteririz. Diğer anıza işaretleri icap ettiği zaman lahinde yerlerine konulur.



SABÂ DİZİSİ



YEGÂHDA BÛSELİK DİZİSİ

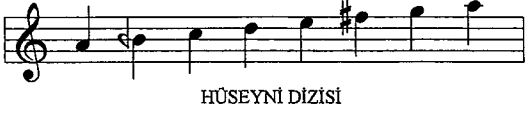
4) Dilkeşide Makamı

Hanende isimli güfteler kitabını musikiseverlere kazandıran bestekâr ve hanende Ahmet Avni Konuk'un (1871-1938) bulduğu Dilkeşide makamının ancak yüz senelik bir geçmişi vardır.

1900'lü yılların başında henüz orta yaşlarda bulunan Ahmet Avni Konuk, Dilkeşide makamı yanında Bend-i Hisar makamını da terkip etmiş ise de, her iki makam da bugün kullanılmaz ve bilinmez olmuştur.

Hüseynî Makamına Dügâhtan itibaren Buselik makamının pest beşlisi (Yegâh üzerinde beşli) eklenerek meydana getirilmiştir.

Şeması şöyledir:



Dilkeşide Hüseyinî açarak seyre başlar. Hüseyinî perdesi etrafındaki seslerde, Hüseyinî çeşnisi içinde seyirler gösterir. Oldukça doyurucu Hüseyinî seyrinden sonra, Dügâha gelinir, Dügâhta asma kararlar verilir, Hüseyinîyi gösteren son asma karardan sonra, Yegâhtaki Buselik beşlisine ve dolayısı ile Ferahfeza çeşnisini çok andıran bir seyir içine girmek için Kürdî perdesi açılır.

Ahmet Avni Konuk, Dilkeşideden bestelediği bütün eserlerde bu geçiş şeklini kullanmış, Hüseyinî asma kararından sonra Buseliğe geçmek için her halde Kürdî perdesini açmış ve Yegâh üzerindeki Buselik beşlisi içinde Ferahfeza seyri hâkim olmak üzere, bu geçişle seyri başlatmıştır.

Bu arada Acem Aşiran perdesinde kısa olmakla beraber duraklamalar yapılmakta, asma kararlar verilmektedir. Bu tür asma kararlar Yegâh üzerinde Buseliğin çeşnisini belirtmek bakımından önemlidir. Kararda kaba Nim Hicaz perdesi yeden olarak kullanılır ve yedenli kararlar verilir.

Dilkeşidenin karar perdesinden daha peste doğru bir genişleme yaptığı görülmez. Hüseyinî seyri ve çeşnisi makamda daha çok kullanılmakla beraber, tizlere doğru genişlemeler az görülür.

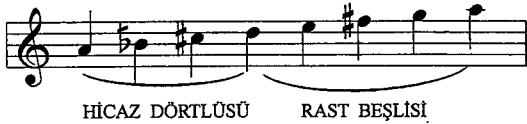
Dilkeşideyi donanımda Hüseyinî makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

5) Şerefnüma (Şeref-i Hamidî) Makamı

Sultan II. Abdülhamid Han'ın ismine izafeten Şeref-i Hamidî adı altında, mızıka-i humâyûn hanendelerinden Baha Bey'in tertiplelediği bir makamdır. Bilahare Dr. Ezgi bu makamın adını Şerefnüma olarak değiştirmiştir. Dr. Ezgi bu konuda şöyle diyor: "*Abdülhâmitin memleketimizi fevkalâde kötü idare etmesinden ötürü kendisine ve idaresine düşman olanlar arasında bulunduğum için bu ismi (yani Şeref-i Hamidî'yi) Şerefnüma ile değiştirdim.*"

Bu makamı Hacı Faik Bey ile Dr. Ezgi'nin işlediği görülmektedir.

Makam, Hicaz veya Uzzâl ile Beyatî'nin pes dörtlüsü ve Yegâh makamının pes Rast beşlisinin birleşmesinden doğmuştur:



Makam Hicaz seyriyle başlar. Dügâhta karara geldikte Beyatî çeşnisi göstererek yine Dügâhtan itibaren peste doğru Yegâh üzerindeki Rast beşlisi içinde seyrine devam eder ve Yegâhta yedensiz olarak karar verir. Rast beşlisi içinde Irak perdesinde asma karar verdiği görülür. Rast beşlisinin tizine doğru Dügâhtan itibaren bazan Buselik dörtlüsü içinde seyir yapılabilir. Bu durumda Beyâtiyi teşkil eden, Uşşak dörtlüsü dizisi kalkmış olur. Rast beşlisi ile birleşen Buselik dörtlüsü Yegâhta Acemli Rast dizisini

meydana getirir. Makam, Yegâhtan peste doğru genişleme göstermez. Tizde Mu-hayyerden tize doğru Uşşak dörtlüsü içinde veya yerine göre miyan açılan eser-lerde gerekli makamın genişleme icaplarını yapar. Donanıma Hicazın arıza işaret-leri konur ve yerine göre lahnî değişikliklerde arıza işaretleri değişir.

6) Sultanî Segâh (Segâh Araban) Makamı

Neyzen Baba Raşid Efendi (1820-1892) tarafından Segâh Araban adı altında terkip edilen bu makama daha sonra Santurî Ethem Efendi (1855-1926) Sultanî Segâh ismini vermiştir. İnci bir nitelik gösteren makam Segâh, Müstear ve Şed Araban makamlarının dizisiyle kurulmuştur.

Şeması şöyledir:

Makam, Segâh perdesinden başlar. Evvelâ Segâh maka-mı gösterilir, bu arada Müsteara geçkiler yapılır. Güçlü per-desi olan Nevâda asma karar verildikten sonra Şedaraban makamına geçilir. Bu sebeple Hisar perdesi açılır, Nim Hicaz perdesi gösterilerek Dik Kürdî perdesine gelinir Dügâh gös-terilir ve Rast üzerinde asma kararlar verilir. Irak perdesi üze-rinde kısa asma kararlar verilebilir. Ve kaba Hisarla Yegâh'a vanılır. Kararda yeden perdesi olarak kaba Nim Hicaz kulla-nılırsa da kullanılmadığı eserler de vardır. Donanımda Segâh makamının arıza işaretleri kullanılır. Lâhin içindeki ses değişikliklerinde gerekli ar-za işaretleri konulur. Makam peste doğru genişleme göstermez. Tizde hangi maka-ma geçilecekse ona göre genişleme yapılır. Çoğu zaman Tiz Segâh üzerinde Segâh geçkisi ve Gerdaniye üzerinde Buselik geçkileri yapıldığı görülmektedir.

İki bestekârın birbirlerine yakın bir zamanda bestelenmiş oldukları Segâh Arabân (Sultanî Segâh) makamı musikî muhiti içinde rağbet görmemiş, tertiple-yenlerin vefatından sonra unutulup gitmiştir.



7) Anberefşan Makamı

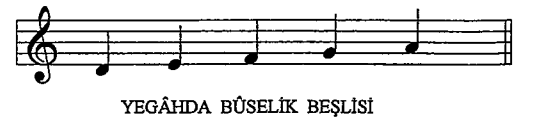
Abdürrahim Küni Dede'nin (1762-1891) bulduğu bir makamdır. İki Buselik dizisinin ayrı ayrı iki perdede birleştirilmesinden hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:

a- Yerinde Nihavend)

b- Yegâh üzerindeki Buselik dizisi.

Makam incici olarak seyreder. Evvela Rast üzerinde Ni-havend makamı gösterilir. Rastta asma karar verilir, yine Nevâyâya dönülür. Nevâ üzerinde verilen asma kararlardan



sonra Rasta doğru dönüş yapılır ve Yegâh üzerindeki Buselik dizisine geçilir. Kararda kaba Dügâha kadar genişleme yapılabilir. Bu durumda karara kaba Dügâh üzerindeki bir Hicaz dörtlüsü ile varılır. Elimizde yalnız bir eseri bulunan Anberfeşan hakkında daha derinlemesine tetkikte bulunmak imkânına sahip bulunmuyoruz. Anberfeşan, Rast perdesi üzerindeki Buselik dizisinin arıza işaretleri ile gösterilir. Lahin içindeki geçkilerin arıza işaretleri makama göre değiştirilir.

8) Tarz-1 Cihan Makamı

III. Sultan Selim Han'ın bestelediği peşrev ve saz semaîsinden başka, bu makamdan elimizde başkaca eser bulunmuyor. Keza literatürde Tarz-1 Cihan ismine de rastlamıyoruz. Makamın III. Sultan Selim Han tarafından tertip edildiğine kuvvetli bir ihtimal olarak bakabiliriz.

Makam inici bir nitelik göstermektedir. Nihavend makamına Yegâhta Araban makamının ilâve edilmesiyle terkip olunmuştur.

Şeması şöyledir:



Tarz-1 Cihan makamı tiz durak olan Nevâdan başlar. Nihavend makamının pest beşlisi içinde seyri görülür. Nihavendi belirttikten sonra, Nevâda asma karar verir. Ve buradan Rasta doğru inerek Araban makamı dizisine geçer ve Yegâhta karar verir. Kararda peste doğru genişleme yaparak Zirgüleli Hicaz çeşnisi ile kararı tamamlar. Elimizde sözlü eser de bulunmadığı için daha geniş bir bilgi edinemiyoruz. Tarz-1 Cihan makamını donanımda Kürdî, Hisar ve Eviç perdeleriyle gösteririz.

9) Lale Gül Makamı

Hocam Arel'in tertiplelediği bir makamdır. Fakat musikiciler arasında rağbet görmediği için unutulmuş sayabiliriz.

Lale Gül, Hüzzam makamı ile Şed Araban makamlarının birleştirilmesinden doğmuştur. Dizisi şöyledir:

HÜZZAM DİZİSİ



Makam inici bir nitelik gösterir. Evvela Hüzzam makamı yeterli derecede gösterilir. Nevâ üzerinde verilen bir asma karardan sonra Şed Araban makamına geçilir, Şed Arabanda Hüzzam kadar seyir gösterilmezse de Şed Arabanın çeşnisi belirtilir ve Yegâhta karara varılır. Makamın güçlüsü Dügâh, tiz durağı Nevâdır. Asma karar perdeleri her iki makamda kullandığımız perdelerdir.

10) Gülşen-i Vefa Makamı

Feraizcizade İbrahim Vefa Efendi'nin (1871-1903) terkip ettiği bir makamdır. Feraizcizade bir peşrev ile bir saz semaîsi bestelemiştir. Fakat ölümünden sonra makam unutulmaya başlanmış, yirminci yüzyılın son yarısında ise tamamen unutulmuştur, diyebiliriz.

İnci bir nitelik gösteren Gülşen-i Vefa makamı üç makamın birleşmesinden hasıl olmuştur:

- A- Yerinde Muhayyer Makamı
- B- Yerinde Rahatü'l-Ervah Makamı
- C- Yerinde Yegâh Makamı

Şeması şöyledir:

Makam, Muhayyer açarak başlar. Muhayyer perdesi etrafında Muhayyer seyri ile dolaşır, karara inmez. Güçlü perdesi olan Hüseyñîde asma karar verdikten sonra Rahatü'l-Ervah makamına geçer, Hicaz makamı içinde dolaşır, Irak asma kararından sonra Yegâh makamının pest beşlisi olan Rast beşlisi içinde seyrini devam ettirir ve sonra Yegâhta karara varır.

Elimizde sözlü eser bulunmadığı için makamı daha fazla tetkike imkân bulmuyoruz.

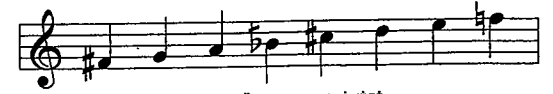
Gülşen-i Vefanın tiz durağı Muhayyer, güçlüsü Nevâ, karar perdesi Yegâhtır.

Makam, Yegâhtan pestte doğru bir genişleme göstermez. Peşrev ve saz semaîsinde tiz durağı olan Muhayyerden sonra bir genişleme görülmemektedir.

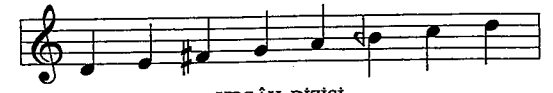
Gülşen-i Vefayı Dik Kürdî, Nim Hicaz ve Eviç perdelerinin arıza işaretlerini koyarak gösteririz. Makam değişikliğinde, icap eden arıza işaretleri gerekli perdelerle konulur.



MUHAYYER DİZİSİ



RAHATÜLERVAH DİZİSİ



YEGÂH DİZİSİ

11) Gülzar (Rast Mâye) Makamı

Mâye makamı üzerinde yaptığımız genel incelemelerde, Mâye türlerinden söz etmiş ve bugüne ancak dört mâye türünün gelebildiğini açıklamış idik. İşte bunlardan biri, Hızır bin Abdullah'ın "*Rast Mâye oldur kim, Rast göstere ine, Mâye evinde karar ide*" diye tarif ettiği Rast Mâye makamıdır.

Rast Mâye makamının, Abdülbaki Nâsır Dede dönemine gelinceye kadar ne şekilde kullanıldığı hakkında yeterli bir bilgimiz yoktur. Makam, Hızır Bin Abdullah'tan sonra rağbet bulmuş mudur? Yoksa bazı makamlar gibi rağbetten düşmüş müdür, sorusunun cevabı –kanaatimizce– rağbetten düştüğü yolunda olacaktır. Çünkü, 15. yüzyıldan sonra bu makama ilişkin literatürde bulunması gereken metinlere ve bestelenmiş eserlere tesadüf edilmemektedir.

III. Sultan Selim Han döneminde, makamlar üzerinde yapıcı ve kurtarıcı etki-

ler gösteren, unutulmaya yüz tutmuş ve hatta unutulmuş birçok makamımızı musikimize tekrar kazandıran, yalnız büyük bestekâr Selim Han değildir; Selim Han dönemindeki kudretli ve büyük bestekârların da onun severek koruduğu ve gelişmesine özen gösterdiği musikimize, çok değerli ve paha biçilmez katkıları unutmamak icap eder.

Bu tür makamlar içinde, Rast Mâye makamı da vardır. Abdülbaki Nâsır Dede, makamı ele alarak, *Tedkîk u Tabkîk* adlı kitabında, kitabının ismile bağdaşır bir şekilde incelemelerde bulunmuş, Mâye makamlarında isim kargaşasını görmüş ve bu kargaşalığa son vermek için çareler arar olmuştur. Bu kargaşaya Rast Mâye ve Mâye Rast makamlarının benzer makamlarla karıştırılmasının sebebiyet verdiğini görerek, isimlerinde değişiklikler yapmış, makamların daha sağlıklı açıklanmasına ve öğrenilmesine yardımcı olmaya çalışmıştır. Bunun için literatürde, Yegâh perdesinde karar veren Rast Mâye makamına Gülzar adını vermiş, yine Yegâh perdesinde karar veren Segâh Mâye makamına Râmîş Can diyerek bu iki makamı Dügâh ve Segâh perdelerinde karar veren ve aynı ismi taşıyan iki makamdan ayırmıştır.

Abdülbaki Nâsır Dede, yeni adı ile Gülzarı şöyle tarif etmektedir:

Rast âgâze idüp, Aşiran şekli üzre Yegâh perdesine hubût idip anda karar eder. Bu terkip dabi müteahbirin-i selef ibtiramdan olup, Rast Mâye dedikleridir. Bunda dabi ma sebak³ misillu ibtiraz-ı mezkûr vasfı malum üzere bu isim ile sebt olundu.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* isimli kitabı ile, kendinden evvel gelmiş musiki ustalarının makamlar hakkındaki görüşlerini yine onların yazdıkları kitaplardan tetkik ederek, devirler boyunca makamların geçirdikleri değişiklikleri bize bildirmesi yönünden, tarihi bir görevini hakkı ile yerine getirmeyi başarmış ve musiki tarihimizde tebrik ve şükranla anılması gereken bir müzikolog unvanını kazanmıştır. Bunun canlı örneği, şimdi açıklayacağımız Rast Mâye makamını bize tanıtmak için verdiği önemli bilgilerdir.

Nâsır Dede'nin verdiği tarifte, şöyle bir ifade yer alıyor:

Aşiran şekli üzre Yegâh perdesine hubût edip anda karar eder.

Burada, "Aşiran şekli üzre" sözünden çıkarılması icap eden bir anlam olacağı şüphesizdir. Elimizde Gülzar makamına ilişkin Erzurumlu Hasib Dede'nin bir peşrevi ile bir saz semaîsi vardır. Peşrevin birinci hanesi, yerinde (Rast üzerinde) Rast makamı ile başlamada, hanenin sonunda Hüseyinî aşiran perdesi üzerinde bir Uşşak geçkisi yaparak, Hüseyinî Aşiranda çok belirli bir asma karar vermekte ve bu asma karar ile mülazimeye geçmektedir. Hüseyinî Aşiran üzerindeki bu asma karar, Yegâh perdesindeki Mâye makamının bir başlangıcı olmakta, ve Mâye seyir ve çeşnisi bu suretle kendini belli etmektedir. Bu suretle, yerinde Rast makamının seyrine, Hüseyinî Aşiranda Uşşak makamının seyir ve çeşnisi eklenmekte ve bu seyirlerle Rast Mâye (Gülzar) makamının çeşnisi oluşmaktadır.

Gülzar makamının şeması şöyledir:

Gülzar makamı, çıkıcı ve inici bir seyir göstermektedir. Az kullanılmış ve çok evvelden unutulmuş bir makamdır. Eski musikicilerin Rast Mâye adı altında saz eserleri ve sözlü eserler besteledikleri bir gerçektir amma, bugün elimizde bulunan yalnız bir peşrev ve bir saz semaîsidir.

Makamın güçlüsü Rast, durağı Yegâh perdesidir. Makamda genişleme tize doğru Rast seyri ve çeşnisi içinde yapılmakla beraber, değişik türde genişlemenin yapılması için hiçbir engel bulunmaz. Makamı Yegâhtan daha peste doğru bir genişleme içinde olduğu görülmemektedir.

Gülzarı, donanımda, Rast makamının arıza işaretleri ile gösterir, geçki hallerinde arıza işaretlerini gerekli perdelere koyarak gösteririz.

12) Dilnevez Makamı

Dilnevez makamının, III. Sultan Selim Han devrinde tertiplenmiş bir makam olduğu anlaşılıyor. Bu devrin makam isimlerini ve tariflerini veren Abdülbaki Nâsır Dede'nin eserlerinde Dilnevez'in ismine ve tarifine rastlayamıyoruz. III. Sultan Selim Han'ın bestelediği bir peşrev ve bir saz semaîsi elimizdedir. Şu halde, büyük bir ihtimal ile makamın mucidi III. Sultan Selim Han olup, Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tabririye* ile *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki risalelerini yazdıktan sonra bulmuş olduğunu düşünebiliriz. Aksi halde risalede isminin ve tarifinin bulunması gerekirdi.

Dilnevez makamı, iki Buselik makamının ayrı ayrı perdelere birleşerek eklenmesiyle hasıl olmuştur:

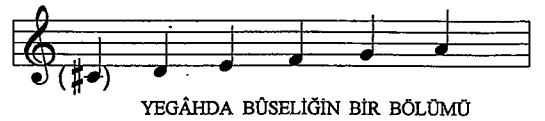
A- Birinci Buselik makamı Dügâh üzerinde bulunan Buselik makamıdır.

B- İkinci Buselik makamı ise Yegâh perdesine göçürülmüş olan Buseliktir.

Şeması şöyledir:

Dilnevez, inici bir seyir gösterir. Evvelâ Dügâh üzerindeki Buselik makamı ile başlar ve seyrini gösterir. III. Sultan Selim Han, Buselik içinde dolaşırken başka makamlara geçkilerde bulunur, fakat yeden olarak Zirgüle perdesini kullanmaz. Peşrevin birinci hanesi tetkik edildiği zaman bu durumu görüyoruz. Dügâhtaki asma karardan sonra Rast perdesini göstererek, buradan, Yegâh üzerindeki Buselik makamına geçmekte, kısa bir dolaşımdan sonra Yegâhta özellikle Ferahfeza çeşnisi ile karar vermektedir.

Dilnevez donanımda hiçbir arıza işareti koymadan gösteririz. İcabında gerekli arıza işaretleri yerlerine konulur.



13) Dilefruz (Dilfüruz) Makamı

Adı “gönül aydınlatan, gönül açan” anlamına gelen bu makamı bize tanıtan Musi (tanburi haham Muşe Fao; ?-1770) olmuştur. Musi çifte düyek usulünde bestelediği Dilefruz peşrevinde Hüseyinî ağırlıklı olarak Uşşak makamını da beraberce işlemiş, Yegâhta Buseliği katarak makamı tamamlamıştır.

Musi'nin elimizdeki peşrevinden sonra geçen bir asırlık süre içinde bu makama ilişkin eserler bestelendiğini göremiyoruz. 20. yüzyılın başlarında yetişen bestekâr ve kanuni Mehmed Bey (1850-1928) Dilefruz'dan bir saz semaîsi bestelemiştir. Yine aynı dönemde yaşayan Neyzen Ali Rıza Bey bir beste ile ağır semaî bestelemiştir, Muallim İsmail Hakkı Bey de aynı dönemde bir beste ile yürük semaî besteleyerek klasik faslı tamamlamıştır.

Dilefruz makamını zaman içinde incelediğimizde, Musi'nin peşrevinde iki makamın işlendiğini ve Yegâhta Buseliğe eklenerek karar verildiğini görüyoruz. Musi, peşrevinde Hüseyinî ve Uşşak karışımı melodik yapılara oldukça uzun bir yer veriyor. Mülazimede ise Yegâh üzerinde kurulu Buseliği az göstererek hemen karara varıyor. Dilefruz'u tekrar ele alan Kanuni Mehmed Bey, Neyzen Ali Rıza Bey ve Muallim İsmail Hakkı beyler ise, makamda evvelce kullanılan Hüseyinî makamını terk ederek yalnızca Uşşak makamına yer veriyorlar. Besteledikleri ve elimizde bulunan eserlerde bu değişiklik açıkça görülüyor. Bu gösteriş de, bir evvelkinde olduğu gibi kısa sürüyor ve Yegâhta karar veriliyor.

Şimdi eski ve yeni türlerin şemalarını verelim.



YERİNDE HÜSEYİNİ DİZİSİ

Musi'de Dilefruz makamının şeması:



YEGÂHTA BÜSELİK BEŞLİSİ

20. yüzyılda değişen Dilefruzun şeması:

Dilefruz inici bir seyir gösterir. 1. türde Hüseyinî ve Uşşak makamları karışık olarak gösterilir. Her iki makamın çeşnileri de oldukça doyurucu olarak belli edilir. Dügâh perdesi güçlü perdesidir. Bu perdede asma kararlar verilir. Son olarak verilen asma karardan sonra, Kürdî perdesi açılarak, Yegâhta Buselik beşlisi içinde, Buselikli olarak karara varılır.

Uşşak makamını işleyerek yapılan 2. tür seyirde ise, Uşşak seyirler uzun tutulur. Güçlü yine Dügâh perdesidir. Bu tür seyirde, Dügâhta verilen bir asma karardan sonra, Kürdî perdesi gösterilerek Yegâhta Buselik makamı seyri içine girilir. Buselik seyri uzun sürmez. Kısa bir gösterişten sonra Yegâhta karar verilir.

Her iki tür karar da, Ferahfeza çeşnisini belli edecek derecede bir seyir içinde icra olunur.

Musi'nin makamın teşkilinde kullandığı Hüseyinî ağırlıklı seyrin 20. yüzyıl bestekârlarından ve hanende olan Ahmet Avni Konuk merhumun terkip ettiği

Dilkeşide makamı ile bir yakınlık göstereceği düşünülebilir. Bu konuya açıklık getirmek istiyoruz:

Başka bir paragrafta incelediğimiz Dilkeşide makamından bestelenmiş eserlerde Hüseyinî makamının (yalnız Hüseyinî makamı olarak) doyurucu bir ölçüde işlendiğini, sonra Yegâhta Ferahfeza makamına geçildiğini ve Ferahfeza çeşnisi ile karar verildiğini, Yegâh üzerinde Buselik dizisi üzerinde ısrarla durulduğunu görüyoruz.

Musi'nin Hüseyinî ağırlıklı ve Uşşak karışık Dilefruz makamında ise, yine Kürdî perdesi açılmakla beraber, makamın Buseliği yalnız pest beşlide işlediğini ve seyrin kısa sürdüğünü, Yegâhta hemen karara doğru seyir yapıldığını açıkça görüyoruz. Bu suretle ortaya çıkan iki ana farkı belirtmemiz gerekmektedir:

1- Eski Dilefruz, Hüseyinî-Uşşak karışımı bir seyirle başlamaktadır.

2- Yeni Dilefruzda ise, üç bestekârimız Hüseyinîyi terk ederek yalnız Uşşak makamına yer vermişlerdir.

Dilefruz ile Dilkeşide arasında kararlarda da değişiklik vardır. Dilefruzda kararlardaki Buselik seyri ve çeşnisi kısa tutulmuş, hemen karara varılmıştır. Dilkeşide ise kararlarda özellikle Ferahfeza makamı belli edilmiştir.

Dilefruz donanımında Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

14) Sultanî Rast Makamı

Neyzen Selim Dede'nin⁴ bir buluşu olduğuna ihtimal verdiğimiz Sultanî Rastın metinlerde kaydına rastlayamadık.

Elimizde, Selim Dede'nin bir peşrev ve bir saz semaîsinden başka örneği bulunmayan Sultanî Rast makamı, kararında iki ayrı makama yer vermekte ve bu iki makamın seyri ve çeşnisi ile karar varmaktadır.

1- Sultanî Yegâhlı karar:

Selim Dede, peşrevinde, Rast makamını icra ettikten sonra Sultanî Yegâh makamına geçerek Yegâhta bu çeşni ile karar vermektedir.

2- Yegâhlı karar:

Selim Dede, saz semaîsinde yine Rast makamını icra eder ve fakat Yegâhta karara doğru Sultanî Yegâh makamına geçki yapmaz, Yegâh makamının karara doğru olan melodik yapılarını kullanarak Yegâh çeşnisi ile karara varır.

Şemaları şöyledir:

Makam inici-çıkıcı olarak seyir gösterir. Rast makamı açılır, Rast seyri içinde doyurucu olarak dolaşılır. Nevâda, Segâhta ve Rastta asma kararlar verilir. Rastın durak



I

RAST DİZİSİ



SULTANİ YEGÂH DİZİSİ



II

RAST DİZİSİ



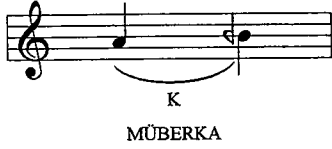
YEGÂH DİZİSİ

perdesi olan Rastta yapılan son asma karardan sonra, Sultanî Yegâh veya Yegâh makamlarına geçilir ve kısa bir seyir gösterilerek Yegâhta karar verilir. Makamın değişmesine rağmen, Dügâh güçlü perdesi görevini devam ettirmektedir.

Sultanî Rastı, Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

15) Müberka' Makamı

En eski makamlarımızdan olan Müberka', sistemci okulda 24 şube içinde gösterilmiştir. İki sestem oluşmaktadır. İki ses arasında büyük mücennep aralığı vardır.



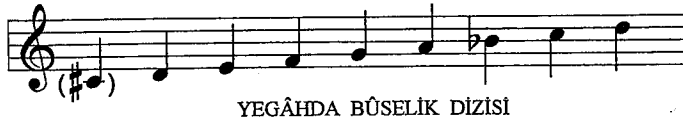
Sistemci okul mensupları, okulun kurucuları olan Safiyyüddin Urmevî ve Hoca Abdülkadir Merâgî'den sonra 24 şubeyi oluşturan sesleri zaman zaman incelemişler, bu seslerin evveline ve sonuna yeni sesler katarak yeni makamlar bulmuşlardır. Müberka' da bunlardan biridir.

Öyle anlaşılıyor ki, Müberka'nın, Buselik makamının Yegâh perdesinde karar veren bir şeddinden ibaret bulunması, Buselik ve şedlerinin revaç bulmasından bir süre sonra (18. asrın sonları, III. Sultan Selim devri) itibardan düşmüş bir makam olarak bestekârlarca terk edilmesi, unutulmasına yol açmıştır. Nitekim İtrî'den sonraki bestekârlarda bu makamdan bestelenmiş eserlere rastlamıyoruz. Elimizde bulunan peşrev ve semaînin hangi yüzyılda bestelendiği hususunda bir bilgimiz yoktur. Ancak klasik bir üslup gösteren peşrev ve saz semaîsinin 18. asırdan evvelki devrelerde bestelendiği tahmin olunabilir.

El Seydi mahlası ile Türk musikisine ilişkin bir nazariyat kitabı yazmış olan ve asıl adı bilinmeyen musikicimiz, Müberka' için nazmen şu tarifi veriyor:

*Tut âgâz eyle, Çargâh'ın elini,
Mekan edin inip Segâh evini.*

Bu tarif, elimizde bulunan peşrev ve saz semaîsinin seyir ve çeşnesine uymamaktadır. Hangisi daha doğrudur, bunu ancak daha derinden yapılacak araştırmalar belli edecektir.



YEGÂHDA BÛSELİK DİZİSİ

İnici-çıkıcı bir seyir gösteren Müberka'nın şeması şöyledir:

Müberka' için donanıma Si bemol ile kararda kaba Nim Hicaz arızaları konulur.

16) Sultanî Yegâh Makamı

Literatürde aynı perdede (Yegâhta) karar veren ve aynı ismi taşıyan iki ayrı makam vardır.

Gazi Giray Han'ın neslinden gelen ve 17. yüzyıl prens ve bestekârlarından

olan Çoban Devlet Giray'ın (ölümü 1629) terkip ettiği Sultanî Yegâh makamı ile 18. yüzyılın sonlarında doğup 19. yüzyıl içinde yetişen ve musikimizde dâhî bestekârlığı ile kutup olmuş Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi'nin bulduğu Sultanî Yegâh makamını birbirine karıştırmamak lazımdır. Bugün tanınıp sevilen makam, Dede'nin bulduğu makamdır. Çoban Devlet Giray'ın bulduğu makam ise çoktan unutulmuştur. Aralarında benzerlik yok denecek kadar azdır. Karar kısmında Buselik beşlisi bu benzerliği meydana getirmektedir.

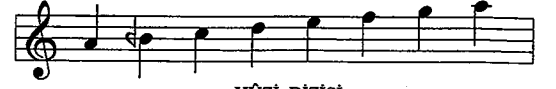
Çoban Devlet Giray'ın bulduğu Sultanî Yegâh makamı Hûzî ile Yegâhta Rast ve Buselik makamlarının birleşmesiyle oluşmuştur.

Makam incisi bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:

Evvela Hûzî dizisi içinde seyir gösteren makam, Dügâh, Çargâh ve Rastta asma kararlar verir. Hûzî makamı oldukça doyurucu olarak gösterilir. Yegâhta Rast beşlisi içinde seyir gösteren makam, yine Yegâhta verdiği bir asma karar ile Yegâhtaki Buselik beşlisine geçer ve kısa bir seyirden sonra Buselikli olarak karara varır.

Bugün elimizde bulunan iki tür Sultanî Yegâh makamını birbirinden ayırabilmek için her iki makamı teşkil eden lahnî yapılar bakmak icap eder. Bu lahnî yapıların ilk bölümleri Hûzî ve Hicaz Hümayun makamlarından oluşması itibarile ayırımın kolayca yapılacağı anlaşılır.

Sultanî Yegâhı donanımda Hûzî makamının arıza işaretleri ile gösteririz. Geçkilerde arıza işaretlerini icap eden perdelere koyarız.



HÛZİ DİZİSİ



YEGÂHTA RAST BEŞLİSİ



YEGÂHTA BÛSELİK DİZİSİ

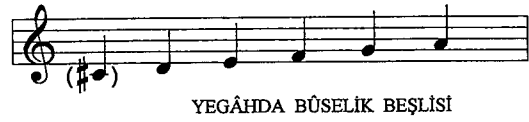
17) Bend-i Hisar Makamı

Bend-i Hisar, 119 makamdan kâr-ı nâtik bestekân ve çağımızın ilk yarısında yaşamış musikicilerimizden olan Ahmet Avni Konuk'un terkip ettiği bir makamdır. Fakat, ne yazık ki, bestekârının ölümünden sonra tamamen unutulup gitmiştir.

Kâr-ı Nâtik'teki Bend-i Hisar kısmından başka, elimizde bir eser bulunmuyor. Ahmet Avni Konuk'un bulduğu bu makama ilişkin başka bir eser bestelediği de bilinmiyor.

Bend-i Hisar, incisi bir nitelik gösteriyor. Bazı müzikologların yorumlarına göre, Hisar Buselik'in Dügâhta verdiği asma karardan sonra Sultanî Yegâhın pest beşlisi eklenerek ve Sultanî Yegâh çeşnisi ile karar vermektedir. Bu yorumun karar bölümünü kabul ediyoruz; ancak girişte kanaatimizce Hisar makamı değil Sûz-i Dil makamı işlenmekte, Sûz-i Dil çeşnisi seyirde hâkim durumda bulunmaktadır. Biz, bu tür bir seyir ve çeşniyi ön planda saymak gereğini duyduğumuz için, makamın Sûz-i Dil ile başladığını anlamış oluyoruz.

Dügâhta verdiği asma karara doğru makam Sûz-i Dili bırakarak Hisar çeşnisi ile seyre devam etmekte ve çeşni içinde Dügâhta asma karar vermektedir. Sûz-i Dil ve Hisar makamları içindeki seyirler, Dügâhtaki asma karar ile son bulmakta ve Kürdî perdesi açılarak Sultanî Yegâh makamı çevresine girilmekte ve Yegâhta bu çeşni ve seyir ile karara varılmaktadır.



Şeması şöyledir:

Bend-i Hisarı, donanımda Hisar makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde icap eden perdelere arıza işaretlerini koyarız.

18) Sultanî Cedid Makamı

20. yüzyılın başlarında yetişen bestekâr ve udi Şekerci Cemil Bey'in bulduğu Sultanî Cedid makamı, oldukça yakın bir geçmişte terkip edilmesine rağmen, bugün tamamen

unutulmuş makamlarımız arasındadır.

İnci bir nitelik gösteren Sultanî Cedid makamı iki makamın birleşmesinden doğmuştur.

A- Yegâh üzerinde kurulu Hicazkâr makamı

B- Yegâh üzerinde kurulu Kürdî makamı



Şeması şöyledir:

Sultanî Cedid, Nevâ açarak Hicazkâr seyri ile başlar. Hicazkâr makamını doyurucu olarak gösterir. Bu arada Nevâ üzerinde çok kısa bir Sabâ geçkisi gösterir. Dügâhta verilen bir asma karardan sonra, Kürdî makamına geçilir, Yegâhta Kürdî çeşnisi ile karara varılır.

Saz semaîsinde ise, peşrevde uygulanan seyir ve çeşni gösterilmekle beraber, bu sefer Nevâ üzerinde kısa Sabâ

geçkisi yerine bir Acem geçkisi yapılarak, bu ufak değişiklikle, Dügâhta verilen asma karardan sonra Kürdî çeşnisi ile Yegâhta Kürdî olarak karar verildiği görülür.

Sultanî Cedid, musikiciler arasında beğenilmemiş, kısa bir müddet sonra unutulmuştur.

Udi Cemil Bey'in talebesi olan Hocam Arel'in Ferahnüma makamını bularak bestelediği peşrev ve saz semaîsinin Kürdî makamının Yegâh üzerinde bir uygulaması olduğu düşünülürse, Arel'in Sultanî Cedid makamından esinlenerek böyle bir terkip meydana getirdiğinin uzak bir ihtimal olarak görülmemesi gerektiği kanaatini taşıdığımızı belirtmek isteriz.

19) Tarab Engiz Makamı

Kanuni Mehmed Bey'in tertiplemediği bir makamdır. Gerçi "tarab engiz" sözcüğü 15. yüzyılda bir büyük usule verilmiş ad olarak literatüre geçmiş ise de, bir müddet sonra bu usul unutulmuş ve bugüne kadar bu usul ile bestelenmiş bir esere de rastlanamamıştır.

Kanuni Mehmed Bey, yakın tarihimizde yaşamış muktedir bir kanun sanatçısı ve bestekârımızdır (1859-1927). Bugün elimizde bazı saz eserleri ile sözlü eserler bulunmaktadır. Ne var ki, elimizde bu makamdan, Kanunî Mehmed Bey'in yeni elde ettiğimiz peşrevinden başka bir eser yoktur.

Tarab Engiz inici bir nitelik gösterir. Dügâh üzerine göçürülmüş Tarz-ı Cihan makamına, Yegâh üzerine göçürülmüş Nihavend makamının katılması ile tertip edilmiştir.

Tarab Engiz makamının incelenmesini, elimizde bulunan bir peşrev üzerinde yapabiliyoruz. Bu itibarla, makamda başkaca diğer özellik ve inceliklerin bu peşrevde gösterilmiş olduğunu savunmak herhalde abartılı olur.

Tarz-ı Cihan makamının, Nevâ üzerinde kurulu Nihavend ve Dügâh penesinde kurulu Hicaz makamının nağmeleri ile oluştuğu dikkate alınır, bestekâr da bu makamın seyir ve çeşnisini belirtmek için, Muhayyer açarak peşreve girmiş, Nevâ üzerinde kurulu Nihavend makamının seyirleri gösterildikten sonra, Tarz-ı Cihanın karar perdesine doğru seyir devam etmiş ve bir asma karar ile Dügâhta Tarz-ı Cihanın çeşnisi belli edilmiştir. Bundan sonra Yegâh perdesinde şed olarak kurulu Nihavend makamına Nim Hicaz perdesi kaldırılarak ve Nim Hisar perdesi de uygulanmak suretiyle Nihavend seslerine geçilmiş ve Yegâhta Nihavend çeşnisi ile karara varılmıştır.

Peşrevde yeden yerine kaba Çargâh alınmak suretiyle varıldığı görülmektedir. Nihavend makamından bestelenen eserlerde yeden perdesinin her halde kullanılması şart değilse de yeden perdesi olarak kaba Nim Hicaz yerine kaba Çargâhın kullanılmış olması dikkati çekmektedir. Bu tür bir karar, yeden perdesinin karar sesine en yakın ses olması kuralına aykırı düşmektedir. Biz, Ermeni asıllı bir musikici tarafından notası yazılmış peşrevin kaba Çargâh perdesine diyaz işaretinin konmamış olmasını bir ihmal veya unutma olarak pek kabul edemiyoruz. Çünkü, peşrevde icap eden bütün arıza işaretlerinin yerli yerine konulmuş olduğunu görüyoruz. Bu sebeple, kulağa tam istirahat duygusunun yerleşmediğini de anlıyoruz. Eserin bu şekilde icra edilmesi aslına uygunluğu itibari ile önem taşımaktadır.



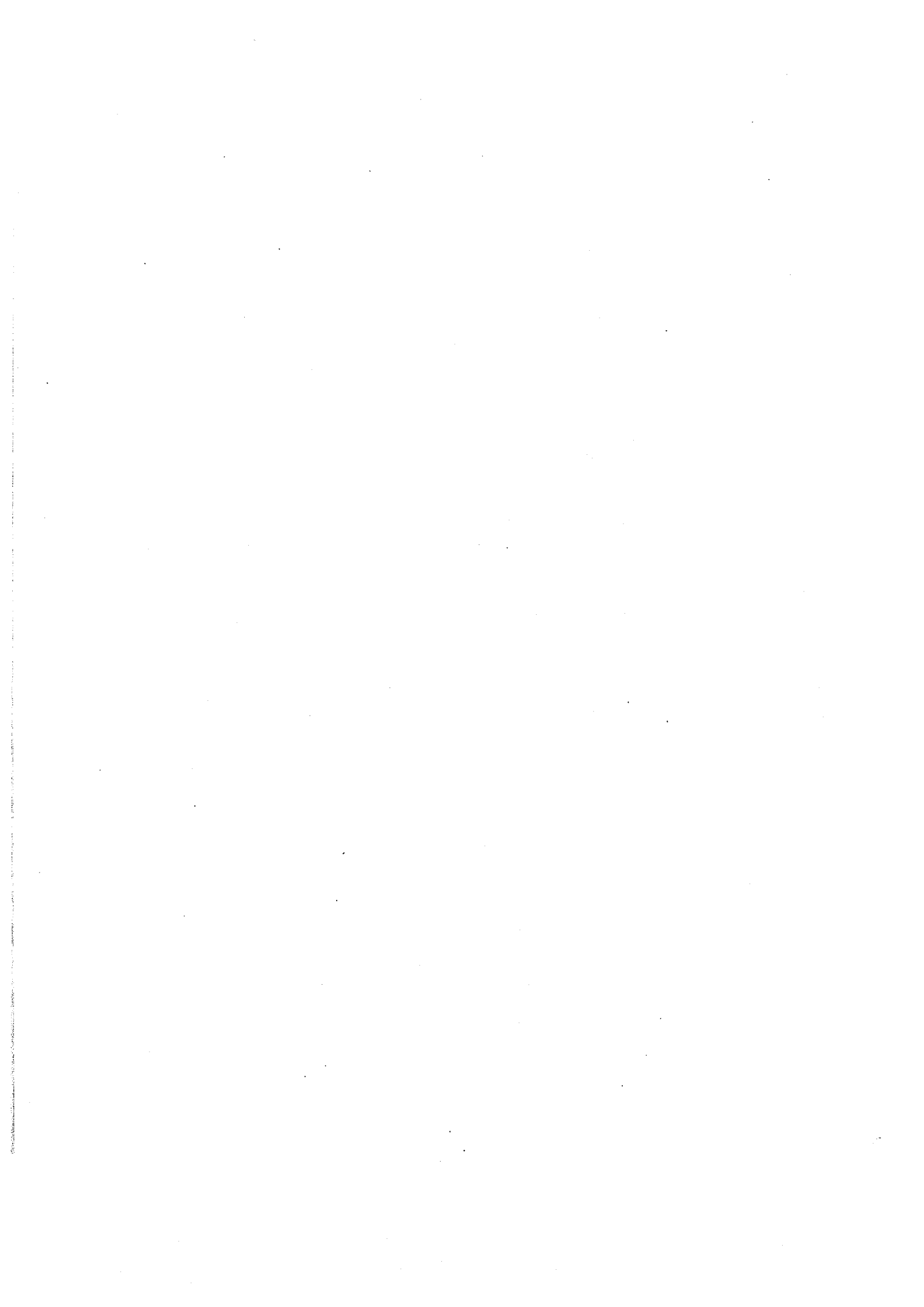
DÜGÂHDA TARZ-I CİHAN



YEGÂHDA NİHAVEND

Notlar

- 1 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 114.
- 2 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 58.
- 3 Eskilerin Rast Mâye, Segâh Mâye ve Segâh-ı Acem dedikleri makamların hepsinin Yegâh perdesinde karar veren makamlar olup, diğer Mâye isimleriyle karışıklığa sebep olduğunu bildiren Nâsır Dede: "Bunda dahi ma sebak misillü" terimini kullanarak, diğer makamlara yapılan karışıklıkları önlemek için, anlamını ileri sürerek, bu adı verdiğini açıklamaktadır.
- 4 III. Sultan Selim Han'ın, resmen Mevlevî olmamakla beraber, Mevlevîliği sevdiği tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır. Hatta, "Neyzen Selim Dede" III. Sultan Selim Han'ın bir değişik adıdır. Bazı eserlerinde bu mahlası kullanmıştır.



2. KISIM

Hüseyinî Aşiran Perdesinde Karar Veren
Mürekkkep Makamlar

1) Hüseyinî Aşiran Makamı

Sistemci okulda, Hüseyinî Aşiranı, yalnız Aşiran adı ile buluyoruz. Aşiran aynı zamanda, 24 şube içinde gösterilen iki ayrı dizi halinde veriliyor.

Safiyüddin, *Fevaid-i Aşere* isimli kitabında, ebced notası ile sekiz sestem oluşan ve bugün bilinmeyen bir dizi olarak veriyor:

A - D - H - Y - YD - Yv - YH. .

Bu diziyi porteye, Hüseyinî Aşiran perdesine geçirir isek:



şeklini alır ki, Hüseyinî Aşiran üzerinde Rast dörtlüsü ile Dügâh üzerinde Hüseyinî beşlisinden oluşmaktadır.

Abdülkadir Merâgî'de Aşiran altı sestem oluşur:

H - YA - YC - Yb - YH - Ka.

Bu diziyi Hüseyinî Aşiran üzerine göçürdüğümüzde:



şeklinde görülür. Bu dizi de Hüseyinî Aşiran üzerinde bir Rast beşlisini gösteriyor ise de, tize doğru Çargâh notası katılmış olarak görülüyor.

Bunun dışında, yine Abdülkadir'de, 10 sestem oluşan bir Aşiran dizisinin ebcedle şeması veriliyor ise de, bu dizi bugün kullanılmayan mütenafir bir dizi olarak görülüyor.

Bütün bu diziler, sistemci okulda 24 şube arasında yer alır ve bir makam niteliği göstermediği belirtilir.

Kısa bir müddet sonra, Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd Hüseyinî Aşiranı terkibat (birleşik makamlar) arasında sayıyor ve tariflerini veriyorlar.

Hızır bin Abdullah, Aşiran adını kullanarak şu tarifi veriyor:

Aşiran, Hüseyinî âgâze eder, Dügâh karar verir.

Bu tarif, kanaatimizce, bugün için de geçerliliğini korumaktadır. Yalnız, eski musikiciler, bütün makamları Yegâhtan başlattıkları için ikinci ses olarak Dügâh perdesini gösterdiklerinden, bugün bildiğimiz ve kullandığımız Dügâh değil, sistemci okulun ilk dönemlerde kullandığı ve bugün Hüseyinî Aşiran perdesi olarak tanıdığımız perdeyi gözönüne almamız gerekmektedir. Bu suretle, "Dügâhta karar verir" diyen Hızır bin Abdullah, bugün kullandığımız Hüseyinî Aşiran perdesini göstermiş olmaktadır.

Bedr-i Dilşâd, bu makama "Vech-i Hüseyinî" adını veriyor.

Lâdikli Mehmet Çelebi, Hafız Post ve Ebubekir Ağa, hep Aşiran kelimesini kullanıyorlar.

Kantemiroğlu, Aşiran makamından söz etmiyor. Aşiran perdesi üzerinde durarak, dikkate değer bir yorumda bulunuyor, diyor ki:

... Basit makam tarifi şartına göre, aşiran perdesinin makam sahibi olma gücü yoktur. Çünkü, altında yegâh perdesinden başka perde bulunmaz. Yegâh perdesi ise, sazın âhengi, esas düzeni olduğundan öteki perdelerden ayrı tutulur ve onların arasına pek katılamaz. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, aşiran perdesi, makam sahibi olmadıgından bütün gücünü hüseyinî perdesine aktarır..... Aşiran perdesi ise, öteki terkiplerin perdeleriyle birleşip bağlanmadıkça, kendi başına bir terkip meydana getirmez ... uzun sözün kısası, ancak birkaç terkinin karargâhı olabilir. Kendi başına bir makama sahip olması mümkün değildir.¹

Kantemiroğlu'nun bu yorumu üzerinde fazla durmayacağız, çünkü, Kantemiroğlu kendi zamanındaki mevcut makamlara bakarak bu görüşü ileri sürmüş olabilir.

III. Sultan Selim Han dönemine gelince, Abdülbaki Nâsır Dede, makamın tarifini yaparken, Hüseyinî Aşiran sözcüğünü kullanarak Hızır bin Abdullah'ın tarifinin aynısını veriyor. Yalnız, Hızır bin Abdullah'ın Dügâh kelimesi yerine Aşiran kelimesini kullanıyor.

Dr. Ezgi ve Arel'in tarifinde beraberlik görülüyor. Bu itibarla, Arel okulunda bir görüş ayrılığı bulunmuyor.

Arel'e göre Hüseyinî Aşiranın tarifi:

Hüseyinî aşiran makamı, hüseyinî ile hüseyinî aşiran perdesindeki uşşak dörtlüsünden mürekkeptir.

Şeması şöyledir:

Biz de bu görüş ve tesbite katılıyoruz. Gerçekten, elimizde bulunan eserler tetkik edildiği zaman, makamın Hüseyinî ile Hüseyinî Aşiranda kurulu Uşşak dörtlüsünden oluştuğu görülüyor.



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

HÜSEYİNİ DİZİSİ

Makam inici bir nitelik gösterir. Tiz durak olan Hüseyinî açılarak makama başlanır. Hüseyinî seyri gösterilir. Hüseyinîde ve Çargâhta asma kararlar verilir. Segâhta belirgin kısa duruşlar yapılır. Dügâhta verilen asma karardan sonra, pestteki Uşşak dörtlüsü içinde seyir gösterilir ve Uşşak çeşni ile karar verilir. Bu karara genelde yeden alınarak varılır ise de yedensiz kararlar da görülmektedir. Hüseyinî Aşiran peste doğru bir genişleme göstermez. Tizde Hüseyinî makamının icabı olarak seyirler yapılır. Muhayyer perdesinden sonra, tize doğru Uşşak dörtlüsü içinde veya öngörülen başka bir makamın seyri çeşni içinde genişleme yapılabilir.

Makamın güçlüsü Dügâh, tiz durağı Hüseyinî perdesidir. Donanımda, Eviç ve Segâh perdeleri kullanılarak gösterilir.

Oldukça eski sayabileceğimiz Hüseyinî Aşiran makamının son yüz yıl içinde az kullanıldığı görülüyor. Her ne kadar Hafız Zekâi Dede Efendi, Muallim İsmail Hakkı Bey, Zeki Arif Ataergin gibi bestekârlarımız bu makamdan beste ve şarkılar bestelemiş iseler de, bugün okunmadığı için unutulmuş sayılırlar. Yalnız, Zekâi Dede'nin "Cemalin şem'ine pervane oldum" mısraı ile başlayan curcuna usulündeki şarkısının arada sırada hatırlandığını ve okunduğunu duyuyoruz.

2) Rahat Fezâ (Hicaz Aşiran) Makamı

Sistemci okulda Rahat Fezâyı, o zamanki adı ile Hicaz Muhalif makamı olarak buluyoruz. Bu isim Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da geçmektedir.

Çok az kullanılmış olan bu makamdan elimizde çok az eser vardır.

Abdülbaki Nâsır Dede, Hicaz Muhalif ile Rahat Fezânın iki ayrı makam olduğunu göstererek iki ayrı tarif vermiştir.

Nâsır Dede, Hicaz Aşiran diye bir makamdan söz etmemiştir.

Nâsır Dede, Rahat Fezâ için şu tarifi veriyor:

Acem âgâze idüp, Irak karar ider. Bu müteabbirinin ibtiraidir.

Hicaz Muhalif için de şöyle bir tarifte bulunuyor:

Hicaz âgâze idüp, Aşiran karar ider. Bu terkip müteabbirin-i selef ibtiraidir. Amma şimdi şöbreti yoktur.

Sultan Abdülmecid Han zamanının muktedir bir bestekârı ve tanburisi olan İsmet Ağa, eskilerin Rahat Fezâ diye tanıdıkları makam kendi zamanında artık bilinmediği için, bu makamdan bir peşrev ve saz semâisi bestelemiş ve Rahat Fezâ makamı böylece, musikiciler arasında yayılmış ve meşhur olmuştur. Daha sonra, Zekâi Dede, bu makamdan klasik bir fasıl bestelemiştir.

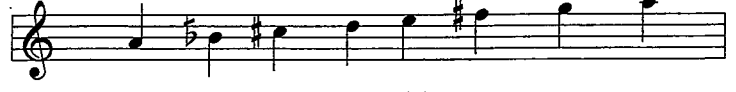
Arel okulunda, Rahat Fezâ makamı için bir görüş ayrılığı yoktur. Arel, Rahat Fezâ için şöyle diyor:

Ya hicaz, ya uzal yabut hümayun makamı ile aşiran penceresindeki hüsey-ni beşlisinden mürekkeptir ve hümayun makamının işaretleri konularak lâbin

İçinde icap ettikçe değişiklik yapılır. Bu makama bicaz muhalif ve bicaz aşiran isimleride verilmektedir.

Şeması şöyledir:

İnici bir nitelik gösteren Rahat Fezâ makamı, Dügâh veya Nevâ perde-sinden seyre başlar. Hicazın hangi çe-



HICAZ DİZİSİ

şidi gösterilmek isteniyorsa, onun seyri yapılır. Hicazdaki asma karar perdelerinde durulur ve asma kararlar verilir. Dügâh üzerindeki asma karardan sonra, Hicaz makamı bırakılır, Dügâh üzerindeki Buselik beşlisi içinde seyir devam ettirilir ve peste doğru inilerek Hüseyinî Aşiranda, Hüseyinî seyir çeşnisi içinde karara varılır. Kararlarda yeden perdesi görevini Yegâh perdesi üstlenir. Bestekârlarımız, Hüseyinî Aşiranda kararın tam ve doyurucu olması için yeden almak suretile karar vermeyi uygun bulmuşlardır. Gerçi, bu karar biçimi Uşşak karara benzemekte ise de, Hüseyinî çeşnisi içinde karara gelindiği zaman, Hüseyinî seyir ve çeşnisinin karakteri kaybolmamaktadır. Makam, peste doğru genişleme yapmaz. Tizde Muhayyerden sonra da fazla bir genişleme yaptığı görülmez. Donanıma, Hicaz makamının arıza işaretleri konularak gösterilir. Burada, gerek Hüseyinî Aşiranda ve gerekse Hicaz Aşiranda, karara varılırken Irak perdesinin biraz pestleştirilerek (eksik bakıye diyezi haline getirilerek) karara varılacağı unutulmamalıdır. Ancak, daha fazla pestleştirilmesi kararda bir tenafür hissini meydana getirir.

Rahat Fezâ, bugün terkedilmiş makamlar zümresi içinde görülüyor. Son devir bestekârlarımızdan Saadeddin Heper, M. Reşat Aysu gibi birkaçı Rahat Fezâ eserler bestelemiş ise de, musikiciler arasında rağbet görmeyen bu makam unutulmuştur.

3) Nühüft Makamı

Sistemci okulda 24 şube içinde gösterilen Nühüft, Abdülkadir Merâgî'de bir sekizli içinde toplanmış olarak verilmektedir. Ebced notası ile verilen sekizliğinin harf şeması şöyledir:

A - C - V - H - YA - YC - YV - YH.

Sistemci okul, bütün makamları Yegâh perdesi üzerinde göstermek gibi bir usul içindedir. Bu usul, sistemci okulun vazgeçilmez bir sistematığıdır. Şimdi bu ebced notasını porte üzerinde göstermek istersek şu şemayı elde ederiz:

Yegâh üzerinde kurulmuş olan bu diziyi, Nühüftün karar perdesi olan Hüseyinî Aşiran perdesine göçürdüğümüz zaman Nühüftün seslerini bulmuş oluruz:



C T C T C C T (SİSTEMCİ OKULA GÖRE)



S A S T K S T (AREL SİSTEMİNE GÖRE)

Abdülkadir'in bu dizisi, Hüseyinî Aşiran perdesi üzerine yerleştirilmiş Hicaz (Uzzâl) beşlisi ile Buse-lik üzerindeki Uşşak dörtlüsünden oluşturulmuştur.

Sistemci okul, Nühüftü bu terkip üzerine tanımaktadır. Gerçekten, Hızır bin Abdullah, *Kitab-ı Musiki*'sinde Nühüftü şöyle tarif etmektedir:

Nühüftü oldur ki, tizi yerden Dügâh âgâze ide, inüp Uzzâl yüzünden Hicaz karar ede.

Bu tarif dışında, sistemci okul kurucularında ayrı bir görüş açıklaması yapılmamış, Hızır bin Abdullah'ın bu tarifi hükmünü sürdürmüştür.

1. şemada, Yegâh ile kaba Dik Hisar arasında, pest Hisar perdesi (C) aralığı ile gösterilmiştir. (C) rumuzu, sistemci okulda mücennep aralığının işaretidir. Bu işaret hem büyük mücennebi hem de küçük mücennebi gösterir. Hızır bin Abdullah'ın tarifinde "Hicaz karar eder" demesi (C) aralığının bu özelliğidir.

Lâdikli Mehmet Çelebi de Abdülkadir gibi Nühüftü sekiz sestem oluşan bir dizi olarak görmüştür.

Kantemiroğlu ise, *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki* adlı kitabında, çağdaşları olan Mustafa İtri, Tanburi Mehmet Çelebi, Tanburi Koca Angeli, Neyzen Ali Hoca gibi musikicilere Nühüftün tarifini sorduğu zaman birbirini tutmayan cevaplar aldığını, bunların içinde Neyzen Ali Hoca'nın cevap ve tarifinin en uygun olduğunu yazmaktadır.

Bu cevapların hemen hepsi, sistemci okuldaki görüşün dışında olan tariflerdir. Bu tarifler arasında, Neyzen Ali Hoca'nın tarifini Kantemiroğlu, Rehavî bir pestleşme ile Yegâhı göstererek, Hüseyinî Aşiranda karar verilmesi doğru olanıdır, diye ayrı bir açıklama getirmektedir.

Öyle anlaşılıyor ki, sistemci okulun Nühüft hakkındaki görüş ve tesbitleri, bir zaman sonra değişikliğe uğramaya başlamış, karar kısmında Uzzâl seyri kullanılmaz olmuş, yerine Yegâhta kurulu Rast ve Hüseyinî Aşiranda kurulu Uşşak seyirleri yapılmaya başlanmış, makam Hüseyinî Aşiranda Uşşak çeşnisi ile karara varılmıştır.

Abdülbaki Nâsır Dede de bu değişikliği şöyle açıklamaktadır: "*Nühüftü, Neva âgâze idüp, Aşiran karar ider. Bu terkip, müteabhirinin ihtira'ı olup, Neva-ı Acem ve Neva-ı Aşiran isimleri ile tesmiye kıldıkları terkipdir. Lâkin fi zamanına bu isim ile meşhurdur.*"

Nâsır Dede'nin bu tarifi, Lâdikli Mehmet Çelebi ve Kantemiroğlu'ndan sonra gelen dönem içinde değişmiş olan makamı bize açıklıyor. Artık Uzzâl yoktur. Giriş Nevâ makamı ile yapılıyor ise de, Acem perdesi aldığı zaman Nevâ-ı Acem, Eviç perdesi aldığı zaman Nevâ-î Aşiran isimleriyle musikiciler arasında tanınmış oluyor. Kendi zamanında da bu isimlerle tanındığını ayrıca ekliyor. Böyle olmasına rağmen, bir müddet sonra, bu isimler de terk ediliyor ve Nühüft ismi yeniden makamın tanıtılmasında kullanılmaya başlanıyor.

Nühüft, Yegâh makamına benzerlik gösterir. Ancak, makamın giriş kısmında, Yegâhta kullanılmayan bir başka makama da yer verilir. Bu, Nevâ üzerinde tertiplenmiş olan Rast makamıdır. Bu makam içinde fazla dolaşılmaz. Ancak bir Rehavî çeşnisine benzer bir seyir gösteren Rast makamı, Dügâha kadar çok olmasa da pestleşmeler gösterir. Bu sebeple, Nevâ makamına benzemez ve makamın, Yegâh makamında olduğu gibi icrası çoğu zaman gerçekleşmez. Çoğu zaman diyoruz, çünkü eldeki mevcut klasik eserler bize gösteriyor ki, Nevâ açarak başlayan Nühüft yanında, Nevâda Rehavî çeşnisine yakın bir seyir içinde Nühüft eserlere de rastlanmaktadır. Mesela tanburi Büyük Osman Bey'in peşrevi, neyzen Salim Bey'in saz semâisi, Seyyid Nuh'un darb-ı fetih bestesi, şeyhülislam Es'ad Efendi'nin saz semâisi, hep Nevâda Rast (Rehavî) makamını göstererek Nühüfte başlayan bestelerdir. Diğer taraftan, Nevâ göstererek Nühüfte giren eserler de vardır: Itri'nin ağır semâisi ve saz semâisi, Ebubekir Ağa'nın remel bestesi ve iki yürük semâisi, Âheni Mehmed Çelebi'nin yürük semâisi.

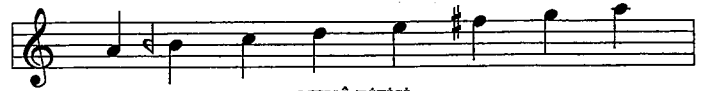
Nühüft makamı, Yegâh makamı gibi inici bir nitelik gösterir, şemaları şöyledir:

İster Rast seyri olsun, ister Nevâ ile makama girilsin, tiz durak perdesi olan Nevâda sıkça asma kararlar verilir. Yegâha doğru pestleşmelerde, Nim Hicaz perdesi ile (Rehavî türü seyirlerde), Dügâha kadar inildiği görülür. Ancak daha fazla pestleşme yapılmaz, tekrar Nevâ tutulur, karara doğru pestleşmelerde, Çargâh perdesi ve Segâh perdelerinin araya girdiği ve Dügâh üzerinde asma kararların verildiği görülür. Dügâhta verilen bu asma karardan sonra, Rast çeşnisi içinde Yegâha inilir, tekrar Dügâh veya Nevâ açılarak, bu sefer Uşşak çeşnisi içinde Hüseyinî Aşirana doğru pestleşilir ve Yegâh yine vurgulanarak karara Uşşak çeşnisi ile varılır.

Nühüft (Yegâh hariç), daha peste doğru bir genişleme göstermemektedir. Tizde ise, Nevâdan itibaren genellikle Eviç açılarak bir genişlemeye doğru gidildiği görülür. Bu genişleme bestekârın doğuşuna kaldığı için, kesin makam geçiklerinin belirtilmesi mümkün olmamaktadır.

Nühüftü, Yegâhta gösterdiğimiz arıza işaretleri ile gösteririz.

Nühüftü, Yegâhta gösterdiğimiz arıza işaretleri ile gösteririz.



4) Buselik Aşiran Makamı

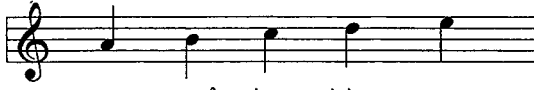
Sistemci okul kurucularının bilmediği bu makama 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuasında ve yine aynı yıllarda yaşamış olan Enfi Hasan Ağa'nın bestelediği bir eserde tesadüf ediyoruz. Kantemiroğlu'nun da aynı yıllarda bestelediği bir peşrevi vardır.

Bu tetkiklerden anlaşılıyor ki, Buselik Aşiran makamının 18. yüzyılın başlarında bulunmuş olması kuvvetli bir ihtimaldir. Bestekârlar tarafından pek tutulmayan bu makamdan zamanımıza çok az eser gelebilmiştir. Makamın dizisi üç dizinin birbirleriyle eklenmesinden kurulmuştur:

- a- Hüseyinî üzerinde bir Hüseyinî beşlisi
- b- Dügâhtan Hüseyinîye kadar bir Buselik beşlisi
- c- Hüseyinî Aşirandan Dügâha kadar bir Uşşak dörtlüsü



HÜSEYİNİ PERDESİNDE HÜSEYİNİ BEŞLİSİ



BÛSELİK BEŞLİSİ



HÜSEYİNİAŞIRANDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

Arel okulu içinde, makamın bünyesinde özellikle karar perdesinin üstünde bulunan dizide bir anlaşmazlık görülmektedir. Arel, karar perdesindeki dizinin Uşşak olmayıp Hüseyinî dizisi olduğunu kaydeder.² Dr. Ezgi'nin görüşü ise "Hüseyinî aşiran üzerindeki dizi hüseyinî olmayıp uşşak dizisidir. Ve bu dizi buselik aşiranın yapısına uygun düşer" şeklindedir.³

Dr. Ezgi'nin bu görüşünü biz de benimsiyor ve analizimizi bu görüş istikametinde yapıyoruz.

Makam incici bir nitelik gösterir. Makama ya Hüseyinîden veya Çargâhtan girilir. Nitekim verdiğimiz örneklerde bu tür başlayışlar görülmektedir. Buna sebep,

eserlerdeki karar şekillerinin biraz muğlak olmasıdır. Bestekârlar, karara doğru Buselik perdesini kullanmışlar, bu perdeden yine karara doğru Hüseyinî karar vereceklermiş gibi bir seyir takip etmişler, fakat karara gelince, Uşşak çeşni ile karar vermişlerdir.

Diğer taraftan Kantemiroğlu'nun bestelediği Buselik Aşiran peşrev ve saz semâisinde kararlar, Kürdî olarak verilmiştir. Bu tür karar Buselik Aşiran makamının lahnî yapısına ve seyirine uygun düşmemektedir. Kantemir'in bu peşrev ve semâisiyle Hüseyinî Aşiran üzerinde Kürdî makamının işlendiği ve Arel'in "Aşk-efzâ" dediği makamın olduğunu görüyoruz. Ne var ki, Kantemiroğlu bu makamı bilmediği için Buselik Aşiran adını kullanmıştır.

Buselik Aşiran makamında Buselik dizisi seslerinde daha çok gezintiler yapılır, zaten bu sebeple Buselik Aşiran denilmiştir. Buselik makamının asma karar perdelerinde geçici kararlar verildikten sonra, Dügâh perdesinde yine geçici olarak karar verilir ve buradan Uşşak dörtlüsüne geçilerek Hüseyinî Aşiranda karara varılır. Kararda, Yegâh perdesi yeden görevini yapar. Nühüfte olduğu gibi karar sırasında Irak perdesi biraz pestleştirilir ve karara yardımcı olur. Makam donanımında yalnız Fa bakıye diyezi ile gösterilir. Makam değişikliklerinde icap eden arıza işaretleri kullanılır. Makam peste doğru genişleme yapmaz. Muhayyerden tize doğru fazla bir genişleme yaptığı görülmez. Buselik Aşiran bugün unutulmuş gibidir. Bilenler de çok azalmıştır.

5) Canfezâ Makamı

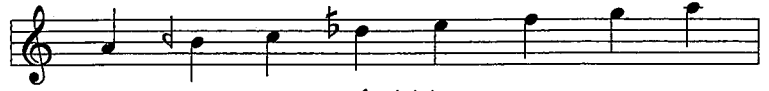
Arel-Ezgi okulu Hüseyinî Aşiran ve Acem Aşiran perdelerinde karar veren ve çok yakın benzerliği bulunan bu iki makamı “birinci nev-i şevk-u tarâb” ve “ikinci nevi şevk-u tarab” isimleri altında bir makam olarak birleştirmiştir.⁴ Dr. Ezgi de aynı görüştedir.⁵

Fakat, makamın karar bölümleri birbirinin aynı değildir. Evvela karar perdeleri değişiktir. Diğer taraftan kararda kullanılan diziler de değişiktir. Her ne kadar, iki ayrı makamın tiz tarafında Sabâ makamı yer alıyorsa da, bunun dışında müşterek tarafları yoktur. Bu sebeple biz bu iki makamı birbirinden ayrı olarak, karar seslerinin bulunduğu perdelerde tetkik edeceğiz. Kaldı ki Hüseyinî Aşiranda karar veren makama eski musikiciler Canfezâ ismini vermişlerdir.

Abdülbakî Nasır Dede *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki mecmuasında Canfezâ makamını ayrıca saymıştır. III. Sultan Selim Han'ın tertiplelediği Şevk-u Tarab makamı, Canfezâyâ göre daha sonra bulunmuş olmaktadır. Görüşümüze göre, III. Sultan Selim Han'ın Acemşirânda ve Hüseyinî Aşiranda kararlar veren bestelerinin değişik karar perdeleriyle bestelenmiş olması, makamın iki nevi bulunduğuna işaret etmektedir. Diğer taraftan birbirlerine çok benzedikleri için aynı isim altında toplanması, makam dağınıklığına önleyici bir tedbir olması bakımından bir dereceye kadar pozitif mütalaa olunabilir.

Makamın dizisi şöyledir:

Sabâ makamının seyiri yapılı. Gerdaniyede, güçlü perdesi olan Çargâhta, Segâh perdesinde asma kararlar verilir. Dügâhta Sabâ seyiri tamamlanır. Buradan Kürdî perdesi açılarak Acem Aşiranın pest beşlisi-ne geçilir. Bu beşlide fazla dolaşılmaz, karar perdesi olan Hüseyinî Aşirandaki Kürdî dörtlüsü içinde Kürdî makamı biraz gösterilir. Yegâha inilir ve Kürdî seyiri içinde Hüseyinî Aşiranda karar verilir.



SABÂ DİZİSİ



ACEMAŞİRANDA NİGÂR BEŞLİSİ



HÜSEYİNİAŞİRANDA KÜRDİ DÖRTLÜSÜ

Bu makamdan yapılmış eserleri icra edenler görecektir ki, makamın kararında bir asmalık duygusu vardır. Makamın kalışı tam bir istirahat ve rahatlık duygusu vermemektedir. Buna sebep bazı mürekkep makamlarımızın lâhni yapılarıdır. Burada dikkat edilecek husus kararın kulağımıza tatmin edici olarak verilebilmesini sağlamaktır. Canfezâ Hüseyinî Aşirandan peste doğru genişlik göstermez. Yalnız Yegâhı yeden olarak kullanılır. Tiz tarafta Sabâ makamının genişlemesi ile miyan açıldığında hangi makamdan miyan açılmış ise o makamda bir genişleme görülür. Donanımda Sabâ makamının arıza işaretleri konur ve icabında değişiklikler yapıldığı zaman gerekli arıza işaretleri kullanılır.

6) Zirefkend Makamı

Türkçemizde “Cismi gitti, ismi kaldı yadigâr” diye bir söz vardır. İşte, diğer bazı makamlar gibi Zirefkend makamı da bu sözün örneklerinden biridir.

Sistemci okul, Zirefkendi tanıyordu. Onu, 12 makam arasında müstakil bir makam olarak biliyorlardı. Ayrıca, bugün Sabâ dörtlüsü olarak tanıdığımız eksik dörtlüye de eskiler “Zirefkend Kûçek” ismini vermişlerdi.



Abdülkâdir Merâgî'nin Zirefkend dizisi olarak vermiş olduğu ve yanda kaydettiğimiz dizi görüldüğü gibi

mütenafır bir dizidir. Bugün bizim bildiğimiz Zirefkend makamının dizisi ve seyirine yabancı kalmaktadır. Halen elimizde Zirefkendden, Gazi Giray Han tarafından bestelenmiş darb-ı fetih usulünde bir peşrev ile bir saz semâisi vardır. Öyle zannediliyor ki Zirefkend makamı, 16. yüzyılın son yarısı içinde bugünkü seyir ve yapısı ile bilinmekte idi. Bir ihtimal de Gazi Giray Han'ın buluşu olarak ortaya çıkmış olmasıdır. İlk örnekleri de Gazi Giray Han'da buluyoruz. Zirefkend makamı, Türk musikisinde bir hayli fazla makam lahinlerini bir araya getiren mürekkep makamlarımızdan biridir. Şöyle ki:



- a- Muhayyer üzerinde Buselik
- b- Gerdaniyede (Mahur)
- c- Hüseyñide Buselik (Ruhnevâz)
- d- Çargâhta Nigâr beşlisi
- e- Çargâhta Nikriz
- f- Hüseyñi Aşiranda Sabâ

Makam, inici niteliktedir. Evvela Muhayyer üzerinde Buselik makamı ile başlanır. Gerdaniyede Mahur makamına geçilir. Bu arada Hüseyñide Buselik makamına (Ruhnevâz) geçilerek gösterilir. Tekrar, bu üç makamda karışık olarak seyir gösterilir. Gerdaniye perdesinde, Mahur asma kararı verildikten sonra Acemli olarak, Çargâh perdesine doğru inilirken Çargâh üzerinde Nikriz makamı seyiri yapılır. Bu geçki aynı zamanda Sabâyâ geçmeksizin lahnî bir seyir başlangıcı olur. Dik Zirgüle perdesi açılarak Hüseyñi Aşiran üzerinde Sa-

1  SEGÂH DÖRTLÜSÜ

2  HÜSEYNİDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

3  NEVÂDA RAST BEŞLİSİ

4  BÜSELİK BEŞLİSİ HÜSEYNİDE HÜSEYNİ BEŞLİSİ

5  HÜSEYNİAŞIRANDA HÜSEYNİ BEŞLİSİ

Ferahnâk Aşiran, donanımda Nim Hicaz ve Eviç arızaları ile gösterilir.

9) Mâye Aşiran Makamı

Hızır bin Abdullah, *Kitab-ı Musiki* isimli kitabında, Mâye ile birleşerek karar veren makamları gösterirken, Mâye Aşirana ait bir bilgi vermemektedir. Hızır Ağa da Mâye ile birleşerek meydana gelen makamlar arasında Mâye Aşirandan söz etmemektedir.

Son devir bestekârlarımızdan Ahmet Avni Konuk'a gelinceye kadar Mâye Aşiran hakkında bir kayıt göremedik.

1  SEGÂH DÖRTLÜSÜ

2  UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

3  RAST BEŞLİSİ

4  HÜSEYNİAŞIRANDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

Ferahnâk makamı ile başlayan Ferahnâk Aşiran, Ferahnâkin bütün perdelerinde dolaşır. Ve karar perdesi olan Irakta bir asma karar verdikten sonra Dügâh ve Hüseyinî perdelerini tutarak Buselik Aşiran makamının seyrine geçer. Kısa bir dolaşma ile Hüseyinî Aşiranda karar verir. Kararda yeden almaz, çünkü Hüseyinî kararlar genelde yeden almadan verilen kararlar olduğu için, Buselik perdesinde Hüseyinî Aşirana doğrudan bir iniş yapıldığı görülür.

Kitabımızın yazıldığı bu devrede, makamın musikiciler arasında henüz yayılmadığını görüyoruz. Bundan sonraki devirlerde Ferahnâk Aşiran makamının musikiciler tarafından beğenilip kendisinden eserler bestelenmesini temenni ederiz.

119 makamdan bestelediği kâr-ı nâtıkı bize hediye eden Ahmet Avni Konuk unutulmuş bazı makamlarımızı tanıma fırsatı da vermiştir. İşte, Mâye Aşiran makamı da bu makamlardan biridir. Elimizde bu makama ait başkaca bir eser bulunmamaktadır.

Mâye Aşiran inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Dügâh Mâye ile Hüseyinî Aşiran perdesine göçürülmüş Uşşak makamının birleşmesinden hasıl olmuştur. Dizisi şöyledir:

Dügâh Mâye makamını icra ettikten sonra Hüseyinî Aşiran üzerindeki Uşşak dizisine geçilir ve bu dizide fazla dolaşmadan Hüseyinî Aşiran perdesinde yedenli olarak karar verilir.

Bugün unutulmuş makamlarımız arasına karışan Mâye Aşiran makamından, kudemânın bestelemiş olduğu eserlerden maalesef bir tanesi bile elimize geçmemiştir. Bu sebeple makamın genel seyri, seyirde ve çeşnideki özellikleri hakkında etraflı ve derinden bilgi vermeyi imkânını bulamıyoruz.

Mâye Aşiran donanımında Si koma bemol, Mi koma bemol ve Fa bakıye diyezi ile gösterilir.

10) Rast Aşiran Makamı

Rast Aşiran makamı hakkında, tetkik ettiğimiz metinlerde aydınlatıcı bir bilgiye ulaşamadık. Sistemci okul kurucularında Rast Aşiran henüz bilinmiyordu. Elimizde bulunan peşrev ve saz semâisi Kemanî Hızır Ağa'nın besteleri olduğu halde, Hızır Ağa'nın mecmuasında bu makamın adı geçmemektedir.

Daha sonra gelen musikicilerin kitaplarında da Rast Aşirana rastlamıyoruz. Rast Aşiran makamında çıkıcı-inici bir seyir görülmektedir. Rast makamının sonuna Hüseyinî Aşiran perdesinde Uşşak makamının bir bölümünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Şeması şöyledir:

Makam, Rast makamı ile başlar ve oldukça doyurucu olarak Rastı gösterdikten sonra kararda kesin karara geçmez; bir asma karar vererek, Hüseyinî Aşirandaki Uşşak dördlüsü çevresine geçer ve Uşşak makamı içinde kısa bir seyirden sonra Hüseyinî Aşiranda karar verir.

Durak Hüseyinî Aşirandır. Güçlü Rast, tiz durak Gerdaniyedir. Asma karar perdeleri Rasttaki asma karar perdeleridir. Uşşakta ise Yegâh asma karar perdesi olarak görülmekte ve aynı zamanda yeden perdesi görevini de yapmaktadır. Rast Aşiran makamı, donanımında Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.



RAST DİZİSİ



HÜSEYİNİAŞİRANDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

11) Irak Aşiran Makamı

Sistemci okul kurucularında makamların sayısı çok azdı. Makamların terkip ve tertibinde, II. Sultan Murad Han, II. Sultan Bayezid Han ile oğlu Yavuz Sultan Selim Han, IV. Sultan Murad, I. Sultan Mahmud Han, III. Sultan Selim Han ile II. Sultan Mahmud Han'ın büyük rolleri olmuş ve musikimizin gelişip yayılmasında

faydaları dokunmuştur. Zaten saydığımız bu padişahların hemen hepsi bestekâr olup, Türk musikisinin kurallarını, usul ve makamlarını iyi bir şekilde bilmekte idiler. Bütün bu müsait şartların bir araya gelmesi, musikimizde yeni yeni makamların bulunmalarına ve bu makamlardan eserler bestelenmesine büyük bir zemin hazırlamış ve makam adetleri de zaman geçtikçe artmıştır.

Irak Aşiran makamı da böyle müsait şartlar içinde meydana getirilen makamlardan biridir. Irak makamının sonuna Geveşt, Mâye, Şehnaz, Gerdaniye, Selmek... gibi makamların eklenerek terkipler yapıldığı eski metinlerde kayıtlı iken, Irak Aşiran terkiplerine tesadüf edilmemektedir. 16. asrın sonlarında yaşamış olan büyük ve ve dâhi bestekâr Gazi Giray Han'ın bugün kaybolmuş gözüyle bakılan makamlardan bestelediği saz eserleri elimizde olmasa idi, bazı makamların seyir ve çeşnileri hakkında bilgimiz olamayacaktı. İşte, Irak Aşiran makamı da bunlardan biridir. Öyle tahmin ediyoruz ki, Irak Aşiran makamının mucidi de Gazi Giray Han'dır.

Gazi Giray Han, Irak Aşiran makamının peşrev ve saz semâisini bestelerden, Irak makamına başka bir açıdan bakarak değerlendirme yapmıştır. Irak makamı çok daha eski makamlardan biri olmasına rağmen, elimizde bu makama ait ancak 16. asırda bestelenmiş bir kâr ile 17. asır ve daha sonraki devrelerde bestelenmiş eserler bulunmaktadır. Tiryaki (ya da Petraki) mahlası ile bilinen ve 17. asrın başlarında vefat eden bestekârın Irak makamından bestelemiş bulunduğu ağır çember usulündeki beste ile 18. asırda bestelenen Dede'nin bir bestesi ve ağır semâisi (18. asır) ile diğer bazı bestekârlara ait eserler bunlar arasındadır.

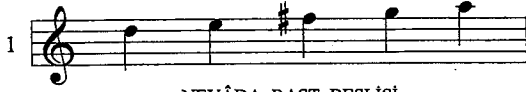
Biraz evvel saydığımız bu eserler incelenecek olur ise Zeki Mehmed Ağa'nın peşrevi ve yukarıda adı geçen eserlerin zemin kısmında (girişinde) Yegâhta Rast makamı çeşnisi değil Irakta Segâh makamı çeşnisi ve seyri görülmekte, Gazi Giray Han'ın Irak Aşiran peşrevinin 1. hanesinde ise Yegâhta Rast seyri bir ayrıcalık taşımaktadır. Elçi lâkabı ile tanınan bir diğer bestekârın Irak peşrevinde ise yine Yegâhta Rast seyri bulmaktayız.

Gazi Giray Han bu peşrevinde özellikle 1. hanede tamamen değişik bir seyir göstermiş, kendisinden sonra gelen bestekârlar bu tarza uymamışlar ve Irakta Segâh seyri başlangıcı içinde eserlerini bestelemişlerdir.

Makam, çıkıcı bir nitelik gösterir. Irak makamına, Hüseyinî Aşiran perdesine göçürülmüş Uşşak makamının eklenmesiyle hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:

Bazı makamlarımız gibi, unutulmuş olan Irak Aşiran makamı da, musikimiz literatürü içinde yerini almıştır. Irak Aşiranı, donanımda Irak makamının arıza işaretleri ile gösteririz. Lahin değişikliğinde icap eden işaretler ilgili perdelere konulur.



NEVÂDA RAST BEŞLİSİ



EVİÇDE SEGÂH DÖRTLÜSÜ



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ



SEGÂH DÖRTLÜSÜ



HÜSEYNİAŞİRANDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

12) Şevk-ı Serab Makamı

Rahmetli değerli dostum Halûk Recai'nin (Haldun Menemencioglu) 1980'li yıllarda terkip ettiği Şevk-i Serab makamı, Hisar Buselik ile Hüseyinî Aşiran makamının birleşmesinden doğmuştur.

Elimizde mevcut peşrev ve saz semâisi tetkik edildiğinde, Hisar Buselik seyri ile Sûzidil makamının çeşni arasında bir benzerlik olduğu görülmektedir. Tiz durak perdesi olan Hüseyinîden, Hisar perdesi kullanılmadan güçlü perdesi olan Dügâha kadar Hüseyinî Aşiran makamı seyri içinde inişte, karara da adeta Buselik Aşiran makamında karar verecekmiş gibi bir çeşni sezilmekte, fakat bestekâr bu çeşniyi hiç hesaba katmadan Uşşak çeşni seyri haline çevirmektedir. Kanaatimizce, makamın ifade eylemek istediği mana ve çeşni yerine oturtulmamış, kâmil ifadesini bulmamıştır.

Şevk-ı Serab donanımında Hisar Buselik'in arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde gerekli arıza işaretleri icap eden perdelere konulur.

13) Hisar Aşiran Makamı

20. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan bestekârlarımızdan Râkım Elkutlu (1872-1948) tarafından tertip edilmiş bir makamdır. Diğer bazı makamlarımızın musikiciler tarafından rağbet görmemesi gibi, Hisar Aşiran da aynı akıbete uğramış ve tertipleyenin vefatı ile unutulmaya başlamış, bugün öğrencilerinden başka makamı bilen kalmamıştır. Hisar Aşiran genelde inici bir nitelik gösterir. Ancak, Hisar makamının icrası sırasında, inici-çıkıcı bir renk gösterirse de Buselik Aşirana geçilince inici olduğunu belli eder ve Hüseyinî Aşiranda karar verir.

Hisar Aşiran makamı, Hisar makamı ile Buselik Aşiran makamının birleşmesinden hasıl olmuştur. Şeması şöyledir:

Hisar açarak, Hüseyinî perdesi etrafındaki seslerde seyir gösteren Hisar Aşiran, Hisar makamının hemen bütün seslerinde dolaşır ve Hisar doyurucu olarak gösterecek seyrini tamamlar. Güçlü perdesi Hüseyinîye döner. Bu sefer, Buselik dizisindeki perdelerde seyire başlar, Hüseyinî ve Çargâhta asma kararlar verir. Buselik per-

desini göstererek belli eder. Hisar Aşiran, Hüseyinî Aşiran perdesi üzerindeki Hüseyinî beşlisi içinde ve Hüseyinî çeşnisi ile seyirini tamamlar. Hüseyinî Aşiranda karar kılar. Hisar Aşiranı donanımda segâh arızası ile gösteririz. Hisar ve Buselik Aşiranın arızalarını lahin içinde icap eden yerlerde kullanırız.

Râkım Elkutlu 20. yüzyılın ilk yarısı içinde yetişmiş, dini ve din dışı eserleri bulunan kıymetli bestekârlarımızdan biridir. Hisâr Aşiran makamını bulmakla beraber bu makamdan sadece bir beste yapmış, bunun dışında Hisar Aşirandan başkaca bir eser bestelediği duyulmamıştır.

14) Hicazeyn Makamı

III. Sultan Selim Han (1761-1808) tarafından terki edildği ileri sürülen Hicazeyn makamının elimizde bulunan tek örneği Eyyubi Neyzen Hüseyin Dede'ye (?-1740) aittir.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in nota koleksiyonunda bulunan bu peşrev iki hânenen ibarettir. Bestelenme tarihinin 1700-1740 tarihleri arasında olması kuvvetle muhtemeldir.

Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde Hüseyin Dede'nin 1721 tarihinde harem-i hümayunda cariyelerin ney hocası olarak görevde bulunduğunu ve 1740 senesinde de vefat ettiğini açıklamaktadır.

Bu duruma göre, III. Sultan Selim Han'ın doğumundan 21 sene evvel vefat eden Hüseyin Dedenin Hicazeyn peşrevini bestelemesi, makamın III. Sultan Selim Han döneminden evvel bilindiğini ortaya koymaktadır. Hüseyin Dede'nin ölüm tarihinde bir yanlışlık yoksa, Hicazeyn makamının III. Sultan Selim Han tarafından bulunduğu görüşü mesnetsiz kalmaktadır.

Hüseyinî Aşiran perdesinde karar veren Hicazeyn makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Hicaz ailesi içinde saydığımız iki tür Hicaz makamının birleşmesinden hasıl olmuştur. Bu makamlar Hicaz ve Uzzâl makamlarıdır.

Şeması şöyledir:



HÜSEYNİAŞIRANDA HİCAZ BEŞLİSİ BÜSELİKDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ
HÜSEYNİAŞIRANDA UZZÂL DİZİSİ



HÜSEYNİAŞIRANDA HİCAZ DÖRTLÜSÜ DÜĞÂHDA RAST BEŞLİSİ
HÜSEYNİAŞIRANDA HİCAZ DİZİSİ

Makam Uzzâl göstermek suretile başlar. Uzzâl içinde seyir gösterir. Uzzâldan sonra Hicazın güçlüsü olan Nevâda (burada Dügâh) asma karar verdikten sonra Hicaz seyri içinde dolaşır ve Hicazlı olarak Hüseyinî Aşiranda karar verir. Elimizde başka örnek bulunmadığı için makamın seyirinde bazı özellikler bulunup bulunmadığını bilemiyoruz. Makama Hicazeyn denilmesinin sebebi (görüşümüze göre) iki tür Hicaz makamının kullanılmasından dolayıdır; çünkü, Hicazeyn "iki Hicaz" demektir.

15) Nişabur Rûmî Makamı

Şerif Muhiddin Targan tarafından Edhem Paşa nota koleksiyonundan alındığı bildirilen Nişabur Rûmî makamının, Kâtip Çelebi'ye (Hacı Halife de denilir) ait olduğuna ayrıca not düşülerek işaret edilmektedir.

17. yüzyılın büyük bilim adamı olan Kâtip Çelebi'nin musiki ile meşgul olduğuna ilişkin, literatürde bir kayda rastlayamadık. Fakat, genelde Osmanlı devrinin bazı bilim adamları ve din ulemasının, aynı zamanda musiki ile de meşgul olmayı çalışmalarının bir parçası olarak gördükleri hatırlanırsa, Kâtip Çelebi'nin de musiki ile meşgul olduğu hatta bestekârlığı bulunduğu uzak bir ihtimal olmayacaktır.

Kâtip Çelebi de bu kategori içinde görülür. Ethem Paşa nota koleksiyonuna giren iki makamdan (Hisarek ve Nişabur Rûmî) bestelenmiş saz eserleri bize kadar gelebilmiştir. Kâtip Çelebi, zamanında olduğu gibi, bugün de yüksek bir ilim adamı olarak tanınmakta, hatta eserleri Batı dillerine bile tercüme edilmiş bulunmaktadır.

Nişabur Rûmî makamı, musiki literatüründe kaydı bulunmayan bir makam olarak görünüyor. Demek ki, terkip edilmesinden sonra beğeni görmemiş ve unutulmuş makamlar arasında kaybolmuştur.

İnci bir nitelik gösteren Nişabur Rûmî makamı, Rûmî kelimesinden de anlaşılacağı üzere, Osmanlı döneminin buluşlarından. Nişabur ile Hüseyinî Aşiran üzerinde kurulu Hicaz Hümâyun makamının birleşmesinden terkip olunmuştur.

Şeması şöyledir:

Nişabureğin klasik başlama tarzını uygulayarak seyre başlayan makam, Nişaburek makamını oldukça doyurucu bir dolaşım içinde gösterir. Hicaz Hümâyuna geçmek için Dügâhta verilen bir asma karardan sonra, Çargâh perdesi açılır ve Hüseyinî Aşirandaki Hümâyun seyir ve çeşnisi içinde Hüseyinî Aşiranda karara varılır.

Nişabur Rûmîyi, Nişabur makamının arıza işaretleri ile gösterir, makam değişikliklerinde, icap eden perdelere arıza işaretlerini koyarız.



NIŞABUR DİZİSİ



HÜSEYNİAŞİRANDA HÜMÂYUN DİZİSİ

16) Uşşak Aşiran Makamı

Kantemiroğlu'nun Uşşak Aşiranı dediği bu makam, kendi buluşu olarak *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki* adlı kitabında yer almaktadır.

Kantemiroğlu'nun, üç haneden oluşan ve darb-fetih usulünde bestelediği bir peşrevin dışında, bu makama ilişkin başkaca bir esere rastlanmıyor. Makam

musikiciler arasında beğeni kazanamadığı için, doğması ile unutulması bir olmuştur diyebiliriz.

Dügâh ve Hüseyinî Aşiran perdelerinde kurulu Uşşak makamlarının birleştirilmesi ile terkip olunmuştur.

Çıkıcı ve inici bir nitelik gösterir.

Dügâhta Uşşak seyri ile başlayan Uşşak Aşiran makamı, doyurucu bir seyir gösterdikten ve Dügâhta verdiği bir asma karardan sonra Hüseyinî Aşiran perdesine göçürülmüş Uşşak makamı seyrine geçer. Bu seyir çok kısadır. Kantemiroğlu, peşrevinde Hüseyinî Aşiran üzerindeki kararı teslim hanesi olarak bir battuta içinde göstermiş ve hemen Hüseyinî Aşiran perdesinde karara varmıştır.

Makamın güçlüsü Dügâhtır. Her hane sonunda bir battutalık bir teslim hanesi vardır. Bu teslim ile mülazimeye geçilmektedir.

Şeması şöyledir:



UŞŞAK DİZİSİ



HÜSEYNİAŞIRANDA UŞŞAK DİZİSİ

Hanelerde Beyatî ve hatta Hûzî makamlarına da çeşnileri hissedilir derecede geçkiler yapılmaktadır.

Uşşak Aşiran makamını donanımda Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde gerekli arıza işaretlerini ilgili perdelere koyarız.

17) Zâvil Aşiran Makamı

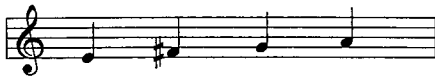
Zâvil Aşiran makamı da, Çinuçen Tanrıkorur'un bulduğu ve büyük bestekârlarımızdan Hafız Zekâi Dede Efendi'nin hatırasına ithaf ettiği yeni makamlarımızdan biridir.

Zâvil makamına, Hüseyinî Aşiran üzerine göçürülmüş Uşşak makamının birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.

Şeması şöyledir:



MAHUR DİZİSİ



HÜSEYNİAŞIRANDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

Zâvil Aşiran, inici bir nitelik gösterir. tiz durak perdesi olan Gerdaniye açılarak seyre başlar. Gerdaniyede ve Hüseyinîde belirli asma kararlar verir. Vurgulamalar yapar. Mahur makamının özelliklerinden biri olan, Hüseyinî perdesinde asma kararlar vermesinin iki sebebi vardır:

- A- Hüseyinî üzerinde Nişabur makamına çok kısa bir geçkide bulunması,
- B- Tiz Buselikten Hüseyinîye doğru pestleşmede Gülizar makamına yine çok kısa bir geçki yapması.

Bestekâr Tanrıkörur, Zâvil makamını işlerken, Zâvil makamının lâhni yapısında bulunmayan başka bir makamı da seyir içinde kullanmıştır. bu makam, beyatî Araban makamıdır. Gerçi bir Beyatî Araban kararı verilmemiş olsa da Beyatî Araban seyri ve çeşnisi görülen seyirlerde, Nevâda ve Çergâhta verilen asma kararlar, bize bu çeşniyi vermektedir. Kaldı ki bu seyir, Zâvil Aşirandan bestelenmiş bütün eserlerde yer almaktadır.

Zâvili tamamlamak için, rast perdesi üzerinde Nikriz makamına yer verilmiş ve Rastta ısrarlı olarak verilen asma kararlardan sonra Hüseyinî Aşiran üzerinde kurulu Uşşak makamına geçilerek, karar perdesi olan Hüseyinî Aşiran perdesinde karara varılmıştır. Uşşak geçkisi, makamın yapısı içinde kısa bir karar geçkisi olarak kullanılmıştır.

Makamda, miyan açılırken, Tanrıkörur, Hüseyinî üzerinde seyri yapılan sabâ makamına yer vermekte, kısa bir seyirden sonra, Şevk-efzâ ve Bestenigâr gibi makamlara geçmekte, miyanda çoğu zaman bu makamları kullanmaktadır.

Zâvil Aşiran makamının tiz durak perdesi Gerdaniye, güçlü perdesi Nevâdir. Karar perdesinde makam tam bir karar şekli göstermeden ve fakat ısrarlı asma kararlar vererek Uşşak dörtilüsü içinde, Uşşak makamı kuvvetlendirilerek karara varılmaktadır.

Zâvil Aşiran makamı donanımında, Zâvil makamının arıza işaretleri ile gösterilir, makam değişikliğinde gerekli arıza işaretleri ilgili perdelere konulur.

Notlar

- 1 Kantemiroğlu, *Kitabü'l-İlmü'l-Musiki*, Cilt I, Fasikül 1, Tura Yayınları.
- 2 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 60.
- 3 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 175.
- 4 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 63 ve 67.
- 5 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 254.
- 6 Burada fasıl sözcüğünü klasik anlamda kullanıyoruz. Klasik fasıl şu eserlerin bir araya gelmesiyle oluşuyordu: Peşrev, kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi ve saz semâisi.

3. KISIM

Acem Aşiran Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar

1) Şevk-efzâ Makamı

III. Sultan Selim Han'ın tertiplelediği mürekkep makamlardan biri olan Şevk-efzâ makamı, bugün az çalınıp söylenmekle beraber, içli, gamlı, ruha derinden hitap eden nadide makamlarımızdan biridir.

Acem Aşiran perdesinde karar veren Şevk-efzâ makamının dizisi üzerine iki ayrı görüş vardır:

- 1- Rauf Yekta Bey okulunun görüşü
- 2- Arel-Dr. Ezgi okulunun görüşü

1- Rauf Yekta Bey okulu, Darülelhan külliyyatı No: 108, 109, 110, 111 ve 114'te yer alan eserlerde Şevk-efzâdan bestelenmiş fasıl içinde bulunan eserleri Acem Aşiran üzerine göçürülmüş bir Rast beşlisi ile Çargâhtan itibaren tize doğru Zırgüleli Hicaz dizisinin eklenmesi ile vücut bulmuş makam lâhinlerinden olduğunu kabul etmektedir. Bu görüşe göre Şevk-efzânın şeması şöyledir:



Yukarıdaki şemada görülen dizi musikide muktesebatı, uzun tecrübesi ve görüşleri olan bazı musiki üstadlarımızın bana öğrettikleri dizidir.

O sıralarda, Arel-Dr. Ezgi okulu musiki nazariyatı henüz bilinmiyordu. Arel-Dr. Ezgi okulunun görüşleri ve sistemi bize öğretilmeye başlayınca, Şevk-efzâ makamının dizisi ve oluşumu hakkında ikinci bir görüşün de varlığından bilgimiz oldu.

Rauf Yekta Bey okulunda belirtilen görüşe göre Sûzinâk makamının dizisi, Acem Aşiran perdesine göçürülmüş olmaktadır. Bu suretle Acem Aşiran perdesin-

de Sûzinâk makamının şeddi meydana getirilmektedir. Bu durumu bilen eski musikiciler "Sûzinâkin Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddi" tabirini kullanmışlardır. Ancak, Sûzinâk makamında Zirgüle alınarak yapılan kararlarda Zirgüleli Hicaz beşlisine, Şevk-efzâda, yapısı itibariyle rastlanmaz. Gerçi, Şevk-efzâda da Zirgüle ile karara varılır ise de her iki makamın kararlarında Zirgüle alınması dolayısıyla uygulanan lâhin birbirinden farklıdır. Sûzinâk makamının kararında Rast üzerinde Zirgüleli Hicaz beşlisi içinde karar verildiği halde Şevk-efzâda Zirgüle alınarak verilen kararlar bir Nikriz beşlisi içinde oluşurlar.

Şu halde, şed durumu, yalnız Zirgülesiz Sûzinâk için geçerli olmaktadır. Darülelhan külliyyatında Şevk-efzâ eserler tetkik edilirse arıza işaretleri, yukarıdaki ve bir evvelki şemada belirtildiği üzere gösterilmiştir. Bu durumda, Acem Aşiran üzerine göçürülen Rast dizisinin üçüncü sesi yerine geçen Dügâh sesi bir koma pestleşmiş olarak, Dik Zirgüle şeklinde ve yine Çargâh perdesi üzerine göçürülmüş olan Zirgüleli Hicaz dizisinin üçüncü perdesi olan Nim Hicaz yerine geçecek olan Dik Hisar perdesi de, Hüseyinînin bir koma pestleştirilerek gösterilmiş olmasıyla dizi, Rauf Yekta Bey okulunun kabul ettiği ve iddia ettiği sisteme uymaktadır.



NIKRİZ BEŞLİSİ

2- Arel-Dr. Ezgi Okulunun görüşüne göre ise Şevk-efzâ makamı, Acem Aşiran perdesi üzerindeki Çargâh beşlisine Çargâh perdesinden itibaren Zirgüleli Hicaz dizisinin eklenmesiyle hasıl olmuştur. Onun da şeması şöyledir:

Arel okulunun genç musikiciler arasında tanınması ve konservatuvarlarda okutulması, diğer taraftan Rauf Yekta Beyin vefatı sebebiyle



NİGÂR BEŞLİSİ

ZİRGÜLELİ HICAZ DİZİSİ

kurmuş olduğu okulun sisteminin okutulmaması yüzünden Rauf Yekta Bey sistemindeki dizi bilinmez olmuştur. Ancak, araştırmacılarımız, bu konuları gereği gibi işleyeceklerdir.

Acem Aşiran üzerinde kurulu diğer bir makam olan Şevk-u Tarab ile şemada gösterilen Şevk-efzâ dizisinde bir benzerlik görülmektedir. Ama şemalardaki benzerlik bizi aldatmamalıdır. Bir defa Şevk-efzâda kullanılan Çargâh üzerindeki Zirgüleli Hicaz dizisi hakiki anlamda bir Hicaz seyri gösterdiği halde, yine aynı perde üzerinde kurulu Sabâ dizisinin seyri ve özellikle çeşni farklarının bulunması (Şevk-efzâda Çargâh üzerinde Hicaz) (Çargâh üzerinde Sabâ) her iki makamın ayrı çeşni ve karakterde olduğuna kesin bir delildir.

İki okulun Şevk-efzânın kuruluşu ve çeşnisi hususunda çelişkili tarifler verdikleri belli olmaktadır. Ancak, iki okul, Şevk-efzânın seyrinde birleşmiş görülmektedirler.

Ne var ki, Rast ve Çargâh beşlilerinin makamda oynadığı rolleri teşhis etmek güçlük göstermektedir. Musiki âlimlerimiz olan iki okulun kurucularının tatbikat-

ta Şevk-efzânın iki ayrı dizi üzerinde (pestteki iki dizi) kurulmuş olduğunu açıklamaları, hangi okulun ilmi görüşü ve uygulamaya daha uygun düştüğü konusunda tereddütler yaratmaktadır. Rauf Yekta Bey ile Darülelhan heyetinde Zekâî Dede Zade Hafız Ahmed Efendi'nin bulunuşu, Hammamizade Hacı İsmail Dede'den gelen eserlerdeki makam özellikleri ve çeşni sisteminde devamlılığı göstermesi itibarıyla önem taşır.

Arel-Dr. Ezgi okulunda ise, Dr. Suphi Ezgi'nin de Zekâî Dede'nin (Zekâî Dede'nin oğlu Hafız Ahmed Efendi'yle birlikte) öğrencisi olması bakımından aynı makam ve çeşni sistemini öğrendiği asla şüphe götürmez.

Daha sonra Arel ve Ezgi'nin Şevk-efzâ eserler üzerinde yaptıkları incelemeler ile, makamın kararında olan beşlinin Rast beşlisi değil, Çargâh beşlisi olduğuna kanaat getirdikleri anlaşılmaktadır. Ancak, Arel-Dr. Ezgi ekolünün daha evvelki teze antitez olarak ileri sürdükleri bu konuyla ilgili mucip sebepleri de açıklamış olmaları icap ederdi. Musiki nazariyatı bakımından kanaatimizce açıklık getirmemeleri bir noksanlık teşkil etmektedir. Görülüyor ki bu hususta kesin bir karar vermek güçlüğü vardır.

Bugün hâkim olan görüş Arel-Dr. Ezgi görüşüdür. Biz de Arel-Dr. Ezgi görüşünü kabul ediyor ve nota yazısını bu sisteme göre ayarlıyoruz. Ve yine bu sebeple Şevk-efzânın şed bir makam olmadığı görüşünü benimsemiş oluyoruz.

Ancak, makamın ve eserlerin icrasında bilhassa Hüseyinî yerine Dik Hisar ve Dügâh yerine Dik Zirgüle perdelerinin kullanılması icap eden melodik yapılar bulunabilir. Bu takdirde, Hüseyinî sesi kulağa biraz dik geleceği için istenilen ses olamaz. Bu tür icranın, Dügâh için de geçerli olabileceğini düşünmek lazımdır. Özellikle Hüseyinî üzerindeki asma kararlarda, bu durum kendini açıkça gösterebilir. O zaman Hüseyinî yerine Dik Hisar basılması en uygun icra tarzı olacaktır.

Şevk-efzâ, Çargâh-Gerdaniye perdelerini açarak başlar. Gerdaniye etrafındaki seslerde dolaşır. Bu seyirde, Gerdaniye üzerindeki Hicaz beşlisinin rolü vardır. Gerdaniyede asma kararlar verir. Buradan Çargâh üzerinde kurulu Zirgüleli Hicaz dizisine geçer ve Hicazla olduğu gibi Nim Hicaz perdesinin simetriği olan Dik Hisar perdesinde asma karar verdiği görülür. Arel okulunda Dik Hisar kullanılmaz, Hüseyinî kullanılır. Çargâh perdesi güçlü rolündedir. Çargâhta Segâh perdesi yeden olarak vazife görür, verilen asma karardan sonra Kürdî açılarak Acem Aşiran dizisine geçirilir, Hicaz perdesini de Nevâya çevirerek ve göstererek karara doğru inilir, Acem Aşiranda yedenli olarak karara varılır. Karara gelirken, kararda asma karar verilerek, Zirgüle perdesi alınırsa Nikrizli olarak karar verildiği gibi Zirgüle perdesi kullanılıp tekrar Dügâha dönülerek (bu durumda Zirgüle perdesi kaldırılmış olur) Zirgülesiz, diğer bir deyimle Nikrizsiz karar verildiği de görülmektedir. Bu suretle Şevk-efzâda iki türlü karar vardır:

a- Zirgülesiz Şevk-efzâ

b- Nikrizli Şevk-efzâ (Zirgüle alınmak suretiyle)

Şevk-efzâ eserlerde her iki karar şeklini de görüyoruz. Yedenli kararların da-

ha çok kullanıldığı görülüyor. Şevk-efzâ yeden perdesinden daha peste doğru pestleştiği görülmemektedir. Şevk-efzâ makamı, bütün güzelliğine rağmen, bugün rağbet edilmeyen, hatta biraz da bilinmeyen makamlar arasına girmiş bulunmaktadır. Makamı donanımda Çargâh üzerindeki Hicaz makamı arızaları ile ve küçük mücennepli Si bemolü ile gösteririz.

2) Şevkâver Makamı

Bu makama ilişkin elimizde bulunan en eski iki saz eserinin bestekârı I. Sultan Mahmud Han olduğuna göre makamın ya daha evvelce bilindiği veya I. Sultan Mahmud Han tarafından terkiplendiği düşünülebilir.

Sistemci okulda Şevkâvere tesadüf etmiyoruz. Lale Devri'nin ve keza I. Sultan Mahmud Han'ın bestekârlarından olan Eyyübî Ebubekir Ağa da ise Şevkâver makamına yine rastlayamıyoruz. Aynı devrin iki büyük bestekârının, birbirlerinin çalışmaları ve bestelediği eserler hakkında bilgileri olmadığı, tatbikata ve mantığa sığacak bir durum değildir. Belki, bir yanlışlık söz konusu olabilir. Yahut bizde mevcut Şevkâver peşrev ve saz semâisinin I. Sultan Mahmud Han'a aidiyetine dair ismi yazılmış olmasına rağmen, bazı metinlerde sahibi meçhul diye geçmesinin bir anlamı olabilir.

Abdülbâkî Nâsır Dede Şevkâveri kaydetmesine rağmen tarifini nedense vermiyor.

Şevkâver inici bir nitelik gösteriyor. Makamın seyrini incelediğimizde üç makamın birleşmesinden hasıl olduğunu görüyoruz:

- a- Çargâh perdesi üzerinde Rast dizisi (Rast makamı)
- b- Rast perdesi üzerinde (Nihavend)
- c- Acem Aşiran perdesi üzerinde (Acem Aşiran makamı)

Şeması şöyledir:

Şevkâver Çargâh üzerindeki Rast makamı ile başlar. Çargâh ile Gerdaniye arasındaki Rast beşlisinde seyir gösterir. Makama girişte genellikle Çargâh-Gerdaniye ilişkisi kullanılır. Çargâh'ta asma kararlar verilir. Rast üzerindeki Nihavende geçmek için Hisar perdesi açılır, peste doğru Kürdî perdesi de kullanılır. Fakat, Nihavend dizisi içinde fazla seyir gösterilmez, Kürdî perdesinden istifade ederek Acem Aşiran dizisine geçilir, Acem Aşiran ma-

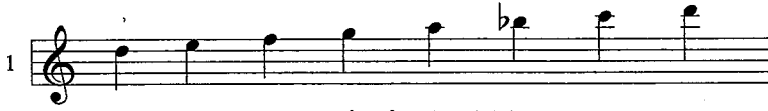


kamının melodik yapısı içinde seyir gösterilir ve Acem Aşiran'da karar verilir. Karar, aynen Acem Aşiranda olduğu gibidir. Bazı kez, Kaba Çargâha kadar genişleme yapıldığı görülür. Şevkâverin tiz durağı Gerdaniye, güçlüsü Çargâh perdeleridir. Şevkâveri donanımda Dik Hisar ve Kürdî perdeleri ile gösteririz.

3) Tarz-ı Cedid Makamı

Hattat, neyzen ve kazasker rütbeli musikîşinas Mustafa İzzet Efendi'nin terkiplendiği Tarz-ı Cedid makamı üç hatta dört makamın bazı lâhnî yapılarının birleştirilmesiyle hasil olmuştur. Dizisi şöyledir:

- 1- Nevâ üzerinde Buselik dizisi
- 2- Nevâ üzerinde Rast beşlisi
- 3- Yerinde Neveser dizisi
- 4- Acem Aşiranda Nigâr beşlisi



Makam, Nevâ üzerinde Buselik makamı ile, diğer bir deyimle Nihavend-i Kebir çeşnisi belli edilerek başlar. Az bir seyir gösterdikten sonra Nevâ üzerinde Rast makamının seyrine geçilir. Her iki makamda karışık olarak dolaşıldığı görülür. Ve Nevâ üzerinde asma karar verilir. Buradan Nikriz makamına geçilerek peste doğru Rasta düşülür. Rasttaki asma karardan sonra Hisar ve Eviç perdesi ile Nevâ üzerindeki Hicaz geçkisi gösterilerek Neveser makamında seyir yapılır. Neveser makamı gösterildikten sonra Rastta yapılan asma karar ile Nevâ perdesi yeniden

tutulur ve buradan Çargâh perdesi gösterilerek Acem Aşiran dizisine geçilir, Dügâhta asma karar verilebilir ve Acem Aşiran perdesinde yedenli olarak karara varılır. Tarz-ı Cedid makamı musikiciler arasında fazla bir itibar görmemiştir. Dede makamı işlemiş, Hacı Faik Bey de beste, ağır semâi ve yürük semâi bestelemiştir. Makamın mucidi Mustafa İzzet Efendi ise makama ilişkin bir peşrev yapmıştır. Makam, Muhayyerden sonraki genişlemesinde Uşşak dörtlüsü ile Buselik beşlisi ve genişlemenin mahiyetine göre diğer makam lâhinleri içinde seyir gösterir. Donanma yalnız (Si) küçük mücennep bemolü (Kürdî) konur ve diğer arıza işaretleri lâhin değişikliklerine göre yer alırlar. Bugün, unutulmuş görünen Tarz-ı Cedid makamına Hacı Faik Bey'den sonra eser veren bestekârlarda rastlanmamaktadır.

4) Şevk-u Tarab Makamı

III. Sultan Selim Han tarafından bulunan Şevk-u Tarab makamı, iki makamın-birleşmesinden hasil olmuştur.

Şeması şöyledir:

1- Sabâ makamı

2- Acem Aşiran makamı

Makam, evvela Sabâ makamının seyirleri ile başlar. Çargâh perdesi aynı zamanda Şevk-u Tarabın da güçlü perdesidir. Sabâ makamı do-

yurucu olarak gösterilir. Sabâ makamında kullanılan Re bakıye bemolü Şevk-u Tarabda da kullanılır. Bu tür bemolün özelliği ise tam bir bakıye bemolü olmaması, eksik bakıye bemolü olarak kullanılmasıdır. Demek istiyoruz ki, Sabâda ve Şevk-u Tarabda kullanılan Re bakıye bemolü değil, bakıyeden biraz daha dik olan bir bemoldür. Bu bemol, eksik bakıye bölgesi içindedir ve dört komadan daha küçüktür. Bu itibarla, Şevk-efzâdan hem arıza ile hem de çeşni olarak fark gösterir.

Sabâ makamı oldukça geniş bir gösteri ile devam eder ve karar perdesi olan Dügâh perdesine girilir, Sabânın seyri bu suretle tamamlanır. Sonra Kürdî perdesi açılır, Hicaz perdesi (Re bemol) kaldırılarak Nevâ gösterilir, Acem Aşiran perdesi üzerindeki Nigâr beşlisi içinde seyirlere geçilerek, Acem Aşiran çeşnisi belli edilir ve karara varılır. Çoğu kez, Şevk-u Tarabda, karar kısmında Kaba Çargâha kadar bir genişleme yapılır.

III. Sultan Selim Han'ın hafif usulündeki kârı ile, Dede'nin Şevk-u Tarab peşrevinde, kararlarda göze batar bir özellik görülür. Her iki bestekâr, karara gelirken, Kürdî perdesini açmadan Dügâhta kısa bir asma karar veya vurgulamadan sonra Acem Aşiran perdesine inerler, yine kısa bir vurgulamadan sonra Kürdî perdesi açılarak, Acem Aşiran çeşnisi içinde karara varılır. Yaptığımız incelemelerde bu tür bir seyrin bazı eserlerde kullanıldığını, diğer bazı eserlerde ise Acem Aşiran seyri ile karara doğru inildiğini gördük.

Şevk-u Tarab, bu seyirler dolayısı ile, daha çok inici bir nitelik göstermektedir.

Şevk-u Tarabın karar perdesi Acem Aşiran, güçlü perdesi Çargâh, tiz durak perdesi ise Muhayyerdir. Gerdaniye perdesi önemli bir asma karar perdesi olarak görev almıştır.

III. Sultan Selim Han ve Dede Efendi Şevk-u Tarabı en çok işleyen ve eser veren bestekârlardır.

Şevk-u Tarab tizde, Muhayyer üzerinde Uşşak ve Muhayyer makamlarında seyirler göstererek genişler, ancak bu genişleme bestekârın zevkine kalmış bir durumdur.

Bugün adeta unutulmaya terk edilmiş makamlar arasında sayılabilecek Şevk-u Tarab makamını donanımda Sabâ makamının arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde ise icap eden perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.



4. KISIM

Irak Perdesinde Karar Veren Mürekkkep Makamlar

1) Irak Makamı

Sistemci okulda 12 ana makamdan (edvar-ı meşhureden) sayılan Irak makamı, Safiyüddin, Mevlânâ Mübarek Şah ve Abdülkadir'de, şu dizi ile gösteriliyordu:



Bu dizi, sistemci okulda, iki küçük Hicaz dizinin bir sekizli içinde yer alması ile oluşturulmuştu. Bugün kullandığımız

Irak makamı ile bir ilişki ve benzerliğinin bulunmadığı da görülmektedir. Şu halde, sistemci okul kurucuları, bu diziyi, bize, neden Irak makamının dizisi olarak bildirmişlerdir, sorusu hatıra geliyor.

Bunun sebeplerini, sistemci okulun uyguladığı genel ses dizisinin yapılışı içinde aramak icap ediyor.

Sistemci okulun ikili aralıklar arasında görüp tesbit ettiği mücennep aralığı için (C) rumuzunu kullandığını, birinci bölümde, bu konuyu işlerken görmüş idik.

Makamın kuruluşunda rolü bulunan (C) aralığı için, Safiyüddin, iki ayrı orantı içinde bulunduğuna işaret ederek, bu orantıları:

- a- Mücennep aralığının bakıye aralığına yakınlığı 14/13 orantısı ile,
 - b- Mücennep aralığının tanini aralığına yakınlığını 12/11 orantısı ile,
- göstermiş, bu orantı hudutları içinde çıkılırsa, mücennep aralığının bozulacağını ve kalmayacağını açıklamıştır.

(C) aralığının, tanini aralığı içinde bir bölge oluşturduğu kavramından hareket edilince, makamlarda ve bu makamlardan bestelenen eserlerde, mücennep aralığının kapsadığı bölge içinde değişik sesler gösterdiğini, zamanın musikicileri ve özellikle bu sistemi kuranlar, gayet iyi biliyorlar ve makamların kurulmasında bu özelliklerden gereği gibi faydalanıyorlardı.

İşte Irak makamı da bu tür uygulamada yer alan makamlardan biridir.

Sistemci okuldan evvel de bilinen Irak makamı, okul kurucuları tarafından mücennep aralığının özelliğine uyularak, iki türlü değişiklik içinde yorumlanmıştır. Bu yorumlanma ve değişiklik şöyle yapılmıştır:

Sistemci okulun ana dizisi, Rast dizisidir. İlk dönemlerde Rast dizisi, Yegâhtan başlatılarak kurulmuş ve bütün makam, âvâze ve terkibat, ana dizi uyarınca, Yegâhtan itibaren tertip edilerek, tesbit edilmiştir. Aynı zamanda şemaları da bu tertip üzere verilmiştir.

Biraz evvel şemasını verdiğimiz, Yegâh üzerindeki Irak makamının dizisini, karar perdesi olan Irak perdesi üzerine göçürdüğümüz zaman dizi şu şekli alacaktır:

Görülüyor ki, şeddin yapılması durumunda, mücennep aralığı, Irak perdesi üzerindeki dizide, hem küçük mücennep, hem de büyük mücennep olarak yerlerini alıyorlar.



C T C C T C T
S T K S T K T

SİSTEMCİ OKULA GÖRE
AREL SİSTEMİNDE

Safiyüddin'de, tek mücennep aralığı vardır. Abdülkadir ve ondan sonra gelenler, mücennep aralığını iki çeşit olarak görmüşler ve ayrı isimler vererek bir ayrıma gitmişlerdir.

Bugünkü Irak dizimize benzeyen bu dizinin, bugünkünden ayrılan tarafı, Hüseyinî yerine Dik Hisar perdesinin bulunmasıdır. Bir müddet sonra bu ayrıcalık da kaldırılmış ve Hüseyinî perdesi yerini almıştır.

Sistemci okul mensubu eski dönem müzikologları, Kantemiroğlu'na gelinceye kadar, kitaplarında, 12 makamın tarifleri üzerinde durmamışlardır. Kantemiroğlu bu geleneği terk ederek, 12 ana makamın tariflerini veren ilk müzikolog olmuştur. Kantemiroğlu, Irak için şöyle diyor:

Kendi perdelerinden âgâze ede ve tamam perdelerle Tiz Segâha dek çıkar ve ol yoldan avdet idip, kendi perdesine geldikten sonra Nerm Çargâha (kaba Nim Hicaza) iner ve yine çıkıp Nerm Segâhda (Irakta) karar verir.

Bu tarifte verilen perde adları ve gösterilen seyir, sistemci okulun Yegâh perdesinden itibaren kabul ettiği Rast dizisi içinde gösterilen Irak makamıdır. Bu sebeple, Tiz Segâh, bugünkü Tiz Segâh değil, Eviç perdesidir. "Nerm Segâh" ise, o dönemdeki Irak perdesinin adıdır.

Tarifin içinde yer alan perdelerin Kantemiroğlu'na göre, tam perdeler şeklinde ifade edilmeleri, arızalı bir perdeden söz edilmeyişi, makamda Dik Hisar perdesinin kullanılmadığına açık bir işaret sayılır. Bu durum, Dik Hisarın kullanım döneminin, Kantemiroğlu'ndan eski olduğuna ilişkin bir işaret olmaktadır.

III. Sultan Selim Han döneminin büyük müzikologu Abdülbaki Nâsır Dede, Irak makamı için verdiği tarifte, Dik Hisarın, musikiciler arasında ihtilafa (görüş ayrılığına) yol açtığını kaydeder. Tarifinde şöyle diyor:

Dügâh perdesinden âgâz ve Rast ve Irak perdesine hübut ile anda karar

eder. Amma, Dügâh perdesinden yukarı, Segâh ve Çargâh ve Nevâ ve Hüseynî ve Eviç perdesine dek ve Irak perdesinden aşağı, Aşiran ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Bunda, hilaf-ı daire ile Hüseynî perdesi yerine Hisar perdesi abzi vardır.

Nâsır Dede'nin tarifinin son cümlesinden iki ayrı anlam çıkmaktadır. Birisi, hilaf-ı daire terimi ile ifade edilmek istenilen, Irak makamında dairenin (sekizli- nin) tam olup olmadığı, diğeri de, Hüseynî'nin kullanılmasını kabul etmeyen mu- sikicilerin Hisar perdesinin kullanılması icap ettiğiindeki ısrarlı tutumlarıdır.

Bu anlaşmazlıklar üzerinde durmayacağız. Bu yorumlar, artık dönemini ka- patmış, geçerliliğini kaybetmiş görüşler olarak musiki tarihimizin sayfeleri arasın- da kaybolmuşlardır. Bugün durum tam bir açıklığa kavuşmuş ve durulmuştur.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin Irak makamının, geçmiş dönemdeki kullanılışı hakkında verdiği değerli fikir ve açıklamaların, bugün bile değerini kaybetmedi- ğini, musikimizin gelişmesinde rolleri itibarile bize ışık tuttuğunu unutmak müm- kün değildir.

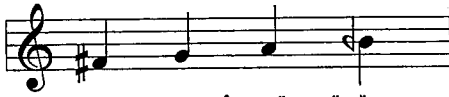
Arel-Dr. Ezgi sisteminde, iki kurucu müzikologun görüşlerinde ayrılıklar ol- duğunu görüyoruz. Makamın kuruluşunda görüşler birleşmediği gibi, hangi tür bir makam olduğu hususunda da bir beraberlik görülüyor.

Dr. Ezgi'ye göre:

Irak makamı, Segâh makamının Irak perdesi üzerindeki şeddidir. Bu çok kı- sa tarifte, Irak makamının kuruluş sistemi yeterli olarak açıklanmadığı gibi, ayrıca bir de şed durumundan söz edilmektedir. Kanaatimizce, bu tarif isabetsizdir. Hem kuruluş hem de şed yönünden.

Çünkü, makamın tarihi seyir içinde ve sistemci okulun görüşleri açısından, 12 makamın içinde yer alan Irak makamı yanında, Segâh makamı henüz bir makam niteliğini bile alamamış, ancak âvâzeler içinde yeri tesbit edilmiştir. Bu durumda, Dr. Ezgi'nin Irakı, Segâh makamının bir şeddi gibi görmesine ve yorumlamasına katılmak mümkün değildir.

Hocam Arel'in görüşü çok değişiktir. Arel, Irak makamını bir şed makam ola- rak görmemektedir. Mürekkep makamlar arasında görmüş ve tariflerini bu doğ- rultuda yapmıştır. Arel'e göre Irak makamının tarifi şöyledir:



Irak perdesi üzerine kurulmuş segâh dörtlüsünün, yerinde uşşak, neva üzerinde bulunan buselik makamlarının birleş- mesinden doğmuştur.

Bu tarife biz de aynen katılıyoruz.

Bu tarif gereğince Irak makamının şeması şöyledir:

Şemada gösterilen küçük diziler arasında, tizdeki beşliye çok az çıkan bir seyir içinde, makam gözönüne alınırsa, seyir ala- nının biraz dar olduğu görülür.

Diğer taraftan, miyan açmalarda, Nevâ üzerindeki Buselik beşlisinin, çoğu zaman Eviç üzerindeki Segâh dörtlüsüne ye- rini terk ettiği de görülmektedir. Bu suretle, Irak makamında

tizde iki ayrı küçük dizinin yer değişikliği yaptığı görülürse de, makamın bünyesi içinde, Eviçteki Segâh dörtlüsünün bulunmadığı, ârızı olarak yer aldığı anlaşılmaktadır.

Miyan bölümünde, karışık olarak iki küçük dizinin bulunmaları, Nâsır De-de'nin tarifindeki "ihtilaf-ı daire" ibaresinin doğru olduğuna açık bir delil sayılmaktadır.

Irak makamının, genelde karar perdesi olan Irak veya güçlü perdesi olan Dügâh perdelerinden seyre başladığı, bu perdeler etrafında dolaşimler yapılarak, Dügâh ve özellikle Segâh perdelerinde vurgulamalar ve asma kararlar verildiği görülür. Bu arada Yegâha kadar inilerek Segâhlı ve Segâhsız olarak (Rast çeşnili) genişlemeler yapılır.

Nevâ perdesi üzerindeki seyirler çok gösterilmez, yerinde Uşşak seyir ile devam olunan gösterişlerde, Segâh perdesinin hem Uşşak hem de Iraktaki Segâh ağırlıklı seyirlerde sıkça gösterilmesi, vurgulamalar yapılması ve özellikle asma kararlar verilmesi, makamın çeşnisinin belirtilmesi bakımından önem taşır.

Eviç perdesi, aslında makama yabancı bir perde sayılırsa da miyan açılışlarında, bestekârlarımız çoğu zaman bu perdeyi göstererek miyan açmayı uygun görmüşlerdir. Bu tür bir icra, bestekârlarımızın beğendikleri, rağbet ettikleri, diğer taraftan makama çok yakışan bir miyan açışı olması yönünden vazgeçilmez bir uygulama olarak görülmektedir. Diğer taraftan, Irakın genişlemesinde de rolü olan bir icradır.

Miyandan sonra, karara doğru Nevâ gösterilir ve buradan yeniden Irak makamı çevresi içine girilir ve Uşşak ve Segâhlı gösterişlerle Irakta karara varılır.

Eski bestekârlarımız tarafından çok beğenilen, güzel ve sanatlı eserler bestelenen Irak makamı 20. yüzyıl içinde eski rağbetini kaybetmiş, bugün ise adeta bilinmez bir makam derecesine düşürülmüştür.

Bugün elimizde bulunan en eski saz eseri Haydar Can'ın (16. yüzyılın başları) üç hanelik Irak peşrevidir. Gazi Giray Han da, kısa bir müddet sonra bize peşrev ve saz semâisi hediye etmiştir. Sözlü eser olarak Abdülkadir'in 22 makamı kapsayan kâr-ı natıkını sayabiliriz. Dini eserler arasında Itri'nin bayram salâtını anmak gerekir.

Irakı, donanımda, Irak ve Segâh perdesinin arıza işaretleri ile gösteririz.

2) Dilkeş Haveran Makamı

Sistemci okulda, Zirkeşide, Zirkeş (Dilkeş) makamları ile birlikte Zirkeş Haveran (Dilkeş Haveran) makamına da rastlıyoruz.

Hızır bin Abdullah *Kitâb-ı Musiki*'sinde, Bedr-i Dilşâd da *Edvâr-ı Makamat* isimli manzum eserinde Dilkeş Haveranı şöyle tarif ediyorlar:

Hüseyinî âgâze ede, ine, irak evinde karar ede.

El Seydi mahlaslı yazarın *El Matlağ* adlı musiki risalesinde Zirkeş Haveran olarak geçen Dilkeş Haveranın, *Hüseyinîden çık, Iraka gel* diye nazım yolu ile bir tarifi verilmektedir.

Tanburi Hızır Ağa da Zirkeş Haveran adı altında, yukarıda verdiğimiz tariflere uygun ifadede bulunmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede, "*Hüseyinî âgâze idip, Irak karar eder. Bu terkip müteabbirin-i selef ihtirai olması evlâdır*" diyerek, Dilkeş Haveranın eskidenberi bilindiği açıkça belirtilmektedir. Gerçekten, Dilkeş Haveran, hemen hiçbir değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelebilen makamlarımızdan biridir.

Bestekârların, makamı işlerken yaptıkları geçkiler ve değişikliklere karşı, bu tür geçkiler makamın aslının bozulmadan yapılmış olması sebebidir.

Hafız Post'ta, Dilkeş Haverandan sözlü eserler bulamıyoruz. Eyyubi Ebubekir Ağa'da da keza bulamıyoruz. Bu duruma göre, Dilkeş Haveran, çok eskiden beri bilinmesine rağmen, elimizde eski saz eserlerinin yine eski sözlü eserlere göre fazla olduğu görülüyor. Kanaatimizce, buna sebep, III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar, bu makamdan bestelenen sözlü eserlerin bir çoğunun bize kadar gelememiş olmasıdır. Diğer taraftan, III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar geçen dönemler içinde, bu makamın bestekârlar tarafından gereği gibi tutulmamış önem verilmemiş olması ihtimali kuvvetlidir, ve bu sebeple yeterli besteler yapılmamıştır.

Dilkeş Haveran, III. Sultan Selim Han döneminde gereği gibi ele alınmış, bestekârlar bu makam üzerinde besteler yapmaya başlamışlardır. Küçük Mehmet Ağa, Tanburi İsak, Hacı Sadullah Ağa'nın çağdaşı Sadullah Efendi gibi devrin büyük ve muktedir bestekârları, musikimize, bu makamdan çok sanatlı ve güzel besteler hediye etmişlerdir. Bu akım III. Sultan Selim sonra da devam etmiş, Hafız Zekâi Dede, Dilkeş Haverandan klasik bir fasıl meydana getirmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey de eserler vermiş, daha sonraki seneler içinde kemeçeci Hasan Fehmi Mutel peşrev ve besteler yapmış, şarkılar bestelemiştir.

Ne var ki, 20. yüzyılın ilk yarısından sonra, bestekârlarımız, Dilkeş Haverana pek alıcı gözü ile bakmamışlar ve verimli olmamışlardır. Bu makam, şimdi adeta terk edilmiş bir durumda bulunmaktadır.



Dilkeş Haveran seyir itibarile inici durum gösterir. Her ne kadar Hüseyinî inici-çıkıcı bir seyir gösterse de, karara doğru eklenen Irak makamı ile inicilik kendini göstermektedir.

Dilkeş Haveran, Hüseyinî ve Irak makamlarının birbirlerine eklenmesiyle hasıl olmuştur. Şeması yandadır: Makama Hüseyinî seyri ile girilir. Bunun için Hüseyinî perdesi açılır. Hüseyinî makamı doyurucu olarak gösterilir. Bu arada, Necid Hüseyinî makamına sık sık geç-

kiler yapılır. Diğer taraftan, Nim Hicaz perdesi alınarak, Nevâ üzerinde kısa asma kararlar ve vurgulamalar yapılır. Nim Hicaz perdesinin kullanılmasında şu özellikleri belirtmek isteriz:

Bazı bestekârlar, Nim Hicaz perdesini eserlerinde fazlaca kullanmışlar, bazıları ise hiç kullanmamıştır. Mesele, Tanburi İsak ve Hafız Zekâi Dede Nim hicaz perdesini eserlerinde kullanmamışlar, Hasan Fehmi Mutel ve Zeki Arif Ataergin ise kullanmayı uygun bulmuşlardır. Keza Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin Sabâ salâtında Nim Hicaz perdesini fazlaca kullandığı görülür.

Dilkeş Haveranın yapısı içinde bulunmayan Nim Hicaz perdesi bu makam içinde iki ayrı makamın kullanılmış olduğunu göstermektedir. Bunlardan biri, Nevâ üzerinde Buselik, diğeri Nevâ üzerinde Rast makamlarıdır. Bestekârlarımız bu iki makamı, Dilkeş Haveranda çok ustaca ve yakıştırarak kullanmışlar, makama ayrı bir güzellik, zenginlik katmışlardır. Bu arada, Necid Hüseyinî makamına da önemli yer verildiği görülmektedir. Çevresi bir hayli dar olan Dilkeş Haveran makamı, değişik makam geçkileri içinde fevkalade güzelleşmiş, derin ve anlamlı yapısı içinde bizi ulvî ve bedîî asil ve güzel duygulara doğru bir lirizm akışı içinde yücelten bir kudrete erişmiştir.

Dilkeş Haveranın, sistemci okulun ilk dönemleri ve daha evvelki zamanda, Dilkeş (Zirkeş) ve Zirkeşide makamları ile ilgisi bulunduğunu eski metinlerdeki açıklamalardan anlıyoruz. Gerçekten, özellikle, Dilkeş ile bir yakınlığı vardır. Her ikisi de Hüseyinî açarak seyre başlar ise de, Dilkeş Haveran, biraz yukarıda açıkladığımız gibi, hemen karara doğru bir seyir göstermeden evvel, zenginleştirici geçkiler içinde seyirlerini devam ettirir ve Irak makamına geçerek, bu seyirlere biraz daha devam eder. Dilkeşte ise bu özellikler görülmez.

Zirkeşide için fazla bir bilgimiz bulunmuyor. Elimizde, Muallim İsmail Hakkı Bey'in bu makamdan bestelediği bir ilâhi vardır ve tek örnektir. Sistemci okulun ilk dönemlerinde geçerli bir makam olan Zirkeşideyi Hızır bin Abdullah şöyle tarif ediyor:

Zirkeşide oldur ki, Hüseyinî âgâze ede, ine Rehavî evinde [bugün Geveşt perdesi] karar ide.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in bestelediği Zirkeşide ilâhi ile bu tarifi bir ilgisi olmadığı gayet açık olarak görülmektedir. Çünkü, ilâhi Rast ve Uşşak makamlarını kapsamakta ve Rast perdesinde karar vermektedir. Bu suretle makamın dönemler boyunca ilginç değişikliklere uğradığı anlaşılmaktadır.

Hüseyinî açarak seyre başlayan Dilkeş Haveran, Hüseyinî ve Necid Hüseyinî makamları içinde, Nevâ perdesi üzerindeki Buselik ve Rast makamlarına da geçkiler yapar, yine Hüseyinîye döner, oldukça doyurucu bir Hüseyinî seyri içinde, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinde asma kararlar verir, vurgulamalar yapar, özellikle Hüseyinî perdesinde bu asma kararlar ve vurgulamalar daha sık verilir, Hüseyinî'nin çeşnisi gösterilir. Gerdaniyedede asma kararlar verildiği görülür. Bu tür kararlar Gülizar makamının çevresi içinde yapılan kararlardır. Tekrar Hüseyinî tutulur

ve Çargâha doğru inilir. Çargâh perdesi önemli bir asma karar perdesi rolündedir. Dügâha doğru gelinir, çoğu zaman tekrar Hüseyînîye çıkılır ve oradan, Nevâ gösterilerek, Uşşak makamına geçilir, Uşşak makamı içinde fazla dolaşımalar yapılmaz, Segâh perdesinde belirli asma kararlar ve vurgulamalar yapıldıktan sonra, Segâh makamı çeşnisi içinde Irak perdesinde karara varılır.

Hüseyînî ve Irak makamlarının birleştirilmesi önem taşır. Her iki makamın mülayemet ve olgunluk içinde birleştirilmesi, diğer bir deyimle Hüseyînîden Iraka geçilmesi, tecrübe ve ustalık isteyen bir icrayı gerektirir.

Makam yeden almadan kararlar verdiği gibi, yedenli kararlarda görülmekte ve bu yedenli kararlar daha çokça olarak verilmektedir. Irak perdesindeki yeden-siz kararlarda, asmalı bir karar havasını kaldırmak için bestekârlarımız, Dügâh perdesini kararlardan evvel çokça kullanmışlar, Dügâhtan karara doğru yapılan seyir içinde Rast perdesini de vurgulamak suretile karar seyrini belli etmişler ve bu karar seyri ile bir asma karar havasından kurtulmuşlardır.

Makamın tiz durağı Hüseyînî, güçlü perdesi Dügâhtır. Ancak Hüseyînî perdesi aynı zamanda önemli bir güçlü perdesi rolünü de yerine getirmektedir.

Hatibî Zâkiri Hasan Efendi'nin Sabah salâtını kitabımıza almamızın başlıca sebebi, bu çok güzel ve anlamlı dini eseri okuyucularımıza tanıtmak ve bilhassa bu güzel eseri okuyan makam bilgisi kit ve yanlış müezzinlerin dikkatlerine sunmaktır.

Dilkeş Haveran, donanımda, Hüseyînî makamının arıza işaretleri ile gösterilir, makam değişikliklerinde, icap eden perdelere arıza işaretleri konarak değişiklikler belli edilir.

3) Ferahnâk Makamı

Ferahnâk makamının, musiki tarihimiz içinde geçirdiği evrelere bir göz attığımız zaman, makamın bulunuşunun Abdülkadir Merâgî'ye kadar uzandığını anlıyoruz. Gerçekten, sistemci okulda, Gaybi Hoca'ya gelinceye kadar, bu makama ilişkin hiçbir kayıt veya işarete rastlamıyoruz. Bu görüş ve tesbitimizi destekleyen iki sebep vardır:

1- Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân* adlı musiki kitabında henüz adını koymadığı isimsiz bir diziden söz ederek, hatırını kıramadığı (Hazret-i Ebubekir'in soyundan gelme, Timur devletinin Semerkand şeyhülislamı ve şair) İmadeddin Abdümelik Semerkandi'nin isteği üzerine, Şeyhülislamın bir şiiri üzerine bu isimsiz diziden (daireden) bir "amel" (bugünkü anlamda kâr) bestelediğini kaydeder, içinde Acem Aşiran perdesi (ebced notası ile h) olmayan bir daire bulduğunu anlatan Hoca Gaybi, bu dairenin (dizinin) ebced notası ile perdelerini verir.¹

Bu perdeler şöyledir:

(A) Yegâhtan, (YH) Nevâyâ kadar olan bir daire içindeki sesler:

A- Yegâh, B- Pest Hisar, V- Irak, T- Nim Zîrgüle, YB- Kürdi, YC- Segâh, YV- Nim Hicaz, YH- Neva.

Bu dizinin Yegâhtan itibaren şeması şöyledir:

Bu diziyi, asıl perdele-
rine, karar perdesi Iraktan
itibaren göçürdüğümüz za-
man şema şu şekli almakta-
dır:

Bugün kullandığımız
Ferahnâk makamının dizisi
de şöyledir:

Görülüyor ki, bu dizi
az ölçüde aralık farkları ile
(B) bendindeki dizinin he-
men aynıdır.

Bu arada, önemli bir noktaya temas etmek istiyoruz.

Abdülkadir'de, daireyi meydana getiren perdelerin (seslerin) aralıklarında, Gaybi Hoca, mücennep aralığını (C) rümuzu ile göstermiştir. C rümuzu, sistemci okulun bir üslubudur, yani geleneğidir. Bu aralık küçük ve büyük mücennepleri kapsayan bir aralık olarak bilinir ve kabul edilir. Tanini aralığı içinde geniş bir bölgeyi kapsar.

Biz, eğer bu aralığı büyük mücennep aralığı olarak görür ve kabul eder isek, dizideki seslerin çok değişik şekillere girdiklerini ve mütenafir bir dizi haline geldiğini görürüz. Bu sebeple (C) aralığının büyük mücennep aralığı olarak değil, küçük mücennep aralığı şeklinde kullanılması ve uygulanması zorunluğudur.

Diziyi ve dolayısıyla makamı, karar perdesi olan Irak perdesine göçürdüğümüz zaman, dizinin mülayim (uygun) bir diziyeye dönüştüğünü, bugün kullandığımız Ferahnâk makamının dizisinden çok az bir farkla önemsiz ölçüde ayrıldığını görüyoruz. Kaldı ki, Abdülkadir de bu diziyi mülayim bir dizidir diye kayıt düşerek, bize, adeta teminat vermekten çekinmemiştir.

2- Eski besteleri, diğer bir deyimle, klasik Türk musiki eserlerini tetkik ederken, görüşümüzü ve tesbitlerimizi belgeleyen bir eserin, miyan kısmında, Ferahnâk makamından bir uzunca geçkiye gözümüz takıldı.

Bu eser, Abdülkadir'in, Nihavend-i Kebir makamından ve devr-i revan usulünde bestelediği kârdır. Aynı bir isim vermediği bu kârın miyan kısmında, Ferahnâk makamını işleyen Gaybi Hoca'nın, Ferahnâki işleyip besteleyerek miyan kısmına alışını, bu kısmın notasını vererek tesbit edelim:



SİSTEMCİ OKULA GÖRE



AREL SİSTEMİNE GÖRE



Ka ra nı sab rı zi ha fız yar
 ta ma' me dâr tu ey dil te ne nen
 te ne nen ni ten ne nen te ne nen ni ten
 ni te nen te ne ni ten ni te nen yar

Bu tesbitlerden sonra, ismi konmayan makamın, III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar, bir klasik faslının yapılmadığı ve makamın kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü, aradan geçen yaklaşık üç yüz yılı aşkın bir zaman içinde, literatürde Ferahnâke ilişkin bir kayda ve açıklığa rastlanmamaktadır. Şakir Ağa, yüzyıllar sonra Ferahnâki bularak, adını da Ferahnâk olarak koymuş, makamı ihya etmiştir. Bu itibarla, kanaatimizce, makamı ilk bulan Abdülkadir, kaybolan ve unutulmuş makamı yeniden musikicilere sunan ikinci kâşif Şakir Ağa olmuştur.

Ferahnâk makamı, üzerinde önemle durulacak ve incelenecek bir karakter gösterir. Bu önemli hususu ilk defa göz önüne alan müzikologlarımız Rauf Yekta, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi olmuştur.

1- Rauf Yekta'ya göre Ferahnâk

Makamlar konusunu ömrü vefa etmediği için yazamayan merhum üstad, bazı makale ve kitaplarında makam konusuna ilişkin kısa bilgiler vermiştir.²

Rauf Yekta'ya göre, Ferahnâk makamı, Irak perdesi üzerinde bulunan Ferahnâk beşlisine tizde Nim Hicaz perdesinden başlayan bir Segâh dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Kitapta şu şemaya yer verilmiştir:

FERAHNÂK BEŞLİSİ SEGÂH DÖRTLÜSÜ

Makamın seyri sırasında, Eviç perdesi üzerinden Segâh icra olunurken, Çargâh perdesi yerine geçen Gerdaniye perdesinin bir koma kadar pest basılması icap ettiğini

açıklayan Rauf Yekta bu icra seyrinde Nevâ üzerine göçürülmüş Sazkâr makamına işaret etmiş olmaktadır. Bilindiği üzere Sazkâr makamının icrası sırasında Segâh geçkisi yapılırken, Çargâh perdesinin Dik Buselik olarak basılması icap eder.

Rauf Yekta'nın, Darülelhan'da hoca iken ilmi heyet başkanı olarak hazırladığı ve *Darülelhan Külliyyatı* adı altında yayınlanan 180 parça klasik eserin Şakir Ağa'nın eserlerini de kapsayan 54-58 no'lu olanlarında Dik Mahur perdesinin (burada Gerdaniye koma bemolü) kullanılmadığı görülür. Eğer Sazkâr makamı

icra ediliyorsa, gerekli arıza işaretlerinin konulması lazım gelir. Diğer taraftan Sazkâr makamının, Ferahnâkin ilk seyirleri içinde ve dolayısıyla bu makamdan bestelenmiş eserlerde seyir ve çeşnisinin belirtilmesi gerekir. Halbuki Şakir Ağanın klasik anlamda bestelemiş olduğu eserlerde Sazkâr seyri ve çeşnisi görülmez. Ferahnâkin başlangıç seyirleri Rast ve Sazkâr makamlarını hatırlatır ise de biraz sonra açıklayacağımız üzere icra olunan başka bir makamdır.

Nim Hicaz üzerinde varlığı söz edilen Segâh dördlüsü ile Irak üzerinde kuru lu ve Nim Hicaza kadar uzayan Ferahnâk beşlisi de biraz sonra göreceğimiz gibi, makamda aktif bir rolü olmayan dizilerdir.

2- Dr.Ezgi'de Ferahnâk

Dr. Ezgi değişik zamanlarda iki türlü tarif vermiştir. Birinci tarife göre:

Yerinde (Irak perdesi üzerinde) Ferahnâk beşlisine tize doğru Nim Hicaz üzerinde bir Hicaz dördlüsü veya yine Nim Hicazda bir Segâh dördlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.³ Bu durumda Ferahnâk makamının şemaları şöyledir:

Bir müddet sonra aynı kitabın IV. cildinde eski tarifini tamamen değiştirerek yeni ve isabetli bir tarif getirmiştir. Bu tarifte Dr. Ezgi şu kaydı düşüyor:

Bu dizi mürekkeptir. Çünkü ferahnâk dizisi yegâh sesi üzerine konulmuş rast dizisinin 3. sesinden (ırak perdesi) tiz tarafa neva nağmesi üzerine mevzu diğer rast dizisinin 3. sesine (evic perdesi kadar) ulaşan bir merdivendir.⁴

Ferahnâk makamının seyir ve çeşnisini oldukça yakından belirten bu tarif de noksandır. Bu tarife göre Ferahnâk makamının dizisi şöyledir:

3- Arel'e göre Ferahnâk:

Hocam Arel dizileri tizden peste doğru tertiplemiş ve bazı bölgelerde dizilerin içiçe girdiğine işaret etmiştir.

Arel'e göre Ferahnâki meydana getiren diziler şunlardır:⁵

- Neva üzerinde Rast dizisi
- Nim Hicaz üzerinde Hicaz dizisi
- Segahta Ferahnâk beşlisi
- Dügâhta Rast beşlisi
- Irakta Ferahnâk beşlisi

Bu sıraya göre şemayı da şöyle veriyor:





NEVÂDA RAST DİZİSİ



NİM HİCAZDA HİCAZ DÖRTLÜSÜ



SEGÂHDA FERAHNÂK BEŞLİSİ



DÜGÂHDA RAST BEŞLİSİ



IRAKDA FERAHNÂK BEŞLİSİ

Üç büyük müzikoloğumuzun yukarıda esaslarını ve şemalarını verdiğimiz Ferahnâk makamının tetkik ve analizine geçmeden evvel bir husus üzerinde dikkatlice durmamız icap eder. Bu husus şudur:

Şakir Ağa makamın kâşifidir ve bize kadar gelmiş klasik anlamda eserleri vardır. Şakir Ağa makamın özelliklerine uyarak seyir ve çeşniyi vücuda getiren özel lahinlere yer vermiş ve kullanmıştır. Kullanılan bu lahinlerin kullanma bölgelerinin tespiti ve bilinmesi makamın belirtilmesinde birinci derecede önem taşırlar. Bu itibarla ilk ve başlı başına müracaat edilecek eserler seciyesini muhafaza ederler. Bu deyişimizle biz de Şakir Ağa'nın eserlerini tetkik ve tahlile tabi tuttuk ve gördük ki Rauf Yekta ve Arel okullarının görüş, tahlil ve tesbitleri noksandır ve isabetli olmamıştır. Şöyle ki:

A- Rauf Yekta'nın, Nevâ üzerinde eserlerin zemin kısmında icra olunan Sazkâr makamının bulunduğu görüşü isabet taşımamaktadır.

Biraz yukarıda, "Rauf Yekta'ya göre Ferahnâk" paragrafında açıkladığımız üzere, bu seyir Sazkâr seyrine biraz benzeyen ve fakat başka bir makam adı ile anılan Rast Mâye makamının seyridir. Bugün tamamen unutulmuş Rast Mâye makamı Rast dizisi üzerine kurulmuş Rast ve Sazkâr çeşnilerini andıran ve fakat bu iki makam seyir ve çeşni dışında özellik gösteren bir makamımızdır.

Bu itibarla, Nevâ üzerinde şeddi yapılan Rast Mâye makamının Segâh perdesinde sıkça Kürdî perdesini kullanmadan (La bakıye diyez) asma kararlar vermesi ve Rast çeşnisinde karara varması, özelliklerini teşkil eder ve sözü edilen diğer iki makamdaki ayrılmasını sağlar. Yine bu itibarla bir Sazkâr seyir çeşni söz konusu değildir. Ferahnâk beşlisi hakkındaki görüş ve analizimizi iki okulun tetkiki sırasında biraz sonra açıklamak üzere Arel okuluna geçiyoruz.

B- Arel okulunun görüşlerinde, okul kurucuları arasında oldukça derin görüş farklarının bulunduğunu biraz evvel gördük. Arel ve Dr. Ezgi, Ferahnâke giriş nağmelerinde Rast makamının seyriden söz etmişlerdir. biraz evvel A paragrafında açıkladığımız üzere zeminde izah olunan makam Rast değil Rast Mâyedir. Arel'in ilave dizilerle açıklamaya çalıştığı Ferahnâkte, makamın esas dizilerinden saydığı:

a- Nim Hîcaz üzerindeki Hîcaz durumu kalıcı değil geçicidir. Bazı şarkılarda görülmektedir. Şakir Ağa'nın klasik formdaki eserlerinde görülmez. Bu itibarla makamı süslemek için yapılmış bir geçki niteliğini taşır.

b- Segâh üzerinde Ferahnâk dizisinin bulunuşu isabet göstermeyen bir buluş olarak görülür. Şakir Ağa'nın örnek olarak verdiğimiz bestesinde bu dizinin bir fonksiyonunun bulunmadığı açıkça görülür.

c- İsbetli olarak kayda geçen Dügâh üzerindeki Rast dizisi gerçekten fonksiyonu olan ve makamın yapısında bulunan bir dizidir. Ancak Yegâh üzerindeki Rast dizisinin gözönüne alınmayışı bir noksanlık teşkil eder.

d- Dr. Ezgi, Arel ve Rauf Yekta'nın Ferahnâk makamının kuruluşunda birleştikleri Irak üzerinde bulunan Ferahnâk beşlisine gelince: Üç müzikologumuz, Ferahnâk makamının teşkilinde sekizliyi tamamlamak için dörtlü ve beşliyi aramışlar, beşliyi Irak perdesi üzerinden Nim Hicaz perdesi üzerine kadar olan bölge içinde bulmuşlardır. Geriye Evice kadar tizleşen bir dörtlüye ihtiyaçları vardır. Bu dörtlüyü de Nim Hicaz perdesi üzerine konulmuş Hicaz veya Segâh dörtlülerinde bulmuşlardır.

Irak üzerinde kurulu bulunan ve Nim Hicaz perdesine kadar tizleşen beşliye Ferahnâk adını vermişlerdir.

Teknik yönden dizi bu suretle tamamlanmıştır. III. Sultan Selim Han devrinin buluşu olan ve Şakir Ağa'nın Ferahnâk adını verdiği makamdan esinlenerek Irak üzerindeki diziyeye Ferahnâk adının verilmiş olacağı normal görülmelidir. Ne var ki teknik yönden sekizlinin oluşturulması Ferahnâk makamını tam anlamı ile ifade edememiştir. Eğer bu tarifler üzerinde durulup makamın icrası halinde, eldeki eserlerin seyir ve çeşnilerine benzemeyen bir icra ile karşı karşıya kalırız. Şakir Ağa'nın elimizde bulunan ve kitaba alınan eseri tetkik ve tahlil edilirse:

1) Eserin Nevâdan başladığı Nevâ-Muhayyer-Rast beşlisinde Rast Mâye makamını gösterdiği görülür.

2) Makamın güçlüsü Dügâh perdesi olmasına rağmen, Nevâ perdesi tiz durak ve aynı zamanda ikinci bir güçlü perdesi görevini de üstlenmiştir.

Nevâ perdesinde verilen bir asma karardan sonra Dügâh perdesi üzerinde kurulu Rast beşlisine geçilmekte ve bu beşli üzerinde fazla ve uzun bir seyir görülmemektedir. Bu bölge içinde bulunan Nim Hicaz perdesindeki Hicaz dörtlüsü ve Segâh üzerindeki Ferahnâk beşlisinin makamın aslı dizilerinden oldukları ileri sürülmekte ise de Dügâh üzerindeki Rast beşlisine hiçbir etkileri bulunmadığı görülmektedir. Bazı eserlerde bu iki diziyeye geçkiler yapılmışsa da bu geçkilerin geçici bir nitelikte olduğu görülür. Bu arada Nim Hicaz perdesi, iki dizinin birleştiği perde olması itibarıyla güçlü sayılması icap ederken, Ferahnâkte bu niteliği göstermeyen ve seyir sırasında diğer perdelere geçiş perdesi olarak görülen sıradan bir perde olarak varlığını muhafaza eder. Hele Segâh üzerinde Ferahnâk dizisinin bulunduğunu ve çeşniye etki yaptığını iddia eden görüşte bir isabet görmek mümkün değildir.

Şed olarak yapılan Dügâh perdesindeki Rast seyri içinde Dügâh perdesinin yerini alan Buselik perdesinin bazı durumlarda Segâh olarak kullanıldığı görüşü de, yeri olmayan bir görüş olarak kalmaktadır.

Irak üzerinde Ferahnâk beşlisinin makamda rolü bulunmamakta, Iraktaki yeri de bir sıralanış olmaktan ileri geçememektedir. Çünkü Ferahnâk makamının seyir ve çeşnisinin meydana gelişinde bu beşlinin hiçbir aktif rolü bulunmamakta-

dır. Rast makamında da Segâh üzerinde bir Ferahnâk beşlisi görülür. Fakat hiçbir müzikolog şimdiye kadar bu beşlinin Rast makamının kuruluşunda aktif bir rolü olduğunu kaydetmemiştir. Rast makamını Yegâh perdesine göçürdüğümüz zaman Segâh perdesi üzerinde görülen Ferahnâk beşlisi de bu göçürmede Irak perdesine göçürülmüş olur. Bu itibarla Rast makamının Yegâha göçürülmesi ile seyir ve çeşnisinde bir değişiklik yapılması Şakir Ağa'ca düşünülmemiştir.

Ferahnâk eserler tetkik edildiğinde:

A- Ferahnâkin bünyesinde aktif rolü olduğu ileri sürülen Hicaz ve Segâh dizilerinin bulunmadığı, eğer bu dizilere yer verilmişse makamı veya eseri tezyin etmek amacı ile geçki olarak kullanıldığı,

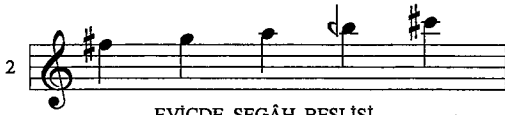
B- Ferahnâkin karar perdesi olan Irak ve dört perde tizinde yer alan Segâh perdelerinde gösterilen, Ferahnâk beşlilerinin bulunmalarına rağmen, makamın kuruluşundaki diziler içinde kurucu dizi rollerinin bulunmadığı, şayet bu beşliler kullanılmış iseler birer geçki aracı olarak kaldıkları,

C- Ferahnâkte girişte (zeminde) gösterilen makamın Rast ve Sazkâr makamları olmadıkları, bu iki makama biraz benzeyen Rast Mâye makamı olduğu, artık açıklığa kavuşmuş bulunmaktadır. Şakir Ağa Nim Hicazda Hicaza, Segâhta Ferahnâka, yine Nim Hicazda Segâh makamlarına ve özellikle Irakta Ferahnâk beşlisine hiç önem ve yer vermemiş, teknik açıdan başka dizileri tertip ve terkip etmiştir.

Şimdi bu dizilerin şemalarını verelim:



NEVÂDA RAST BEŞLİSİ



EVIÇDE SEGÂH BEŞLİSİ



HÜSEYNİDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ



NEVÂDA RAST BEŞLİSİ



DÜGÂHDA RAST BEŞLİSİ



YEGÂHDA RAST BEŞLİSİ

Nevâda Rast çeşnisi hâkim olmak üzere Rast Mâye makamı işlenir. Makama giriş Nevâdan başlar. Rast çeşnisini andıran bir seyir içinde Eviç perdesi gösterilir. Gerdaniye ve Muhayyerden sonra yine Evice dönülerek bu sefer Hüseyinî perdesinde vurgulamalar yapılır. Eviç ve Hüseyinî perdelerinde Segâh ve Uşşakı belirleyen asma kararlar verilir. Eviç üzerinde yapılan Segâh geçkisi Muhayyerden daha tiz perdelerde çok az görülür. Bu suretle karışık geçkilerle Eviç, Hüseyinî, Nevâ üzerinden geçici (asma) kararlara varılır. Nevâ perdesi tiz durak görevi ile birlikte güçlü perdesi görevini de taşır. Bu arada Nim Şehnaz perdesi alınarak Pençgâh makamına ve Hisar perdesi kullanılmak suretiyle Buselik makamına geçkilerin yapıldığı, keza Eviç perdesi üzerindeki asma kararlarda Acem perdesi (Mi bakıye diyez) kullanılmadığı klasik formdaki eserlerde görülür.

Rast Mâye seyri Nevâda tamamlandıktan sonra, Dügâhta kurulu Rast beşlisi içinde tamamen Rast makamına uygun seyirler yapılır. Ferahnâkin güçlü perdesi Dügâh perdesidir. Burada şöyle bir soru hatıra gelir: Dügâh üzerindeki beşli aynı zamanda Nişaburek makamının da dizisinden biridir. Bu sebeple, Nişaburek makamına bir geçki söz ko-

nusu olur mu? Hemen açıklayalım ki, Ferahnâk eserlerin hiçbirinde Nişaburek makamının çeşnisi görülmez. Burada bir şed vardır. Ve bu şed ile Rast makamı Dügâh perdesine göçürülmüştür. Bundan maksat bir şed makam meydana getirmek değil, sadece Rastın Dügâh üzerinde icrasını yapmaktır.

Dügâh üzerindeki seyirlerden sonra Yegâhtaki Rast dizisi içinde seyirlere geçilir. Irakta, Hüseyinî Aşıranda vurgulamalar yapılır. Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ile asma kararlar verilir. Bu seyirler içinde Yegâha yapılan son bir vurgulamadan sonra çoğu kez Dügâh gösterilerek Irakta karar verilir.

Diğer bir deyişle, Yegâh perdesi üzerine göçürülmüş olan Rast dizisi içinde, Yegâh, Hüseyinî Aşiran ve Irak perdelerinin çokça kullanılması, kısa asma kararlar verilmesi ve vurgulamalar yapılması ile Yegâh üzerinde bir başka makamın oluştuğu görülmektedir. Bu makam, uzun yüzyıllar boyunca kullanılmayan Irak Mâyeye makamıdır. Nevâda Şâkir Ağa, nasıl Rast Mâyeye makamını kullanmış ise, bir sekizli pestte olan Yegâhta da Irak Mâyeye makamını kullanarak Ferahnâk makamını musiki âlemine hediye etmiştir.

Diğer Mâyeye makam türlerinde olduğu gibi, Rast, Dügâh ve Segâhın önemli ölçüde icra edilerek gösterilmeleri, Irak Mâyeye makamında da aynen kendini göstermektedir. Bu itibarla, karara doğru gidilirken özellikle Yegâh perdesinde kısa asma kararlar verilmesi ve vurgulanması, Mâyeye türlerinin melodik yapılışı icabıdır.

Bazı musikiciler, Irak perdesi üzerinde verilen bu tür kararın, Segâh Mâyeye makamının Irak perdesi üzerindeki şeddi olarak görmekte ve kabul etmektedirler. Biz bu görüşü kabul edemiyoruz. Eski musikiciler Mâyeye çeşitlerini çok değişik perdeler üzerinde uygulamışlar ve Irak perdesi üzerinde karar veren Mâyeye, Irak Mâyeye adını vermişlerdir.

Yine bazı müzikologlar, genellikle Irak perdesinde karar veren makamların, tam bir istirahat duygusu veremediğini, kararların oturaklı olmadığını ve kesin bir karar sonucu meydana getiremediğini ileri sürmüşlerdir. Bu görüş Ferahnâk makamı için de ileri sürülmüştür.

Arel sistemi kurucularından Dr. Ezgi bu konuyu, külliyyatının bazı kısımlarında açıklamaktadır.

Biz bu görüşe katılmıyoruz.

Eski musikiciler ve özellikle bestekârlar tam bir istirahat duygusunun pekiştirilmesinde, makamın hem çeşnisini tamamlamak hem de istirahat duygusunu belirtmek yönünde, bazı özel seyirler göstermişler, asma karar kalış duygusunu ortadan kaldırmışlardır. Mesela, Eviçte, yeden alarak karar verme şeklinde olduğu gibi.

Ferahnâkte ise, yedensiz karar veriliş, makamın seyir ve çeşnisinin icabıdır. Ancak, Irak Mâyeye makamının Yegâh ve Dügâhı göstererek bu iki perdenin seyir ve çeşnisini kuvvetlendirerek Irakta karara varılması, asma karar verildiği şüphe ve duygusunu ortadan kaldırmakta, tam bir istirahat duygusunun varlığını meydana getirmektedir.

Klasik formdaki eserlerin kararlarında gördüğümüz Irak Mâye makamının II. Sultan Mahmud Han döneminde ve ondan sonra bugüne kadar gelen süre içinde kararlarda geçerliliğini bir ölçüde kaybettiği görülüyor. Segâh ağırlıklı kararlar da verilmeye başlanıyor. Bu tür karar şeklinde Yegâha kadar inilmemekte, Segâh çeşnili bir karar ile esere son verilmektedir. Dellâlzade Hacı İsmail Efendi'nin, Suyolcuzade Salih Efendi'nin, Nikoğos Ağa'nın bazı şarkılarında bu değişik uygulamalar yer almakta ise de bunların istisnai uygulamalar olarak görülmesi icab eder. Çünkü aynı bestekârların yine bazı Ferahnâk eserlerinde Irak Mâye makamı ile kararlar verdikleri de görülmektedir.

20. yüzyılın yarısına gelinceye kadar, Ferahnâk gittikçe azalan bir rağbet içinde de olsa icrada yerini almakla beraber, son elli senede bestekârlarımızın bu makama bakış açıları değişmiş, rağbet daha da azalmış ve makam adeta terk edilmiştir.

Üç beş makamın etkisinden ve kolay işlenmesinden kendilerini kurtaramayan son dönem bazı bestekârlarımızın, Ferahnâk gibi gönül hoplatan, heyecan veren bir makama alıcı gözüyle bakmamaları, arzu edilmeyen bir olaydır. Diyebiliriz ki gönüllere ferahlık veren sanatlı ve güzel eserler bestelemek herhalde kuvvetli ve lirik bir bestekârlık işi olsa gerektir.

Ferahnâki, donanımda, Nim Hicaz ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

4) Eviç Makamı

Eviç makamı, sistemci okulda makam olarak değil, 24 şube içinde sekiz ses-ten oluşan bir dizi olarak gösteriliyordu. Abdülkadir'de, Evicin sesleri şöyle idi:



Bu dizi, Irak makamı dizisine biraz benzemekle beraber, tiz dördlüsü Irakın tiz dördlüsünden ayrılmakta ve Dügâh üzerinde bir Hicaz dördlüsü olarak düzenlenmektedir.

Bu diziyi, karar perdesi olan Irak perdesine göçürdüğümüz zaman, karşımıza, bilmediğimiz ve mütenafir olan bir dizi çıkmakta, dizinin sistemci okul kurucuları tarafından nasıl kullanıldığı da henüz bilinmemektedir.

Diğer taraftan, Abdülkadir'in Evici kullanarak iki tane kâr bestelediği güfte kitaplarındaki kayıtlardan anlaşılmaktadır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Yazma Eserler Bölümü'nde No. 5631'de kayıtlı bir güfte mecmuasında Abdülkadir'in darb-ı türki usulünden bestelediği "Kâr-ı giysu" adlı kârının güftesi vardır. Bu kâr nazire olarak yine darb-ı türki usulünde, Ayıntâbi Mehmed Bey'in bir kârının güftesi de yazılıdır. Bu duruma göre, bugün için mütenafir bir dizi görünen Eviç dizisinin Abdülkadir tarafından bestelenen kârda kullanılmış olması düşündürücüdür. Çünkü, bu dizi bir makam, hatta bir âvâze niteliğinde bile görülmemektedir.

Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Eviç makamını bulamıyoruz. Lâdikli Mehmed Çelebi, terkiyat içinde Evici kaydediyor ve ebced notası ile şemasını da veriyor. Bu şema tetkik edildiğinde, Abdülkadir'in ebced notasının aynı olduğu görülüyor.

Hafız Post ve Eyyubi Ebubekir Ağa'nın güfte mecmualarında, Eviç makamından bestelenmiş eserlerin güftelerini buluyoruz. Ancak, biraz yukarıda sözünü ettiğimiz sahibi bilinmeyen güfte mecmuasında Eviçten bestelenmiş eserlere daha çok yer verilerek, kâr, nakış, murabba beste ve semâilerin mütenevvi güfteleri kaydedilmektedir.

Abdülkadir'in çağdaşları sayılan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da, Eviç makamına yer verilmemiş olmasının, bir zuhûl eseri olduğunu zanetmek kanaatimizce pek mümkün görülüyor. Yine kanaatimizce, bu dönemlerde Eviç gereği gibi tanınmamakta ve eserler yeteri kadar bestelenip musiki âlemine sunulmamaktadır.

İnci bir seyir gösteren Eviç makamı, halk türkülerinde sevilerek kullanılmış makamlarımızdandır. Özellikle Rumeli yakasında, Anadolu yakasına oranla daha fazla kullanılmıştır.

III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar Eviç makamı, gereğine göre yer almasıyla üç makamdan oluşmak üzere kurulmuştur. Bu makamlar şunlardır:

A- Rast veya Rast Mâye, B- Segâh, C- Uşşak.

Elimizde bulunan en eski eserler tetkik edildiğinde, bugün Evicin çeşnisinin belirtilmesinde yardımcı olan Acem-Mi bakıye diyezinin kullanılmadığını, kullansa bile bu diyeze çok az yer verildiğini görüyoruz. Bu itibarla Evicin kullanıldığı ilk dönemlerde, Acem ve Acem Aşiran perdelerine pek önem verilmediği anlaşılıyor. Mesela, 17. yüzyıl bestekârlarından Benli Hasan Ağa'nın sakil usulünde bestelediği peşrev ile yine aynı yüzyılın bestekârlarından, Gülşeni tarikatı dervişi Zâkir Ömer Efendi'nin bestelediği ve musikiciler arasında "Zâkir sakili" adıyla şöhret bulmuş Eviç peşrevinde de Acem perdesinin kullanılmadığı, keza, bu iki peşrevden evvel, Sultan II Bayezid Han tarafından bestelenmiş Eviç peşrevde de, Acem perdesine yer verilmediği görülüyor. Bu peşrevlerin birinci haneleri ve mülâzimeleri tetkik edildiği zaman, Rast makamının klasik anlamda bir uygulaması da pek görülüyor. Bu üç büyük bestekârın, eserlerinin girişlerinde, Rasttan (burada Nevâ perdesi) başlamalarına rağmen hemen Eviç perdesini göstererek, Eviç perdesi üzerinde oldukça ısrarlı asma kararlar ve vurgulamalar yapmaları, -bize gelebilen peşrevlerin yazımında Mi diyez için hatalı bir yazım yoksa- tizde gösterilen makamın, bugün anladığımız anlamda bir Eviç girişi ve seyri olmadığını görmekteyiz. Rast dizisi içinde, Rast Mâye çeşnisini andıran bir seyrin varlığını anlıyoruz. Bu duruma göre, o zamanki Eviç makamının şemasının şöyle olması gerekiyor:



de uygulanıyor. Giriş kısımlarında, seyir esnasında bazan Rast, bazan da Rast Mâye çeşnisini andıran seyirlerin yapıldığı görülüyor.

III. Sultan Selim Han dönemi ve sonraki devirlerde, bestekârlarımız Eviç üzerinde Segâh seyrini göstererek, eserlerin bestelenmesinde değişikliğe doğru gidiyor ve bunu bir besteleme tarzı olarak uygulamaya başlıyorlar. Bu tarz, bugün de olduğu gibi devam ediyor. Artık Nevâ üzerinde Rast Mâye ve Rast ağırlıklı zemin açmadan vazgeçilerek, yerine Segâh ağırlıklı bir seyir konuyor. Keza, terennüm bölümünde de değişiklik yapılarak, kararlar Irak makamının karar seyri içinde verilmeye başlanıyor.

Zamanımızda kullanılan Eviç makamının terkip şekli şöyledir:

A- Eviçte Segâh, B- Dügâhta Uşşak, C- Yerinde Irak.

Şeması da şöyledir:



Eviçte Segâh seyri içinde, Acem perdesinin yeden olarak kullanılmadığı lahnî yapıların yanında, yeden olarak artık çok az Acem perdesi kullanıldığı görülüyor. Bu seyir, Rast makamı çeşnisi içine geçildiği zaman artık Segâh seyri kalkıyor.

Arel sisteminde, iki kurucu müzikolog arasında değişik görüşlere rastlanıyor. Hocam Arel, Eviç makamının, Irak makamının inici şekli olduğu tarifini veriyor.⁶ Dr. Ezgi ise, Segâh makamının Irak perdesindeki inici bir şekli olduğunu, eskiden beri bu yönde uygulandığına işaret ediyor ve sonuçta, Segâh makamının bir şeddidir kaydını düşürüyor.⁷

Arel sisteminin bu görüşlerine biz katılmıyoruz.

İnici bir makam türü olduğuna işaret edilen Evicin, Arel'de Irakın ve Dr. Ezgi'de Segâhın terkip edilmesinde rolü bulunan küçük dizilerin dörtlü ve beşlilerin, durumları gözönünde bulundurulmuyor, yalnız inici şekil olarak kesin bir ifade kullanılıyor.

Dr. Ezgi'nin, Eviçte bulunan ve oluşturucu bir role sahip olan Uşşak makamının, Segâhta bulunmadığını, Segâhı teşkil eden dörtlü ve beşlileri açıkladığı I. ciltte, Uşşakla ilgili hiçbir lahnî yapı olmadığını bildirdiği halde, Evicin, Irak perdesi üzerindeki Segâh makamının inici bir şekli olduğunu kaydetmesi, kanaatimizce isabetli bir görüş olmaktan uzak bulunuyor. Kaldı ki, bir makamın inici şekli olarak diğer bir makamı göstermek –yine kanaatimizce– teknik çeşni ve seyir yönlerinden açıklanması mümkün olmayan bir durum göstermektedir. Bu konuyu, Muhayyer ve Tahir makamlarının tetkiki sırasında etraflıca ele almış bulunuyoruz.

Evicın III. Sultan Selim Han dönemi ve sonrasında, terkip itibarile değişikliğe uğradığını artık biliyoruz. Bu terkip içinde yapılan seyirlerde, evvela Eviç perdesi üzerinde kurulu Segâh seyri ile açış yapılır, Segâh seyri doyurucu olarak gösterilir, Nevâda ve Eviçte asma kararlar verilir; vurgulamalar yapılır. Bazan Nevâda Rast çeşnisi de gösterildiği olur. Bu arada Buseliğe kadar Rast çeşnisi içinde genişlemeler yapılabilir. Karara doğru inişlerde, çoğu zaman Muhayyer veya Gerdaniye perdelerinden veya Nevâdan başlamak üzere Eviç de Aceme dönüştürülerek, Uşşak makamı seyri içine girilir. Dügâhta vurgulamalar yapılır, kısa asma kararlar verilir, Dügâhtan sonra yine çoğu zaman tekrar Nevâyâ dönülerek, Iraka doğru, bu sefer Irak makamı çeşnisi içinde seyre devam olunur. Bu seyirler sırasında, Segâh perdesinde kısa asma kararların verilmesi ve vurgulamaların yapılması, Irak makamının çeşnisinin belirtilmesinde önemli olur. Irak perdesine inilir ve Acem Aşiran perdesi yeden olarak kullanılır ve karara varılır. Acem Aşiran perdesinin her halde kullanılması zorunlu değildir, fakat kararın belirtilmesinde rolü vardır.

Evvelce çok sevilen ve çok eserler bestelenen Eviç makamına ilginin yavaş yavaş azaldığını ve hele son elli sene içinde adeta makamın unutulma derecesine geldiğini görüyoruz. Bu çeşit bazı makamlarımızın kendilerine has çarpıcı özellikleri ve güzellikleri, bestekârlarımızca gözönünde bulundurularak, bu tür makamlardan yararlanmalarını düşünmek bir sevgi ifadesi ve ihmal edilmeyecek bir durum olsa gerektir.

Evici, donanımda, Irak ve Segâh perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde gerekli arıza işaretlerini kullanırız.

5) Beste Isfahan Makamı

Safiyüddin ve Abdülkadir'de Beste Isfahan makamına rastlamıyoruz. Ancak, Abdülkadir'in çağdaşı olan Bedr-i Dilşâd ve Hızır bin Abdullah'ta Beste Isfahanın tarifini buluyoruz. Tarif şöyle: "*Isfahan âgâze eder, iner Segâhta* [bugünkü Irak perdesinde] *karar eder.*" Bu tarif doğrudur. Bugün bildiğimiz Beste Isfahan'da aynı seyri gösterir. Anladığımıza göre sistemci okulun iki kurucusu bu makamı biliyorlardı. Fakat kitaplarında her nedense kayıtları bulunmamaktadır. Bu durumda makamın çok uzun zamandan beri bilindiği anlaşılmaktadır.

Beste Isfahan inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Isfahan makamına Irak üzerinde bir Segâh dörtlüsünün katılmasıyla kurulmuştur.

Şeması şöyledir:



BEYÂTİ DİZİSİ



DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ



IRAKDA SEGÂH veya IRAK DÖRTLÜSÜ

Makam, Beyâtî dizisi içinde Dügâh göstererek Nevâya geçer. Veya, doğrudan doğruya Dügâh'taki Rast dizisi içinde yine Dügâh-Nevâ atlayışı ile başlar. Her iki seyir, klasik eserlerimizde görülen birer seyir şeklidir. Ancak, doğrudan doğruya Nevâdan başlayan seyirler de görülür.

Beste Isfahanda, Isfahan makamının seyri içinde daha fazla bulunduğu görülmektedir. Bu tür seyirde Nişabur makamına geçkiler yapıldığı görülür. Güçlü perdesi olan Nevâda asma kararlar verilir. Dügâha inerken Uşşak dörtlüsü içinde Beyâtî çeşnisi gösterilir. Ve Segâh üzerinde belirli duraklamalar yapılarak Segâh perdesi sık sık kullanılır. Dügâhta asma karar verilerek Isfahan makamı tamamlanır. Ve buradan yine Nevâ açılarak Irak makamı dizisi içinde, Irak perdesinde karar verilir. Kararda Acem Aşiran perdesi yeden olarak kullanılır.

Beste Isfahan makamı bugün kullanılmayan makamlar arasındadır. Halbuki Isfahan makamının içli güzelliğine Irak makamı da eklenince güzellik bir kat daha artmaktadır. Fakat, öyle anlaşılıyor ki, Isfahan makamı bestekârlara daha etkili olmuş, Beste Isfahanı geri planda bırakmıştır.

Beste Isfahanı donanımda arıza işareti olan koma bemollü Si ile gösteririz.

6) Revnâknümâ Makamı

Dr. Ezgi'nin külliyatına almadığı ve bilgi vermediği Revnâknümâ, Arel'in *Türk Musikisi* adlı nazariyat kitabında şöyle tarif ediliyor:

Müstear makamının duraktan itibaren peste doğru bir dörtlü daha uzatılıp irak perdesinde durdurulması ile basıl olmuştur.

Bu tarif Irak perdesi tizindeki dörtlünün adından söz etmiyor. Iraktan itibaren tize doğru çıkan dörtlü şu perdelerden oluşuyor:

Irak-Rast-Kürdî ve Segâh.

Bu dörtlünün katılması ile Revnâknümâ makamı terkip edilmiş oluyor. Fakat Irak üzerinde bulunan dörtlü ise, Segâh dörtlüsünden çok değişik aralıkları bulunan bir dörtlüdür. Bu dörtlü Evcârâ makamında karar perdesindeki dörtlüdür. Bu durumda, Irak makamı ile Müstear makamı birleşmiş olmuyorlar. Çünkü, biraz yukarıda tesbit ettiğimiz gibi, bu dörtlü Irak üzerinde kurulmuş bir Hicaz dörtlüsünden oluşuyor.

Şemaları şöyledir:



YERİNDE SEGÂH DİZİSİ



YERİNDE IRAK DÖRTLÜSÜ

Bu bağlamda Revnâknümâ, Müstear makamına Irakta bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiş bulunuyor. Revnâknümâ eserleri incelediğimiz zaman, Irak üzerinde bir Segâh dörtlüsünün değil, bir Hicaz dörtlüsünün yer aldığını görüyoruz. Makam inici-çıkıcı

bir seyir gösterir. Evvela Müstear makamı doyurucu olarak gösterilir ve Segâh asma kararından veya güçlü perdesi olan Nevâdan itibaren pestleşerek Irak üzerinde Hicaz dörtlüsü içinde karara varır. Revnâknümâ tiz tarafta Tiz Segâh üzerinde yine Segâh açarak genişleme yaptığı görülür. Miyan Eviç üzerinden açılırsa, geçiş yapılacak makamların arıza işaretleri ilgili perdelere konulur. Bazı eserlerde Revnâknümânın karar sırasında Yegâha kadar bir genişlemede bulunduğu görülmektedir.

7) Bestenigâr Makamı

Sistemci okulda Safiyüddin ve Abdülkadir Merâgî'de Bestenigâr, 24 şubeden birisi olarak tespit edilmiştir ve üç aralıktan oluşmaktadır:

Sistemci okulda bulunan dizileri tetkik ederken, bu okulun 24 şube olarak tespit ettiği dizilerin bağımsız olmadığını, 12 makama yardımcı olduğunu evvelce görmüş idik. İşte, Bestenigâr da bu dizilerden biridir. Bir cinsin üçlü bir aralığı şeklinde görülen Bestenigârdan mülayim bir dizi olarak bahsetmek mümkün değildir.



Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Bestenigârın şöyle bir tarifini buluyoruz: *"İsfahan âgâze ede, ine Çargâh yüzünden Segâh karar vere."* Karar perdesini doğru kaydetmişlerse de Bestenigârı İsfahan ile başlatmaları bugünkü bilgilerimize uymamaktadır. Diğer taraftan Hızır bin Abdullah Büzürg makamını tarif ederken bugün bizim kullandığımız Bestenigârı tarif etmiş olmaktadır. Şu halde eski musikiciler (sistemci okulun kurucuları) Bestenigârı başka bir diziye isim olarak vermişler, bugünkü Bestenigâra da Büzürg adını takmışlardır.

Öyle anlaşılıyor ki, makam daha sonraki devirde, bugün anladığımız ve bildiğimiz hüviyetini almıştır. Bestenigârdan elimizde mevcut en eski eserler IV. Sultan Murad Han'ın Bağdat'tan İstanbul'a getirdiği musikicilerden bize kadar gelen iki eserdir. Bunlardan biri Bestenigâr nakış (çifte düyek usulünde) olan: "Ey taht-ı hezâr yürü ah ey aman ya salip" mısrasıyla başlayan eserdir. Diğeri, yürük semâi usulünde "Derviş recay-ı nâgehâni ne küned" mısrasıyla başlayan nakış yürük semâidir. (Dr. Ezgi bu ikinci eserin aynı devir bestekârlarından Seyyid Nuh'a ait olduğunda ısrar etmektedir.) IV. Sultan Murad Han 1623-1640 tarihleri arasında padişah olduğuna göre, Bestenigârın 17. yüzyıldan evvel bilindiği anlaşılmaktadır. Arabzade Abdurrahman Efendi, I. Sultan Mahmud Han'ın musahiblerinden olup ilk Bestenigâr peşrev ve saz semâisinin bestekârı olarak bilinmektedir.

Bestenigâr Irak üzerinde bulunan Segâh dörtlüsünün (Irak dörtlüsü de denir) tize doğru Sabâ makamının eklenmesiyle hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:

Irakta, Segâh makamında olduğu gibi yedenli olarak karar verir; tizde genişlemesi, çoğu zaman iki türlü olur:

a- Gerdaniyede ve onun tizinde dolaşmak suretiyle yapılan genişleme,

b-Eviç açarak Eviç makamı ve buna yakın makamlara geçki yapılarak genişleme.

Bestenigârın peste Yegâhtan daha peste doğru genişlediği görülmemektedir. Bestenigârı donanımda Si koma bemol ile, Re bakıyye bemol işaretlerini koyarak gösteririz. Diğer arıza işaretleri icabında ilgili perdelere konularak gösterilir.

8) Rahatül Ervah (Hicaz Irak) Makamı

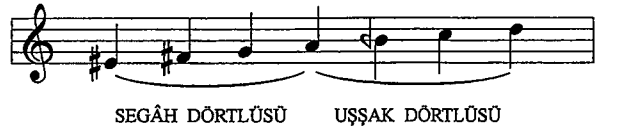
Sistemci okulda bu makama tesadüf edemiyoruz. Buna karşılık Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da bu makamın tariflerini buluyoruz. Her iki müzikolog, bugün anladığımız anlamda tarifler veriyorlar. Bu arada, Bedr-i Dilşâd'da Hicaz Irak adına da rastlıyoruz.

Rahatül Ervah devirler boyunca eski musikiciler tarafından bilinen ve eserleri icra olunan bir makam olageldiği halde, Hicaz Irak unutulmuş makamlar arasına girmiş bulunuyor. Her iki makamın dizilerinde aslında, kayda değer bir fark görülüyor. Bestekârlar her iki makamda da, Hicaz makamının (Zirgüleli Hicaz hariç) türlerini rahatlıkla kullanmışlardır. Rahatül Ervahın bulunuşunun daha eski devirlere ait olması ihtimali kuvvetlidir. Makamın dizisi şöyledir:

Dizi tablosunda görüldüğü gibi makamın dizisinde rol alan diziler Hicaz dizisi ile Irak makamının Nevâ perdesine kadar olan dizi kısmıdır.

Zamanla Hicaz Irakın unutulduğu, Rahatül Ervahın devam ettiği, nitekim lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-Elbân*'ında yalnız Rahatül Ervahtan söz edildiği görülmektedir. Daha sonra I. Sultan Mahmud Han Hicaz Irak peşrev ve saz semâisini besteleyerek makamı canlandırmaya çalışır ise de iki makam arasındaki farkların çok az ve belirsiz oluşu sebebiyle Hicaz Irak yine Rahatül Ervah ile karıştırılır ve kendisinden söz edilmez olur. Nitekim, Hızır Ağa'da, Hafız Post'ta, Ebu Bekir Ağa'da ve Abdülbaki Nâsır Dede'de, Hicaz Irak makamından bahsedilmez.

Makam Hicaz makamının hangi türü kullanılıyorsa bu türün lahnî periyoduna göre seyir gösterir. Ana seyir inici olarak görülebilirse de Hicaz makamının Hümayun ve Uzzâl cinsleri inici-çıkıcı olduğu için Rahatül Ervah da bu seyiri takip eder. Rahatül Ervah Hicaz dizisinin (miyan hariç) hemen her sesinde dolaşır. Makamın çeşnisini belli eder, karar perdesi olan Dügâhta asma karar verdikten sonra, yine Dügâh üzerindeki Uşşak dizisine geçerek kısa bir seyirden sonra Irak-



ta Segâhlı olarak karar verir. Kararda yeden perdesi alır. Rahatül Ervah da bugün musiki tarihinin derinliklerine karışmak üzere tehlikeli bir yolculuktur. Rahatül Ervahta en eski beste olarak İtrî'nin bestesini görüyoruz. İtrî'den sonra bazı eserler bestelenmiş ise de son devir bestekârlarımızdan Ahmet Avni Konuk ve Reşat Aysu'nun vermiş oldukları eserlerden sonra sadece Dr. Alâddin Yavaşca'nın bestelerini görüyoruz. Rahatül Ervaha ve Hicaz Iraka örnek olarak verdiğimiz eserler tetkik olunursa arada kayda değmeyecek seyir farklarının bulunduğu görülecektir. Rahatül Ervahı donanımda Hicaz makamının arıza işaretleriyle gösteririz.

9) Rûy-i Irak Makamı

Safiyüddin ve Abdülkadir'de Rûy-i Iraka tesadüf edemiyoruz. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da ise kayıtları vardır. Hızır bin Abdullah Rûy-ı Irakı bizim bugün anladığımız anlamda tarif etmiyor, ona göre Rûy-i Irak şöyledir: *"Rûy-i Irak ol dur kim, irak istinaden Segâh âgâze ider, iner Dügâhta karar ider."*

Hızır Ağa'da biraz karışık bir tarif buluyoruz: *"Vecb-i imtızacı budur ki, Nim Buselik ve Çargâh ve Nevâ ve Hüseyinî gösterip ve yine Hüseyinîden bu vecib üzere dönüp Dügâh ve Rastı göstere ve Irakta karar ede."*

Abdûlbaki Nâsır Dede, bugün de geçerli olan kısa ve faydalı bir tarif veriyor: *"Segâh âgâze idüp, Irak karar ider."*

Şüphesiz, en uygun tarif son verdiğimiz olandır.

Rûy-i Irak, Segâh makamının Irakta, yine bir Segâh dördlüsü ile kararından



1607) kadar geliyoruz. Çok güzel, lirik ve çok akıcı saz eserleri besteleyerek, bugün elimizde bulunan bir kısım saz eserleriyle unutulmuş veya unutulmaya yüz tutmuş makamlarımızı bize tanıtan Gazi Giray Han'ın Muhalif-i Irak saz semâisi bu makamdan elimizde bulunan en eski eserdir. Gazi Giray Han'dan evvel literatürde bize kadar gelebilmiş bir metne ya da esere rastlayamıyoruz. Hatta, Muhalif-i Irak'ın Gazi Giray Han tarafından bulunduğu hatırımıza geliyor. Ancak, bu bir varsayımdan ileri gidemiyor. Ne var ki, bu konuda elle tutulur tek delil, ilk defa Gazi Giray Han'ın bu makamdan beste yapmış olmasıdır.

I. Sultan Mahmud'un baş musahibi olan Kemanî Hızır Ağa, musiki risalesinde Muhalif-i Iraktan söz ederek tarifini yapmaktadır. Hızır Ağa, Gazi Giray Han'dan yaklaşık 70-80 sene sonra geldiğine göre (? -1760) bu makamı bildiği şüphe götürmez. Hızır Ağa, makamı şöyle tarif ediyor: "*Muhalif-i Irak oldur ki, Nevâ kopup, Hicazdan Kürdî ve Nîm Dügâhı ve Rastı göstere, bâde Irak perdesinde karar ede.*"

Tatar Ahmet Ağa'ya gelince, tanınmamış bir bestekâr olarak görülüyor. Hangi devrede yaşadığı hakkında metinlerde bir bilgi de verilmiyor. Peşrevin tetkikinden edindiğimiz kanaate göre, bu bestekârın III. Sultan Selim Han devrinde yaşamış olacağı tahmin edilebilir. Çünkü, peşrevin üçüncü hanesinde Evcâra makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Kantemiroğlu makamı diğer bir açıdan tarife almıştır. Kantemir'e göre Muhalif-i Irak şöyledir: "*Muhalif-i Irak tamamen Sabâ gibi bareket ettikten sonra, Irak perdesine gelip orada karar kılar.*" Bu tarif, bugün, bizim anladığımız anlamdaki Muhalif-i Irak makamına uymuyor. Her ne kadar Muhalif-i Irakta Bestenigâr makamına fazlaca ilgi gösteriliyorsa da, Bestenigâr makamının Muhalif-i Irakın asli bünyesinde bulunmaması sebebiyle makamın tezyini için yapılan bir geçkiden ibaret kaldığı görülür.

Muhalif-i Irak, çıkıcı bir nitelik gösterir. Irak perdesinden başlar.

Muhalif-i Irak, iki makamın birleşmesinden hasıl olmuştur.

A- Yerinde Irak makamı

B- Şed olarak kullanılan Hüzzam makamı

Dizisi şöyledir:

Irak makamı seyiri ile başlayan Muhalif-i Irak, daha sonra Hüzzam makamı seyiri içinde dolaşımını sürdürür ve Irakta karar verir. Bu arada Bestenigâra geçki yaptığı görülür. Ancak, yukarıda belirttiğimiz gibi, Bestenigâr, makamın bünyesi içinde bulunmadığından bu geçki kısa sürer ve Hüzzam seyiri ile Irakta karara varılır. Muhalif-i Irakın karar perdesi Irak, güçlüsü Dügâh, tiz durağı Nevâdır. Muhalif-i Irakı donanımda Fa bakıye diyezi, Si bakıye bemolü ve Nim Hicaz perdesi arızaları ile gösteririz.

Hüzzamda kullandığımız Mi bakıye bemolü yerine geçen Si bakıye bemolü-



IRAK MAKAMININ BİR BÖLÜMÜ



YEGÂHDA HÜZZAM DİZİSİ

nü, Irak makamında Segâh olarak, ancak Hüzûzama geçince, tam bir bakıye bemolü içinde değil, eksik bakıye bemolü bölgesinde olmak üzere, diğer taraftan Nim Hicaz perdesini de tam bir Nim Hicaz perdesi olarak değil, biraz daha pest basılarak, diğer bir deyişle eksik bakıye diyezi içinde icra etmek icap etmektedir. Bu konu hatırdan çıkarılmamalıdır.

Muhelif-i Irakî donanımda Irak makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

11) Dilkeş Makamı

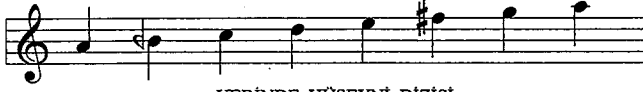
Sistemci okul kurucularında Dilkeş makamını buluyoruz. Sistemci okulun takipçilerinden olan Hızır bin Abdullah'da Dilkeşin başka bir türü olan Dilkeş Haveran makamı görülüyorsa da, Dilkeşe yer verilmediği anlaşılıyor.

Dilkeş makamına yer veren diğer bir bestekârimız da Eyyubî Ebubekir Ağa'dır.

Kemani Hızır Ağa'da Dilkeş kaydı yoktur. Eski musikiciler Dilkeşe aynı zamanda Zirkeş de demişlerdir. Nitekim, Hızır Ağa Dilkeş Haveran yerine Zirkeş Haveran kaydını düşmüştür. Zirkeşe benzeyen ve eski musikicilerin kullandıkları ve eski metinlerde gördüğümüz Zirkeşide makamını Zirkeş veya Dilkeş ile karıştırmamak gerekir. Zirkeşideden bugün elimizde hiçbir eser bulunmamaktadır.

Dilkeş makamı, III. Sultan Selim Han devrine gelinceye kadar kullanılmış ise de, bu devirden sonra rağbetten düşmüş, Dilkeş Haveran makamı musikicilere daha cezbedici görüldüğü için rağbeti artmış ve eserler Dilkeş Haverandan beselenmeye başlanmıştır.

Dilkeş makamı Hüseyinî ve Necid Hüseyinî makamları ile Irak üzerinde kurulu Segah dörtlüsünün birleştirilmesinden doğmuştur.



YERİNDE HÜSEYİNİ DİZİSİ



IRAKDA SEGÂH DÖRTLÜSÜ

Şeması şöyledir:

Seyir itibariyle Dilkeş Haveran makamına çok benzer. Dilkeş, Hüseyinî makamını yeterli olarak gösterdikten sonra Dügâhta yapılan asma karar ile Segâh dörtlüsü içinde kısa bir dolaşımı müteakip Irakta karar verir.

Dilkeş Haverana gelince, Hüseyinî seyrinde belli farklar görülmez. Her ikisinde de Hüseyinî

çeşnisi hâkimdir. Ancak, karara doğru Dilkeş Haveran, Irak makamına geçerek Dilkeşin seyir ve çeşnisinden ayrılır ve Irak makamı seyiri içinde karara varılır. Elimizde, sözlü eserler bulunmadığı için makamı daha derinliğine inceleme imkânını bulamıyoruz.

Dilkeş, inici bir seyir gösterir. Tiz durağı Hüseyinî, güçlü perdesi Dügâhtır.

Dilkeşi donanımda, Hüseyinî makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

12) Ârâm-ı Dil Makamı

Literatürde kaydına rastlayamadığımız Ârâm-ı Dil makamının, I. Sultan Mahmud Han tarafından terkip edildiğini zannediyoruz. Buna sebep, bu makamdan elimizde bulunan bir peşrev ile bir saz semâisini I. Sultan Mahmud Han tarafından bestelenmiş oluşu ve bu makama ilişkin başkaca bir seyir bulunmamasıdır.

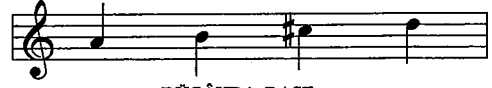
Makam, inici bir seyir göstermektedir. Nişabur makamına Irak makamı eklenmezden evvel, Yegâh makamına kısa bir geçiş yapılmakta, sonra karar makamı olan Irak makamına geçilmekte ve Irak perdesinde karara varılmaktadır.

Şeması şöyledir:

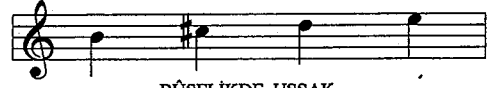
Şema oldukça karışık gibi görülmekte ise de, ilgili makamların bahislerine bakıldığında hatırlanacağı vechile karışıklığın kalmadığı görülecektir.

Unutulmuş makamlar arasına uzun zaman evvel girmiş bulunan Ârâm-ı Dil makamı, Irak perdesindeki kararında asmalı görülmekte, tam bir istirahat duygusu vermemektedir. Saz semâisinde ise, asmalık biraz daha kaybolmakta, istirahat duygusu rahatlıkla sezilmektedir (I. Sultan Mahmud Han'ın bestelemiş olduğu bazı peşrevlerin kararlarında istirahat duygusunun az bulunduğu, adeta asma karar vermiş gibi karar verildiği görülmektedir).

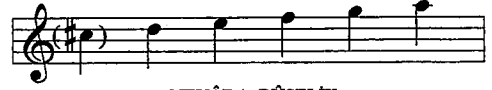
Ârâm-ı Dili donanımda yalnız Fa bakıye diyezi koyarak gösteririz. Diğer arıza işaretleri lahin değişikliklerinde yerlerine konulur.



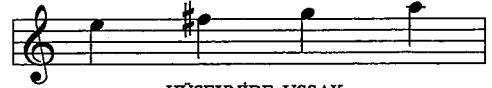
DÜĞÂHDA RAST



BÜSELİKDE UŞŞAK



NEVÂDA BÜSELİK



HÜSEYNİDE UŞŞAK

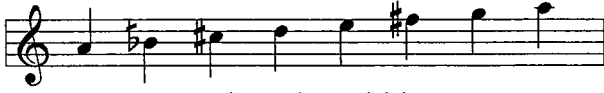


YEGÂH MAKAMI DİZİSİ

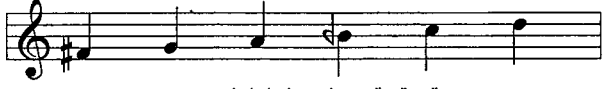
13) Beste Hicaz Makamı

Dizileri aynı olan ve musiki tarihimizde besteleri elimizde bulunan bazı makamlar görüyoruz. Bunlardan Rahatül Ervah ve Hicaz Irak makamı hakkında daha evvelce bilgi verilmişti. Her üç makamın, dizilerinde ve lahinlerinde seyir ve çeşni bakımından kayda değer bir değişiklik tespit edemedik. Beste Hicazda Hicaz seyiri içinde kısa da olsa Nişabura geçki ile kararda yeden almadan karar verilmesinden başka bir değişiklik görülemiyor.

Makam, yukarıda adı geçen diğer bir makam gibi inici-çıkıcı bir nitelik göstermektedir.



YERİNDE HICAZ DİZİSİ



IRAK DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ

Hicaz makamı ile Irak makamının birleşmesinden hasıl olmuştur. Bu Hicaz ailesinden Hicaz, Uzzâl ve Hümayun makamları olabilir.

Şeması şöyledir:

Bestekârların yaşadığı devirler gözönüne getirilirse II. Sultan Bayezid Han'ın Rahatül Ervah makamından bestelediği peşrev en eski tarihli olanıdır. Gerçi, Rahatül Ervah makamı, daha ev-

velce de biliniyor ise de, bize erişebilen ilk peşrev budur.

Şerif Çelebi, II. Sultan Bayezid Han'dan (1481-1512) yaklaşık bir asır sonra yaşamıştır (?- 1680). Aynı makamı Beste Hicaz olarak kullanmış, bir peşrev ile bir saz semâisi bu güne kadar gelebilmiştir.

Hicaz Irak makamı, Bedr-i Dilşâd'da kayıtlı bulunduğu göre, Beste Hicaz makamından evvel bilinmiş olması icap eder. Ancak, I. Sultan Mahmud Han'dan evvel Hicaz Irak makamına ilişkin hiçbir eser elimizde mevcut değildir. I. Sultan Mahmud Han'ın (1686-1754) çocukluk devresi, Şerif Çelebi'nin yaşlılık devresine tesadüf etmektedir. Aralarındaki sene farkı çok olmamasına rağmen, aynı diziyi bir defa da I. Sultan Mahmud Hicaz Irak makamı olarak bestelemiştir.

Musikimizde birbirine çok yakın makamlar olduğunu görmekteyiz. Mesela, Hicaz Rumî, Sûzinâk ile Zirgüleli Sûzinâk, Sultanî Segâh ile Segâh Araban gibi, birbirine benzeyen bu makamların zamanın tahribi altında kalmaları, bestekârlara cazip gelenlerin şanslarının artmış bulunmaları sebebiyle varlıklarını devam ettirebilmişlerdir.

Beste Hicazı donanımında Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterir, lânin değişmelerinde perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.

14) Rast Haveran Makamı

Literatürde adına rastlıyamadığımız Rast Haveran makamının hangi devirde terkip edildiğine ilişkin bir bilgimiz bulunmuyor. Musikimizde Dilkeş Haveran, Şehnaz Haveran, Tebriz Haveran gibi çok az bilinen hatta unutulmuş bulunan makamlar arasına giren Rast Haveran makamına örnek olarak verdiğimiz peşrevin de, ne zaman bestelendiği bilinmiyor. Rast makamının, Haveran eki ile birleştirilerek tertiplenmesinin 16. yüzyılın sonu veya I. Sultan Mahmud Han devrinde olabileceğini zannediyoruz.

Rast Haveran makamı, Rast, Dügâh, Mâye ve Irak makamlarının bir bölümleri ile birleşmesinden doğmuştur.

Şeması şöyledir:

Rast Haveran, Rast, Dügâh, Mâye dizilerinde karışık olarak dolaşır. Rast girişi ile başlar. Fakat, Rastta uzun dolaşmalar yapmaz. Uşşak Mâye makamında daha çok gezinmeler yaptığı görülür. Güçlü olan Dügâh perdesinde verilen asma karardan sonra Irak makamına geçer ve Irak perdesinde yedenli olarak karar verir. Tiz durağı Nevâ, karar perdesi Iraktır.

Rast Haveranı donanımında Rast makamının arıza işaretleri ile gösteririz.



15) Geveşt Makamı

Sistemci okul kurucuları Safiyüddin ve Abdülkadir'de adı Gevaşt olarak geçen makam, âvâzeler içinde bulunmaktadır. Zamanla, bu okulun müntesipleri tarafından, âvâzeler bölümünden çıkarılacak, terkibat bölümünde müstakil bir makam olarak görülecektir.

Geveştten, bugün elimizde iki üç parça saz eseri bulunmaktadır. Abdülkadir Merâgî'nin Segâh makamında bestelediği (Abdülkadir'e aidiyeti şüpheli olmakla beraber) Kâr-ı Şeşâvâz'da Geveştten bestelenmiş bir bölüm, Geveşte ilişkin en eski sözlü eser olarak elimizde bulunmaktadır.

II. Sultan Murad Han devri müzikologlarından Hızır bin Abdullah, Geveşti tek başına kaleme almamış, Irak Geveşt, Kûçek Geveşt... gibi diğer makamlarla birleşik olarak saymıştır.

En eski saz eseri olarak, bugün elimizde Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede'nin bestelediği düyek usûlündeki bir peşrevle bir saz semâisi bulunmaktadır. Kantemiroğlu'nun Geveşt peşrevi de aynı yüzyılda bestelenmiştir. Bütün bu zaman içinde Geveştten sözlü eserler bestelenmiş olduğu şüphesiz olmakla beraber, bu eserler zamanımıza kadar ulaşamamışlardır.

Elimizde bulunan saz eserlerini birbirleriyle karşılaştırdığımız zaman eserler arasında, durak, güçlü ile seyir ve lahin yapısı bakımından ayrılıklar görmekteyiz. Bu ayrılıkların sebebi, zaman faktörü içinde meydana gelen hafızalardaki değişik yorumlardır. Bugün bildiğimiz, üç tür Geveşt makamı vardır. Birisi, Abdülkadir Merâgî'nin, Kâr-ı Şeşâvâz'ındaki, durağı Dügâh olan Geveşt. İkincisi, Kantemiroğlu'nun, durağı Segâh olan Geveşt. Üçüncüsü, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin, durağı Geveşt perdesinde (küçük mücennep diyezi Fa) olan Geveşt ile, Divittar mah-

laslı ve asıl adını bilmediğimiz bestekârın Irak perdesini durak olarak kullandığı Geveşt makamı.

Bu değişik görüntüler, bestelenmiş eserlerde kendisini açıkça gösterdiği gibi, müzikologların Geveşti tariflerinde de görülmektedir.

Mesela, I. Sultan Mahmud'un baş musahibi kemani ve müzikolog Hızır Ağa'da, Geveşt makamının iki çeşit tarifini buluyoruz. Bu tariflerden biri şöyle: "*Geveşt oldur ki Hüseyinî ve vâdisin bir miktar edâdan sonra, makarrı Rast perdesinde bîşûphe ibtiyar ede.*"

Diğer bir tarifinde ise şöyle diyor: "*Terkib sahibi, Eviçten hareket âgâz eder. Hüseyinî ve Nevâya gelip Uzzâl [Do diyez] yüzünden Segâha düşer, andan Nihavend perdesinden [Kürdî], Rasta sıçrar ve yine ol yoldan Segâhta karar eder.*"

Ebubekir Ağa, musiki mecmuasında Geveşte ait bazı eserlerin güftelerini vermiştir.

Eserleri günümüze kadar gelememiş diğer bazı makamlarımızla birlikte, Geveşte ilişkin eserler de aynı akibete uğramışlarsa da, musikimiz literatüründe henüz incelenmemiş metinler ve besteler olduğu düşünülürse, bu tür eserlerin incelenmesindeki zorlukların başında bu eserlerin hususi kütüphanelerde veya yabancı ülkelerin resmi kitaplıklarında bulunmaları gelmektedir. Baba Hamparsum Limonciyan ile takipçisi Manoli Artin'in, Hamparsum notası ile yazdıkları defterler, özel nota koleksiyonları ve Ali Ufki Bey'in eski Batı notası ile kaleme aldığı mecmua tetkik edilmesi ilk etapta hatıra gelen literatür bölümleridir.

Araştırmalar ile bulunacak ve açıklığa kavuşturulacak bu kıymetli metin ve notalı eserlerin tetkikinin genç musikicilerimizin ödevleri arasında olduğuna inanıyoruz.

Tarihçi ve müzikolog Yılmaz Öztuna, Ferit Devellioğlu'nun hazırlayıp yayınladığı *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ta, makamlara ilişkin kısımlarda Geveşt makamını şöyle tarif ediyor:

Türk musikîsinin en eski makamlarından olup... durak, segâh ve güçlü mahur perdesidir.

Gerçekten Kantemiroğlu'nun peşrevinde durak Segâh ve güçlü Mahur perdesi olarak kullanılmıştır.

Arel ve Dr. Ezgi, kitaplarında Geveşt makamını incelememişler, ve bu makama açıklık getirmemişlerdir.

Görülüyor ki, Geveşt makamı hakkında görüşler, tespitler bir hayli değişiktir. Biz, Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin peşrev ve saz semâisini örnek alarak tetkiklerimizi sürdüreceğiz.

Geveşt, inici-çıkıcı bir seyir göstermektedir. Osman Dede iki eserinde de, durak perdesini Irak değil Geveşt olarak kabul etmiştir ve böyle kullanmıştır. Elimizdeki nota bunu gösteriyor. Peşrev ve saz semâisinin tetkikinde ve icrasında, Geveşt perdesinin kulağa dik geldiği, uygun bir perde olmadığı, Irak perdesi şeklinde uygulanması halinde gayet mülayim ve uygun düştüğü görülmektedir. Kal-

dı ki, makamı terkip eden makamlarda Geveşt perdesinin rolü bulunmadığı teknik açıdan icap ettiği gibi Irak perdesinin uygulanması halinde tenafür de önlenmiş olmaktadır.

Geveşt, Rast makamı ile başlamakta, arada (kudemanın Nihavend perdesi olarak andıkları) Kürdî perdesi açarak Nihavend makamının seyiri ve çeşnisi içine girdiği ve karara doğru Yegâhta Rast makamını göstererek, Irak perdesinde karar verdiği görülmektedir. Bu tür bir karar, tam anlamı ile bir istirahat duygusunu bize vermemektedir. Adeta bir asma karar hüviyetini taşımaktadır. Hüzzâm makamını incelerken Rast dizisi içinde Segâhta, istisnai bir karar verdiğini hatırlarsanız, Geveşt de böyle bir istisnai grubun içinde karara varmaktadır.

Şeması şöyledir:

Geveşt, donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde arıza işaretleri gereken perdelere konulur.



RAST BEŞLİSİ



NİHAVEND DİZİSİ



YEGÂHTA RAST

16) Şehnaz Haveran Makamı

Literatürde Şehnaz Haveran kaydına rastlayamadık. Makamın hangi devrelerde terkip edildiğine dair bir açıklamaya tesadüf edemediğimiz için, elimizde bulunan Dellâlzade Hacı İsmail Efendi'nin Şehnaz Haveran ilâhisini bu makamdan en eski eser olarak kabul etmek zorunluğunu duyduk.

Son devir musikicilerinden İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikîsi icra heyetinin ilk şefi ve muallim İsmail Hakkı Bey'in talebelerinden Eyyubî Ali Rıza Şengel,⁸ bu makamdan peşrev, beste ve saz semâisi bestelemiş ise de, musikiciler arasında revaç bulmamış ve unutulmaya terk edilmiştir.

İnici bir seyir gösteren Şehnaz Haveran Şehnaz makamında doyurucu bir seyir gösterdikten sonra Dügâhta verdiği asma kararlar Irak makamının seyiri içine geçer ve bu seyir içinde Irak perdesinde karar verir.

Şehnaz Haveran için merhum icra heyeti şefi Ali Rıza Şengel'in eserlerini örnek olarak veriyoruz.

Şehnaz Haveran donanımda Şehnaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir, makam değişikliğinde gerekli arıza işaretleri ilgili perdelere konulur.



ŞEHNÂZ DİZİSİ



İRAKDA SEGÂH DÖRTLÜSÜ

17) Hüz zam-ı Cedid Makamı

III. Sultan Selim Han'ın buluşlarından olan Hüz zam-ı Cedid, yakın devir makamlarından sayılır.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* isimli eserinde Hüz zam-ı Cedid makamını anlatırken, Hüz zam-ı Kadim ve sırf Hüz zam makamlarını da kayda almıştır. Nâsır Dede'ye göre Hüz zam-ı Kadimin tarifi şöyledir:

Eviç perdesini, Acem perdesine tebdil ile Uzzâl âgâze edüp, Uzzâl perdesine geldikte anda karar eder. Bu terkîp selef ihtirai olması münasıptır.

Hüz zam-ı Kadim hakkında yukarıda verdiğimiz tariften başka elimizde bir metin ve eserler bulunmadığı için gerekli incelemeleri yapmaktan mahrum bulunuyoruz.

Abdülbaki Nâsır Dede, aynı eserinde, Hüz zam-ı Cedid hakkında şu tarifi vermektedir:

Araban âgâze edüp, Rast perdesine geldikte Dügâh perdesini gösterip Irak karar ider. Bu terkîp hoş eda ve sahib-i ihtira makam-ı Sûzidilâra o maden-i marifetin ihtiradır.

Elimizde –aramalarımıza rağmen– bu makamdan eserler bulunmuyor. Hocam Arel'in aynı makamdan bestelediği ilâhiyi örnek olarak veriyoruz.

Hüz zam-ı Cedid, Hüz zam makamı ile Irak makamının birleşmesi sonucu hasıl olmuştur. Şeması şöyledir:



Makam, inici bir nitelik gösterir. Hüz zam makamı içinde doyurucu olarak seyir gösterdikten sonra, Irak makamına geçer ve kısa bir dolaşmadan sonra Irak perdesinde karar verir. Büyük bestekâr III. Sultan Selim Han'ın buluşu olan Hüz zâm-ı Cedid makamı, musikiciler arasında rağbet görmemiştir.

Peşrev ve saz semâisinin bestelendiği biliniyor ise de sözlü eserlerin bestelendiği hakkında bir bilgi yoktur.

Hüz zam-ı Cedidi donanımda, Hüz zam makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde gerekli arıza işaretlerini yerlerine koyarız.

18) Evc-i Bahr-i Nâzik Makamı

Bahr-i Nâzik makamını daha evvelce görmüş idik. Sistemci okulun kurucularından sonra bilinmeye başlayan Bahr-i Nâzik makamından ilham alınarak Evc-i Bahr-i Nâzik makamı daha sonra terkîp edilmiştir. III. Sultan Selim Han devrine gelinceye kadar metinlerde bu makamın ismine rastlanmıyor. Bu makamdan bir

peşrev ile saz semâisi besteleyen Hamparsum Limonciyan (Baba Hamparsum da denir) 1768-1839 yılları arasında yaşadığına göre makamın III. Sultan Selim Han veya II. Sultan Mahmud Han döneminde bulunmuş olacağı ihtimali kuvvet kazanıyor. Bu devrin musiki kitabı olan Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tabkîk* isimli eserinde bu makamı bulamıyoruz. Kaldı ki, elimizde bu makamdan bestelenen iki saz eserinden başka bir eser de yoktur.

Evc-i Bahr-i Nâzik inici bir seyir takip eder. Makam, iki makamın birleşmesinden hasıl olmuştur.

1- Hicaz, 2- Evic.

Evc-i Bahr-i Nâzik Eviç perdesinden, Eviç makamını göstererek seyre başlar. Ancak, Nevâdan peste inişte Hicaz seyri görülür. Tekrar Evic'e çıkan makam inişli çıkışlı bir seyir içinde, kâh Evici, kâh Hicazı göstererek Eviç perdesinde asma kararlar verir. Bu asma kararlardan sonra Evic'in inici seyrine geçer, Hicaz makamını seyri terkedilir ve Irak perdesinde karara varılır. Bahr-i Nâzik makamı, Hicaz makamı içinde Segâh geçkili bir makam olarak nitelenir. Hamparsum Limonciyan'ın peşrev ve saz semâisinde bu tür geçkiler görülmemektedir. Bu itibarla peşrev ve saz semâisinin bize kadar gelişinde bir değişiklik olup olmadığı şüphesi doğmaktadır. Ancak mevcut eserlere göre analiz yapmaktan başka bir çaremiz de yoktur. Evc-i Bahr-i Nâzikten bestelenmiş başka eserler bulunabilseydi daha rasyonel incelemeler yapılabilirdi. Şeması şöyledir:

Makamın karar perdesi Irak, güçlü perdesi Dügâh, tiz durak perdesi Eviçtir.

Hamparsum Limonciyan, peşrevde Hicaz makamı içinde fazlaca dolaştığı halde, saz semâisinde Bahr-i Nâzik makamına biraz daha az yer vermiş olduğundan saz semâisinin arıza işaretlerini Eviç makamının arıza işaretleri ile, peşrevi ise Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterdik. Bu değişiklik pratikte kolaylık sağlamak için yapıldı.



HICAZ DİZİSİ



EVİÇ DİZİSİ

19) Evc-i Rûy-i Nevâ Makamı

Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede'den gelen bir saz semâisi bulunduğuna göre Evc-i Rûy-i Nevâ makamının daha evvelce bilindiği anlaşılmaktadır. Fakat sistemci okulda ve II. Sultan Murad Han devrinde bilinmediği de görülüyor. Çünkü, bu devirlere ait literatürde bu makama rastlanmıyor.

Evc-i Rûy-i Nevâ makamı inici bir seyir göstermektedir. Makam Evic, Nevâ ve Nişabur makamlarının birleşmesinden hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:



EVIÇ DİZİSİ



NEVÂ DİZİSİ



NiŞÂBUR DÖRTLÜSÜ

Makam Eviç açarak başlar. Ancak Eviç makamı bu girişte icra edilmez. Nevâ çeşnisile dolaşılır. Nişabur geçkisiyle Nevâda ısrarlı asma kararlar verilir. Yine Nevâ üzerinde verilen bir asma karardan sonra Irak makamı seyrine girilir ve Irak perdesinde karara varılır. Bugün tamamen unutulmuş bir makamdır. III. Sultan Selim Han döneminden sonra kullanılmıştır. Elimizde sözlü bir eser de bulunmamaktadır.

Makamı Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

20) Nevâ Dilkeş Makamı

Dilkeş makamı sistemci okulun ilk dönemlerinde bilinen ve kullanılan bir makam idi.

Fakat, metinlerde Dilkeş makamına ilişkin bilgiler bulamıyoruz. Nevâ Dilkeş de aynı çizgide görünüyor. Nevâ makamı en eski makamlarımızdandır. Dilkeş de böyle olmasına rağmen, eserleri ve bilgileri bize kadar gelemeyen makamlardandır.

Nevâ Dilkeş makamı inici çıkıcı bir seyir gösterir. Bu seyir esnasında evvela Nevâ makamı gösterilir. Dügâhta verilen asma kararlardan sonra, Bestenigâr makamına çok kısa bir geçki yapılır, buradan Nevâyâya dönülmez, Irak makamına geçilir ve Irak çeşnisi ile Irak perdesinde karar varılır.



NEVÂ DİZİSİ



BESTENİGÂR DİZİSİ



IRAK DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ

Şeması şöyledir:

Nevâ Dilkeş makamını donanımda Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

21) Gülbuse Makamı

20. yüzyılın son çeyreğinde üç makam takip ederek musikimize hediye eden Cinuçen

Tarıkorur, bu makamlardan biri olan Gülbuseyi, Dilkeşide makamının bulucusu merhum bestekâr Ahmet Avni Konuk'un aziz hâtırasına ithaf etmiş, böylece onun yâd edilmesine vesile olmuştur.

Gülbuse makamı, inici bir nitelik gösterir. Muhayyer makamı ile Acem Aşiran perdesinde kurulu Nikriz makamının birbirine eklenmesğnden meydana getirilmiştir.

Şeması şöyledir:

Gülbuse Muhayyer açarak seyre başlar. Muhayyer açarak seyre başlar. Muhayyer perdesi etrafında ilk seyirlerini gösteren makamın, Hüseyinî üzerine olduğu gibi Nevâ üzerinde de asma kararlar verdiği görülür. Nevâ üzerinde verilen bu asma kararlar daha çok Tahir makamına kısa geçkileri gösterir. Dügâh perdesine doğru pestleşirken, Çargâh perdesinde vurgulamalar ve asma kararlar verdiği görülür. Karar perdesi Dügâha gelince, Muhayyer makamı doyurucu olarak gösterilmiş olur. Dügâhta Dügâha gelince, Muhayyer makamı doyurucu olarak gösterilmiş olur. Dügâhta verilen bir asma karardan sonra, Kürdî perdesi açılır, makamın bu seyrinde Nigâr makamına geçmek için Zirgüle perdesi açılır, Segâh perdesi de tutularak, Nikriz beşlisi içinde ve fakat oldukça kısa bir seyirden sonra Acem Aşıranda Nikrizli karara varılır.

Eserler üzerinde yaptığımız incelemelerde karara gelirken başka makamlara da geçkiler yapıldığı görülmektedir. Mesela, bestekâr, peşrevde Şevk-efzânın karar seyir ve çeşnisini kullanmakta, fakat nikrizli karar vermektedir.

Makamın tiz durak perdesi Muhayyer, güçlü perdesi Hüseyinî, karar perdesi de Acem Aşıranda Nikrizli perdesidir.

Gülbuse makamı, miyan açıldığı zaman genişlemeleri değişik makamlara geçilmesiyle yapıldığı görülür. Bestekârın, bu eserlerinde daha çok Şevk-efzâ ve Bestenigâr makamlarını kullandığını görüyoruz. Ancak bu kullanım bir tercih meselesidir. Bestekâr hangi makamları kullanacağını kendisi rahatlıkla tayin edebilir.

Gülbuse, donanımda Muhayyer makamının arıza işaretleri ile gösterilir, makam değişikliklerinde icap eden perdelere ilgili arıza işaretleri konulur.



MUHAYYER DİZİSİ



ACEM AŞIRANDA NIKRİZ BEŞLİSİ

Notlar

- 1 Abdülkadir Merâgî, *Câmi'ü'l-Elbân*, Bab 3, Fasl 5.
- 2 Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu.
- 3 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s.139.
- 4 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 234.
- 5 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 78.
- 6 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 71.
- 7 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 231.
- 8 Konservatuar icra heyetine kabul edildiğim zaman (1944) benim şefimdi.

5. KISIM

Rast Perdesinde Karar Veren
Mürekkkep Makamlar

1a) Basit Rehavî Makamı

Sistemci okul kurucularında Rehavî makamının adı "Rahevî"dir. Sonra Rehavî olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bugün Rast makamı ile aynı diziyi paylaşan Rehavî makamının sistemci okuldaki dizisi şöyle idi:



Sistemci okulda, Rast üzerine kurulmuş bir Hicazi dörtlüsünün tizine bir Nevruz beşlisi eklenmesiyle meydana getirilen Rehavî makamı için eski musikiciler basit ve mürekkep diye bir ayırım yapmamışlardır. Bu ayırımı hocam Arel düşünmüş ve bulmuştur. Bugün kullandığımız Basit Rehavî makamı, yine bugün kullandığımız Rast dizisini paylaşır ve şöyledir:



Basit Rehavî makamı, Rast makamının seyrini takip eder. Ancak Rehavîde, Beyatîden çok Dügâh Mâye makamına geçkiler görülür. Diğer taraftan, Rehavîde güçlüden başlamalar daha fazladır.

Rasttan ayrılan en önemli farkı, Rastın Yegâha kadar pestleşmesi bir istisna teşkil ettiği halde, Rehavî kesin karara doğru her halde Yegâh perdesini gösterir ve karara bu seyir içinde varır.

Basit Rehavî makamı bugün unutulmuş makamlar arasındadır. Kaldı ki, Mürekkep Rehavîden daha az kullanılmıştır. Bugün elimizde Basit Rehavî için yeterli örnekler bile yok denecek kadar azdır.

Hafız Post'un nakış yürük semâisi Rehavîye ilişkin en eski eserler arasında yer almaktadır. IV. Sultan Murad Han'ın Bağdat seferinden dönerken beraberinde getirdiği musikicilerden günümüze intikal ettiği belirlenen Rehavî eserler de en eski eserlerdir.

1b) Mürekkep Rehavî Makamı

Sistemci okulda 12 makamdan biri sayılan Rehavînin, Safiyüddin ve Abdülkadir'de tespit edilmiş olan dizisi şöyledir:

Bu dizi, mütenafir bir dizidir. Ve bugünkü Rehavî makamının dizisi ile bir ilgisi yoktur.



Bedr-i Dilşâd ve Hızır bin Abdullah'ta Rehavî 12 makamdan biri olarak gösterilmektedir. Hoca Gaybî'den bize kadar geldiği söylenen Rehavî birkaç eserden söz ediliyorsa da, biz bu konuya kuşku ile bakmak zorunluluğunu duyuyoruz. Çünkü, elimizde bulunan yazılı eserler ancak 500 sene evveline kadar gidebiliyor ve daha ileriye geçebildiği anlaşılmıyor.

Bu itibarla Abdülkadir'den bize kadar eser gelebildiği düşüncesini pek yerinde bulamıyoruz.

Eski bestekârlarımız tarafından rağbet görmüş olan Rehavî makamı son zamanlarda revaçtan düşmüş, hatta o kadar düşmüştür ki, bugün kullanılmaz bir duruma gelmiştir.

Rehavî makamı inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Rast perdesinden başladığı halde çıkıcı nitelik kazanır. Rehavî, üç makamın birleşmesinden doğmuştur. Şeması şöyledir:

Dr. Ezgi, Rehavî makamını Rast makamından ayrı görmemekte, hatta ayrı bir makam olarak tanımamaktadır. Böyle olmasının sebebini de, ilme ve mantığa aykırı olmasında bulmaktadır.¹

Arel, Dr. Ezgi'nin görüşüne ve vardığı sonuca katılmamakta, Rehavînin ayrı ve müstakil bir makam olduğunu kabul etmektedir. Hatta, Basit ve Mürekkep Rehavî makamları ayrımını da yapmaktadır.

Hocam Arel, Rehavî makamını analiz ederken makamın Beyatî ve Rast dizilerinden oluştuğuna işaret etmektedir. Şeklen böyle olmasına rağmen Rehavîde bir Beyatî çeşni görülmaz. Rehavîde görülen makamın unsurlarından biri olarak onu teşkil eden Dügâh Mâye makamının çeşnidir. Yalnız, Rehavîde Dügâh Mâye makamını kullanan bestekârlarımız Mâyenin tiz dörtlüsüne geçmemişler, pest bölümünde seyri devam ettirmeyi uygun görmüşlerdir. İster Nevâ perdesinden ister Rast perdesinden seyire başlasın, Rehavî makamı güçlüsü olan Nevâ ile Segâh ve Dügâh perdelerinde asma kararlar vermekte, Dügâh Mâye makamını belirtmekte ve kesin karara doğru indikte Yegâh perdesini mutlaka göstererek kararı tamamlamaktadır. Burada, seyir sırasında şu ayrımı yapmak zorunluluğunu duyuyoruz:



a- Eğer, makam Nevâdan başlamış ise Dügâh Mâye makamını gösterip, sonra Rast makamı çevresinde Yegâha inmektedir.

b- Eğer, Rast perdesinden başlamış ise, Rast makamını gösterdikten sonra Nevâyâ geçerek Mâye makamını icra etmekte, karara doğru yine Rast çevresinde Yegâhı göstererek karar vermektedir.

Dügâh Mâye makamının seyirinde Eviçten çok Acem perdesi kullanılmaktadır. Segâh perdesi asma kararlarda önemli bir rol oynamaktadır. Tabii Mâye makamının icabı Dügâh perdesinde de asma kararlar verilmesi esastır.

Makamın tizde genişlemesi, yine genellikle Rast beşlisi içinde olmaktadır. Donanımda, Rehavî makamını Rast makamının arıza işaretleri ile gösterir, makam değişikliklerinde icap eden arıza işaretlerini ilgili seslere koyarız.

2) Zâvil Makamı

III. Sultan Selim Han'ın musiki âlemine yeniden kazandırdığı makamlardan biri de Zâvil makamıdır.

Zâvil makamı, sistemci okul tarafından biliniyordu. Sistemci okuldaki adı "Zâvilî" idi. Dört sestten ibaret bir dizi olan Zâvilî, 24 şubeden biri idi. Yine 24 şube içinde olan Segâhın tizine, bir irha eklenmesiyle meydana getirilen Zâvilî dördüslü mütenafir bir dizi olarak görülür.

I. Sultan Mahmud Han devrinin müzikologlarından olan Kemanî Hızır Ağa ile IV. Mehmet devri bestekârlarından Hafız Post'un musiki risalelerinde Zâvil makamı gösterilmiştir. Fakat o zamandan bugüne intikal etmiş bir esere rastlanmadığı için III. Sultan Selim Han, makamı tekrar işlemiş ve elimize nefis bir surette bestelenmiş eserler bırakmıştır.

Zâvil, inici bir nitelik gösterir. Genelde Mahur makamına, karara doğru bir Nikriz beşlisinin eklenmesiyle hasıl olmuştur:

Şeması şöyledir:



MAHUR (Rast'da Nigâr) DİZİSİ



NIKRİZ 5 lisi

Zâvil, tiz duraktan seyre, Mahur makamının çeşnisiyle başlar. Tiz durak olan Gerdaniye perdesinde uzun asma kararlar verir. Bu arada Hüseyinî perdesinde de kısa duraklamalar yapar. Güçlü olan Nevâ perdesinde asma kararlar verdikten sonra tekrar Gerdaniye gösterildiği gibi, Nevâdan pese doğru Nikriz beşlisi içinde Rast

perdesine indiği de görülür. Eğer, Gerdaniyeden karara doğru iniyorsa, o zaman Mahur perdesi yerine Acem perdesinin kullanıldığı, bu suretle Nikriz makamına geçiş hazırlığı yapıldığı olur. Rast perdesinde verilen asma karardan sonra, Nikriz beşlisi yerine Rastta Nigâr beşlisi içinde seyirini göstererek karara varır. Bu suretle varılan kararda Mahur makamının çeşnisi görülür ve yedenli olarak karar verilir.

Bestekârlarımız, makamı zenginleştirmek maksadıyla Hüseyinî üzerinde Nişabur, yerinde Segâh gibi makamlara geçkiler yapmışlardır. Aslında, bu geçkiler makamın lâhnî bünyesinde bulunmazlar.

Zâvil makamının tizde genişlemesi yine Gerdaniye üzerindeki Nigâr beşlisi içindedir. Ancak, istenilirse başka makamlara geçki yapılmasına hiçbir mani sebep yoktur. Bugün çok az kullanılan makamlar arasında bulunan Zâvil makamını en çok işleyen bestekârlar III. Sultan Selim Han, Küçük Mehmed Ağa ve Hacı Faik Bey'dir.

Zâvil, donanımda Mahurun arıza işaretleriyle gösterilir.

3) Şevk-ı Dil Makamı

III. Sultan Selim Han devrinin büyük bestekârlarından Tanburi Abdülhalim Ağa'nın (1720-1802) terkip ettiği bir makamdır.

Elimizde bu makamdan çok az eser bulunmaktadır. Bugün ise makamı unutulmuş diye gösterebiliriz. Bestekârlarımız her nedense Şevk-ı Dil makamına rağbet göstermemişlerdir.

Şevk-ı Dil makamı inici-çıkıcı bir niteliktedir. Rast makamı ile, Sûzinâkin Nevâ üzerindeki Hicaz dörtlüsünün karıştırılmasından doğmuştur. Şeması şöyledir:

Şevk-ı Dil, inici bir nitelik gösterir. Makam, Gerdaniye açarak başlar. Rastın tiz dörtlüsü içinde Rast çeşnisi ile dolaşır. Nevâ perdesi güçlü ve en önemli asma karar perdesidir. Kâh Rast çeşnisi ile kâh Buselikli olarak Nevâda asma kararlar verilir. Rast beşlisi içinde Rastta asma karar verdikten sonra, Nevâ üzerine kurulu Hicaz makamına ge-

çer, bu suretle Sûzinâk çeşnisini vererek dolaşır. Ancak, bu tür seyirler fazla sürmez. Tekrar, Rast beşlisi içindeki seyire döner. Segâh'ta kısa duruşlar gösterir. Ve Rastta karara varır. Makamın tize doğru açılması çoğu zaman Gerdaniye üzerinde kurulu Rast beşlisi içinde olur. Karar perdesinden peste doğru açılması ise Rast makamının çeşnisi içinde ve çoğu zaman Hüseyinî Aşiran perdesine kadar inerek yapılır. Şevk-ı Dili donanımda Rast makamının arıza işaretleriyle gösteririz.



4) Pençgâh Makamı

Pençgâh makamı en eski makamlarımızdan biridir. Sistemci okul Pençgâh makamını iki türlü tanımaktadır:

- 1- Pençgâh-ı Asil
- 2- Pençgâh-ı Zâit

Sistemci okula göre 24 şube içinde bulunan Pençgâhın dizileri bir tamamlık göstermezler. Şöyle ki, Pençgâh-ı Asil beş sestem oluşur:



Bu beş seslik dizi, bugün bizim kullandığımız Rast dizisinden başka bir şey değildir.

Pençgâh-ı Zâite gelince, altı sestem oluşan bu dizi de tam bir dizi hüviyetini göstermez:



Yukarıda şemada görülen, koma bemollü Nevâ, diğer ifadeyle Dik Hicaz perdesidir. Bugün bildiğimiz ve kullandığımız Pençgâh dizisi ile benzer tarafı çok azdır ve mütenafirdir.

Pençgâhın iki şekli zamanımıza kadar gelmişse de, Pençgâh-ı Asil dediğimiz birinci şekil kullanılmamaktadır. Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki kitabında Pençgâh-ı Asili şöyle tarif etmektedir: “*Uşşâk âgâze edüp Rast perdesinde karar eder.*” Pençgâh-ı Zâiti de şöyle tarif ediyor: “*İsfahan âgâze edip Rast perdesinde karar eder.*” Bu tarifler, bugün kullandığımız Pençgâh makamına uymakta ise de, daha sistematik bir tarif vermek ve terkibi açıklamak icap eder.

Pençgâh-ı Asilin bugün kullanılmadığını, hatta artık bilinmediğini işaret etmiş idik. Pençgâhın revaç bulan, bugün biliniyor kullanılan şekli Pençgâh-ı Zâittir. Pençgâh-ı Zâit ismi zamanla değişmiş, “zâit” sözcüğü kaldırılarak yalnız Pençgâh diye anılmaya başlanmıştır.

Pençgâha ilişkin en eski eserler, Hafız Post’un musiki mecmuasında yer alan İtrî’ye ait bestelerdir. Ondan evveline ait yazılı bir eser, esef olunur ki, bize kadar gelememiştir. Abdülkadir’e izafe edilen sengin semâinin ona ait olmadığı, daha sonraki devirdeki bestekârlarca bestelenip Abdülkadir’in imiş gibi gösterildiği anlaşılmaktadır. Dr. Suphi Ezgi’nin bu yoldaki tetkikleri bir hayli geniş ve derindir. Şu hale göre, Pençgâh makamı en azından bin seneye yakın bir zamandan beri bilinmektedir. Beste-i kadim diye bilinen ve bestekârları bilinmeyen (Dügâh-Hüseynî-Pençgâh) âyin-i şeriflerinden olan Pençgâh âyini de en eski Pençgâh eserlerimizden biridir.

A- Pençgâh-ı Asil

Elimizde çok az eseri bulunan Pençgâh-ı Asil, Beyatî ve Rast karışımı bir seyirden sonra Rast karar eden bir Pençgâh türüdür. Ahmet Avni Konuk’un kâr-ı nâtıkında yer alan Pençgâh-ı Asil ve beste-i kadim denilen Pençgâh âyin-i şerifi Pençgâh-ı Asilin güzel bir örneğidir.

B- Pençgâh-ı Zâit

İsfahan makamı ile, Rast makamının birleşmesinden hasıl olmuştur.

İnici-çıkıcı bir seyir gösteren makam, Nevâdan başlar. Dügâh üzerinde Rast dizisi içindeki seslerde dolaşır. Nevâdan tize doğru Eviç ve Acem perdelerini de ayrı ayrı kullanarak Nişabur geçkisine yer veren bir seyir içinde dolaştığı zaman bu seyirde hâkim olan makam yine İsfahan makamı olur.

Nevâ üzerinde asma kararlar verilir. İsfahana döndükten sonra bu seyir icabı Dügâh perdesinde de asma kararlar yapılır. Bu arada İsfahan makamını karakterize eden perdelerden biri olan Segâh perdesi üzerinde yedensiz asma karar verilir. Ve Rast çeşnisi içinde Rast perdesinde karara varılır. Yedensiz olarak Segâh perdesi üzerinde verilen asma kararlardan sonra Nevâ gösterilerek Rast makamına geçiş en uygun bir seyir şekli olarak gösterilebilir. İsfahan makamının melodik yapısında bulunan Dügâh üzerindeki Rast dörtlüsü, Pençgâhta her halde gösterilmesi icap eden bir dörtlüktür.

İsfahanı belirtmek için eserlerde, Nevâ üzerinde bu dizi işlenerek geçilir, ve Nevâda asma karar verilir. Asma karar, çoğu zaman Nişabur makamındaki asma kararı gibidir. Fakat, Dügâh üzerindeki Rast dizisinden Beyatî dizisine geçilince, İsfahanın bütün açıklığı ile kendini belli ettiği ve Segâh üzerinde yapılan ısrarlı yedensiz asma kararlarla makamın karakterize edildiği görülür.

Pençgâh, tiz durak olan Gerdaniyeden tize doğru bir Rast veya Buselik beşlisi içinde genişlemeler yapar. Amma bu tür genişlemelerin kesin olmadığını biliyoruz. Bestekârın isteğine bağlı olarak geçilecek makama göre geçkilerin yapılacağı normaldir ve bu geçkilere göre arıza işaretlerinin konulması gerekir. Pençgâhın, Rasttan peste doğru bir genişleme yapmadığı görülür. Kararlar yedenli ve yedensiz olarak verilebilir. Bize intikal etmiş eserler arasında, yakın devir bestekârlarının eserlerini göremiyoruz. İtrî, Pençgâhı çok güzel işlemiştir. Abdülkadir'e atfolunan iki klasik eserin bizce bilinmeyen bestekârları da, makamı çok lirik bir hava içinde işlemişlerdir.

Pençgâhı donanımda Rast makamının arıza işaretleriyle gösteririz.



BEYATÎ DİZİSİ



DÜGÂH TA RAST DİZİSİ



RAST DİZİSİ

5) Pesendide Makamı

III. Sultan Selim Han'ın terkip ettiği makamlardan biri de Pesendide makamıdır.

Pesendide faslının peşrev, beste, ağır semâi ve saz semâisini III. Sultan Selim Han bestelemiş, Kömürcüzade Hâfız Efendi, Küçük Mehmed Ağa, ve Hammami-zade Hacı İsmail Dede Efendi faslı tamamlamışlardır. Bu makamdan şarkılar da bestelenmiş ise de zamanla unutulmuştur.

III. Sultan Selim Han'ın bu makamdan bestelediği saz semâisi, padişahın klasik tavır anlayış ve yorumuna adeta bir istisna teşkil eder. 4. hanede atlamalı geniş aralıklara rastlanır. Bu tür bir besteleyiş, dar aralıklar içinde icra edile gelen klasik tavra pek uymaz. III. Sultan Selim Han, zamanın batılılaşma havasının musikide de etkisini göstermesi sebebiyle, bu etkinin altında kalmış olabilir.

Pesendide inici-çıkıcı bir seyir gösterir. III. Sultan Selim Han makamdan bestelediği eserlere başlarken güçlü perdesi Nevâyı göstererek makama girmiş, Nevâ etrafındaki seslerde, özellikle Nevâda Buselik dizisi içinde ilk seyirleri göstermiş, Nihavend-i Kebirin güçlüsü olan Nevâ üzerindeki Buselik beşlisi içindeki seyirlerle benzer bir seyir akışı yapılmıştır. Ancak Pesendide'de bu seyir uzun sürmez, Nişabur makamına geçilir, Nişaburun karar perdesi olan Buselik perdesinde belirli vurgulamalar ve kısa asma kararlar verilir. Bu suretle Nişabur çeşnisi ve makamı belirtilir.

Nişaburdan Rast makamına geçmek için değişik geçme yolları kullanılır. III. Sultan Selim Han'ın, Rast karara gelirken, iki makamın kararından istifade ettiği eserlerindeki uygulamalarda görülüyor. Bunlardan biri, Mahur çeşnisini öngören ve bu sebeple Buselik perdesini kullanan karar türü, diğeri Rast çeşnisi içinde verilen karardır. (Darülelhan yayınlarından 151-152-153 no.lu basılmış notalarda bu kararlar görülmektedir.)

Yaptığımız seyirlere ilişkin analizler sonunda, Pesendide makamının Nişabur ve Rast (bazen Mahur) makamlarının birleştirilmesinden hasil olduğu anlaşılmaktadır. Şeması şöyledir:

NEVÂDA BÜSELİK DİZİSİ

RAST BEŞLİSİ (Bazen Nigâr 5 lisi)

DÜĞÂH'DA RAST 4 lüsü

BÜSELİK'DE UŞŞAK 4 lüsü

HÜSEYİNİ'DE UŞŞAK 4 lüsü
(Az kullanılmakla beraber)

Rast makamı içinde yapılan seyirlerde, Yegâha bir genişleme görülürse de bu seyir Rehavî seyri niteliğinde değildir ve kararda Yegâh gösterilmez. III. Sultan Selim Han'ın peşrev ve bestelerinde, Hüseyinî Aşirana bile az inildiği görülür.

Bestekârlarımızın Nişaburdan Rasta geçerken, değişik geçki yollarını kullandıklarını biraz yukarıda açıklamış idik. III. Sultan Selim Han Nişaburdan Rasta geçişte, Nihavendi çok kısa göstererek Rasta geçiş yaptığı gibi, Buselik perdesini kullanarak Mahur çeşnisi ile oldukça kısa bir karar seyri içinde Rast perdesinde karara ulaşmaktadır.

Pesendidenin, tiz durağı olan Muhayyerden daha tizlere, kayda değer bir genişleme yapmadığı görülür. Pestte ise bu genişleme biraz daha uzunca seyirlerle kendini gösterir.

Bugün unutulmuş makamlar arasında bulunan Pesendideden şarkılar da bestelenmiş olmasına rağmen, son yüz elli sene içinde makamın kullanılmama durumu devam etmektedir.

Çevresi oldukça dar olan makamı donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

6) Nigâr Makamı

Sistemci okul kurucuları Safiyüddin ve Abdülkadir'de, Nigâr makamı kaydına rastlayamıyoruz. Gaybi Hoca'nın çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedri Dilşâd'da ise Nigâr makamının terkiyat içinde sayıldığı ve kaydedildiği görülüyor.

Aynı dönemin musikicileri arasında bir kısmının Nigâr makamını kitaplarına kaydetmeleri, bir kısmının ise kayıt düşürmemelerinin bir sebebi olması gerekir diye düşündük. Bu konudaki görüşlerimizi iki paragraf halinde toplamak istiyoruz:

1- II. Sultan Murad Han'ın, musikiyi sevmesi ve ona gereği gibi değer vermesi ve kendisinin de bestekâr olması sebepleriyle musikicileri koruduğu bilinmektedir. Bu itibarla, döneminde, musikimizde gelişmeler ve yeni buluşlar olmuştur. Bu ilerlemeler içinde makamların da çoğaldığı ve terkiyat sayısının fazlaca arttığı görülmüştür. Yeni bulunan makamlar içinde Nigâr makamının da olacağı hatıra gelmektedir. Ancak, biz, Hızır bin Abdullah'ta, Nigâr makamı ile Büzürk makamının tariflerinde benzerlik bulunması sebebiyle, Nigârın da daha evvelden bilindiği görüşünü üstün tutuyoruz.

2- Sistemci okul kurucularında ve yine aynı dönemde yetişmiş diğer bazı müzikologlarda (Mevlana Mübarek Şah, Kutbüddin Şirazi gibi) okulun sistemine tam bir uyum içinde, ana makam, âvâze, şube bölümleri olarak makamlar sistematize edilmiş, fakat terkiyata (birleşik makamlar) gelince yalnız terkiyat adı altında ge-

nel bir terim kullanılmıştır. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd ise bu tür bir kayda uymadan; aksine, terkibat adı altında, bilinen makamları açıklamışlardır. Nigâr makamı da terkibat arasında gösterilmiştir. Bu duruma göre, Nigârın daha evvel bilindiği anlaşılmaktadır.

Eski musikicilerden bir kısmı Nigârı tarif etmişlerdir.

Hızır bin Abdullah Nigârı şöyle tarif ediyor:

Nigâr oldur ki, Gerdaniye âgâze ede, ine, Çargâhtan Mâye evinde karar ede.

Makamın bu tarifi, kuruluşundaki seyre ve çeşniye göre önem taşımaktadır. Çünkü, elimizde bu döneme ait eserler bulunmadığı, ancak Nigârın da Mâye evinde (Yegâh perdesi) karar verdiği anlaşılmaktadır.

Lâdikli Mehmed Çelebi, *Zeynü'l-Elbân* adlı musiki kitabında, terkibat arasında Nigâr makamını da saydığı ve bir beşli içinde sekiz sestten oluşan bir makam olduğunu açıkladığı halde, daha yeterli ve daha doyurucu bir açıklama yapmamıştır.

Lâdikli Mehmed Çelebi döneminden sonra, Nigâr makamı diğer bazı makamlar gibi ele alınarak üzerinde işlemler yapılmaya başlanmış, eskiden bilinen mahiyet ve şekli değişikliğe uğramış ve yeni bir makam olarak musikiciler arasında tanınmıştır.

Abdûlbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı eserinde, değişen Nigâr makamını şöyle tarif etmektedir:

Neva perdesinden âgâz edip, Hicaz ve Çargâh perdesini gösterüp, Rehavî karar eder. Bu terkip kudema-ı müteahhirinin ihtiradır amma zamanımızda mebcürdür.

Abdûlbaki Nâsır Dede, “zamanımızda mebcürdür” (unutulmuştur) diyor ise de, aynı dönemin musikicilerinden ve Abdûlbâki Dede'nin yaşıtı sayacağımız Baba Hamparsum'un, Nigâr makamından bir peşrev ve saz semâisi bestelediği bilinmektedir. Bu eserlerin yapıları, Nâsır Dede'nin tarifine yakınlık göstermektedir. Diğer taraftan III. Sultan Ahmed Han'ın musikicilerinden Reftar Kalfa da Nigârdan bir peşrev ve saz semâisi bestelemiştir. Bu iki eseri örnek olarak veriyoruz. Her iki bestekârın eserleri aynı diziler içinde bestelenmiş, nağme farklarının dışında, seyir ve çeşni itibarile birbirlerine yakınlık göstermişlerdir.

Dr. Suphi Ezgi, Nigâr, Sûzidilârâ ve Büzürk makamlarının aynı lâhnî yapıardan doğmuş olduklarını, birbirlerine çok yakın bulduklarını ve aralarında kayda değer bir fark bulunmadığını, kaldı ki aynı makama zaman içinde başka adlar verildiğini kitaplarında açıkça anlatmaktadır. Dr. Suphi Ezgi'nin bu görüşüne katılamıyoruz. Nigâr ile Büzürk ve Sûzidilârâ makamlarının incelemesini yaparken, aradaki lâhnî yapı, seyir ve çeşni farklarının üzerinde duracağız.

Arel, Nigâr makamını incelemeye almamış, kitabında bir kayıt düşürmemiştir.

17. yüzyıla ve ondan evvelki dönemlere ait, Nigârdan bestelenmiş eserler eli-

mize geçmemiştir. Literatürde hem eser hem de metin itibarile bir boşluk bulunuyor. Bu dönem 15. yüzyıldan başlıyor. 17. yüzyılın ortalarına, hatta sonlarına kadar devam ediyor. Tâ ki Abdülbaki Nâsır Dede'ye gelinceye kadar. Bu arada kısa bir tarifi de Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'de görüyoruz.

III. Sultan Selim Han döneminde bazı eski makamların ihyası yönüne önem verildiği, padişahın bu konudaki heves ve çabalarının yanında bulunan diğer musikicilerin de heves ve çabalarını artırarak, yeni arayışlara gidildiği görülmektedir. Biz, burada, III. Sultan Selim Han döneminde Nigâr makamından bestelenen eserlerin ve Nigâr makamının. Abdülkadir'in *Câmi'ü'l-Elbân'*ında² sözünü ettiği, bilgi verdiği eski Uşşak makamı ile bir benzerliği olduğu görüşüne ve kanısına vardık.

Bu benzerliği, Abdülkadir'in eski Uşşak makamının ebced notası ile kaydettiği dizi şemasından esinlenerek analiz ettik.

Abdülkadir'de, uşşak makamı (edvar-ı meşhureden biri) dizisi şöyledir:

A - D - Z - H - YA - YD - Yh - YH.

Bu ebced nota yazısını bugün kullandığımız nota ile gösterirsek şu şemayı elde ederiz:³



Yine bu diziyi, bugün kullandığımız Nigâr makamının karar perdesi olan Rast perdesine göçürürsek şu şemayı elde ederiz:

Eskilerin Uşşak makamı, şemada görüldüğü gibi Nigâr makamı ile aynı diziyi paylaşmaktadır.

Gerçi, sistemci okul müzikologlarının bir kısmı Nigâr makamı adı altında verdikleri tariflerde, değişik görüş ve tesbitler ile sürmüşler ise de, zamanla bu görüşlerde de büyük değişikliklerin meydana geldiği görülmüş ve makam III. Sultan Selim Han döneminde bestelenen eserlerden anlaşılır durumda olmuştur. Öyle anlaşılıyor ki, eski Uşşak makamının hocam Arel'in yeniden Kürdîli Çargâh diye isimlendirdiği bir kavram ile ilişkisi olmadığı noktasında toplanıyor. Ebced notası ile verilen nota dizisi Çargâh perdesine göçürüldüğü zaman, Tiz Buseklik, Sünbüle perdesi haline dönüşmekte, dizi bu şekilde Kürdî perdesini kullanır olmaktadır. Kanaatimizce, Arel, Kürdî perdesinin dizide yer alması sebebiyle Kürdîli Çargâh adını vermiş olmalıdır.

Halbuki, eski Uşşakın dizisi, bugün kullandığımız Uşşak makamının karar perdesi olan Dügâh üzerine göçürüldüğünde, Nişaburek makamının dizisine benzer bir sekizli ile karşılaşırız. Böyle bir sekizlinin Rast perdesinde oluşması durumunda, dizi asıl seslerini ve aralıklarını bulmuş olmaktadır. A şemasında görüldüğü gibi, hiçbir arıza işareti almadan sekizli, Rast perdesi üzerinde olmaktadır. Bu rastlantı kanaatimizce önemlidir. Diğer bir deyimle, eski Uşşak makamı, son şeklini alarak literatüre geçmiş olan Nigâr makamı ile kaynaşmış olmaktadır.

Diğer taraftan, dizinin bir makam dizisi olması, orta sekizli alanında bulunması ve hiçbir arıza almadan gösterilmesi sebepleriyle Arel sisteminin ana dizisi olmaya daha elverişli olduğu kanaati hasıl olmaktadır.

Lâdikli Mehmet Çelebi, *Zeynü'l-Elbân* adlı musiki kitabında Nigâr makamından söz ederek, beş perde içinde değişik sekiz sesten oluştuğunu kaydeder. Fakat daha fazla bir bilgi vermez. Nigârı terkibat arasında görür.

Hafız Post mecmuasında Nigâr makamını kayda geçirilmemiştir. Ebubekir Ağa'da ise Nigâr makamı veriliyor, ancak eserler verilmiyor.

15. yüzyıldan sonra adeta terk edilen makam III. Sultan Selim Han döneminde tekrar ele alınıyor ve III. Selim ile beraber musikiciler de yeni buluşlar meydana getirmeye başlıyor ve Nigârı ihya ediyorlar.

Ne var ki artık, eski musikicilerin vermiş oldukları Nigâr tariflerine hiç uymayan yeni bir makam gündemdedir.

Baba Hamparsum, Nigârı ihya etmek için peşrev ve saz semâisi bestelemiş olmasına rağmen, Nigârı ihya etmeye yeterli olamamıştır.

Bu arada yine III. Sultan Ahmet döneminin kadın bestekârı tanburi Reftar Kalfa'nın Nigârdan bestelediği peşrev ve saz semâisi de Nigâra yaşama şansı getirememiştir. Bu dönemden sonra Nigâr üzerinde durulmamış, makam yeniden unutulmaya terk edilmiştir. Dr. Ezgi'nin Nigâra örnek olarak verdiği ve sahibi meçhul diye işaret ettiği saz semâisinin Baba Hamparsum'un bestelediği saz semâisi olduğu, yaptığımız incelemeler sonunda açıklığa kavuşmuştur.

İnici çıkıcı bir seyir gösteren Nigâr makamı, Rast üzerinde kurulu Nigâr dizisine, pestte Yegâh üzerinde bulunan Nigâr dörtlüsünün ve tizde, Gerdaniyeden itibaren eklenen yine Nigâr dörtlüsünün katılması ile doğmuştur. Şeması şöyledir:



Genelde, Çargâh açarak seyre başlayan Nigâr, evvela Rast üzerinde kurulu Nigâr dörtlüsü içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra Çargâh üzerinde kurulu tiz beşli içinde seyirlerine devam eder. Bu arada Gerdaniyeden daha tize doğru yine Nigâr dörtlüsü içinde kısa seyirler gösterir. Çargâh perdesi aynı zamanda güçlü perdesi görevini de yapar. Tiz durak Gerdaniye perdesidir. Gerdaniyeye doğru tizleşmelerde, Gerdaniye etrafında uzun seyirler görülmez. Hüseyinî üzerinde ve etrafında yapılan seyirler daha fazladır. Hüseyinî üzerinde kısa asma kararlar verilir. Rasta doğru inişte, Dügâh perdesi belirli surette vurgulanır. Rasttan Yegâha doğru inişte, Hüseyinî Aşiran perdesi yine çokça vurgulamalar yapılan bir perde olur.

Kararda, her halde Yegâh üzerindeki Nigâr dizisi içinde seyir gösterilir ve bu seyirden sonra Rastta karara varılır. Nigâr makamı üzerinde bu kadar kapsamlı durmamızın sebebi, makamın, kendisine yakın olan bazı makamlara etki göstermesinden dolayıdır. Özellikle, Sûzidilârâ, Büzürk ve Buselik makamları ile olan ilişkilerinde. Musikiciler, saydığımız bu makamların birbirinden farklı olmadıkları gibi iddalı bir görüş ileri sürmüşlerdir. Bu görüşe katılmamız mümkün olmamaktadır. Bu makamların her birinin ayrı özellikleri olduğunu ileriki paragraflarda göreceğiz.

7) Büzürk Makamı

Nigâr makamına göre daha eski olan Büzürk makamı, sistemci okulun 12 ana makamı içindedir. Sistemci okulda, Büzürk makamının dizisi şöyle idi:

Mütenafir bir seyiri olan bu dizinin sistemci okulun kurucuları tarafından nasıl icra edildiği henüz açıklığa kavuşmuş değildir.



Büzürk, sistemci okulun ilk dönemlerinde kullanılmış, ancak sistemci okulun Büzürk makamı anlayış ve görüşü, Fatih devrinden sonra değişmeye başlamış, Şeyh Kutb-i Nâyî Osman Dede ile Tanburi Hızır Ağa'da yeni değişime uygun tarifler yapılmıştır.

Sistemci okulun Büzürk makamını anlayışını Hızır bin Abdullah'ta şöyle buluyoruz:

İsfaban âgâze ede, Çargâh yüzünden Segâh karar ede.

El Seydi'de, Hızır Bin Abdullah'ın tarifinden biraz değişik bir tarif yer almaktadır:

Dilersen Acem düzenine bağlı bir düzen dahi edersin. Çargâh perdesin yarım perde çek, Rast perdesin yarım perde çek, tamam Büzürk olur.

(Biz Rast perdesinin yarım perde çekilmesi değil, pestleştirilmesi icap edeceği kanaatindeyiz.)

Bu iki tariften şu sonuçları çıkarıyoruz:

a- Hızır bin Abdullah evvela İsfahan açılacağını, sonra, Çargâh makamı (Sabânın değişik bir seyri) kullanarak Segâhta karar verileceğini,

b- El Seydi de Çargâh perdesinin yarım perde tizleştirmek suretile Sabâ makamında kullandığımız Hisar perdesinin kullanılacağını, keza Rast perdesinin yarım ses pestleştirilmesi ile de Irak perdesinin gösterilerek icra olunacağını, bu suretle, Sabâ makamı icra olunup Irak perdesinde karar verildiğini vurgulamaktadır.

Bu tariflerin kapsadığı görüş, bizim bugün kullandığımız Bestenigâr makamının tarifi olmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed Han devrinden sonra musikiciler bu görüşü terk ederek, yeni bir görüş ortaya koymuşlardır.

Benli Hasan Ağa ile Kutb-i Nâyî Osman Dede, bu görüşün ilk eserlerini vermişler, eski görüşü tamamen terk etmişlerdir.

I. Sultan Mahmud devrinin büyük ustalarından tanburi Hızır Ağa da aynı görüşü paylaşarak şu tarifi vermektedir.

Ferab muris oldur ki, Hüseyñiden Dügâha Buselik nimi ile inip ve Dügâhtan Aşirana dek gösterüb sonra Dügâhı âşikâr ve kararı Rast perdesinde itibar oluna.

Fakat bu dönemden sonra makam unutulmaya başlanmış, III. Sultan Selim Han, Büzürgü yeniden musiki âlemine tanıtmıştır. Ancak, romantik çağ başlayınca Büzürek yeniden unutulmaya başlanmış, bugün ise bilinmeyen makamlar arasına karışmıştır.

Büzürek makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Üç makamın birleşmesinden hasıl olmuştur:

A- Buselik makamı, B- Hüseyñî makamı, C- Rast perdesine göçürülmüş Nigâr beşlisi (veya pest beşlisi).

Şeması şöyledir:



Bestekârlar, Büzürek eserlerde iki türlü başlama şekli kullanmışlardır:

1- Çargâhtan başlama, 2- Hüseyñiden başlama.

Kutb-i Nâyî Osman Dede ve Kantemiroğlu Buseliği göstermek suretile peşrevlerini bestelemişlerdir. Bu girişlerde Nigâr makamının rolü unutulmamalıdır. Diğer taraftan III. Sultan Selim Han ise Büzürek hafif bestesinde Hüseyñî açarak eserini bestelemiştir.

Çargâh açarak Büzürge girişte, evvela Buselik makamının seyri icabı olarak, Hüseyñî perdesi de gösterilmek suretile, Çargâh ve Hüseyñî perdeleri etrafındaki seslerde dolaşılır, Buselik çeşnisi ile Dügâhta asma kararlar verilir, Hüseyñî gösterildikten sonra Nevâdan itibaren Nigâr beşlisi içinde Rasta doğru seyir devam eder ve Hüseyñî Aşirana kadar bir genişleme içinde Geveşt perdesi kullanılarak Rast tutulur ve karar verilir. Makamın Hüseyñî Aşiran perdesini göstererek Rastta karara varması, Nişabur makamına ufak bir gösteriş geçkisiyle oluşmaktadır. Hüseyñî açarak makama girişte ise, evvela Hüseyñî gösterilir. Bu gösteriş uzun sürmez, Çargâha düşülür ve Buselik makamı seyri içinde devam edilir, Hüseyñî Aşiran gösterilerek Rastta karara varılır.

Makamın güçlüsü Çargâhtır, Hüseyñî perdesi önemli bir asma karar perdesi görevini yürütür.

Hüseyñî Aşiranın gösterilmesi makamın seyri icabı yapılır ise de, bu tür genişleme, makamın bünyesine dahil olmayan, tezyin maksadı ile yapılan bir seyir teşkil eder. Tiz durak olan Gerdaniyeden itibaren yapılan genişlemeler az ölçüde

Mahur makamı ile yapılır, eserlerde miyan genişlemeleri daha çok değişik makamlardan seçilerek yapılmaktadır.

Büzürgü donanımında arıza işareti konulmadan gösteririz, Hüseyinî Aşirana doğru yapılan genişlemede, Irak perdesi Geveşt perdesi durumuna getirilir. Hüseyinî gösterişte ise Eviç perdesi kullanılır.

8) Sûzidilârâ Makamı

Sûzidilârâ makamının, III. Sultan Selim Han döneminden evvel de bilindiği görüşünün kesinlik kazandığı henüz söylenemez. Halen elimizde Gazi Giray Han'ın bestelediği Sûzidilârâ peşrev ve saz semâisi vardır. Bu konunun gayet dikkat ve hassasiyetle incelenmesi icap etmektedir. Genel görüşe aykırı düşen peşrev ile semâiyi Gazi Giray Han'ın bestelediğine ilişkin elimizde başka bir aydınlatıcı bilgi ve metin bulunmamaktadır. Burada şu husus hatıra geliyor:

Bazı bestekârlarımız, yeni besteledikleri bir eserin daha iyi tanınması için, kendinden evvelki dönemlerde yaşamış olan bazı meşhur bestekârların eserleri imiş gibi göstermeye yeltenmişlerdir. Abdülkadir Merâgî'ye, hatta Fârâbi'ye ait olduğu kaydı geçen bazı eserlerin bu bestekârlara ait olmadığı tarihi kayıtların tetkiki sonucu anlaşılmıştır. Diğer taraftan, musiki tarihimizde hakkı ile isim yapmış, büyük şöhrete ulaşmış bestekârlarımızın eserlerinde kendine has üslubu vardır. Bu kriter, yakıştırma eserlerde hemen kendini gösterir. İşte, evvela, Sûzidilârâ adı 16. yüzyıl bestekârlarında kullanılmayan bir isim olmaktan başka, Gazi Giray Han'a ait olduğu yazılı iki eserin, hiçbir musiki mecmuasında, nota koleksiyonunda bulunmadığı da açıkça görülmektedir. Buradan şu sonuca varıyoruz:

Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda bulunan bu iki saz eseri, Gazi Giray Han'a ait imiş gibi gösterilmiş, asıl bestekârı kendini tanıtmaktan her nedense çekinmiştir.

Bazı musikicilerin görüşlerine göre, evvelki dönemlerde bilinmesine rağmen zamanla unutulmuş Nigâr makamını III. Sultan Selim Han, ihya ederek, Sûzidilârâ adı ile musiki âlemine tanıtmıştır. Böylece III. Sultan Selim Han Sûzidilârâyı bulmamış, Nigâr makamını yenilemiştir. Dr. Suphi Ezgi de aynı kanaati taşımaktadır.

Biz bu görüşe katılamıyoruz. Makamlar arasında benzerlikler olabilir amma –biraz sonra göreceğimiz gibi– Nigâr ile Sûzidilârâ arasında dizi ve çeşni yönünden ayrıcalıklar bulunduğu göz ardı edilemez.

Abdülbaki Nâsır Dede, Sûzidilârâyı kayda geçirirken, sistemci okulun 12 ana makamı arasında gösterdiğini görüyoruz. Bu suretle sistemci okulun 12 ana makam sıralaması bozulmuştur. Bu durum, 12 ana makam sıralamasına aykırı olmasına rağmen, padişahın büyük ve kırılmaz hatırı ve kendisine çok derinden bağlılığı sebebiyle yapıldığı anlaşılmaktadır.

Elimizde iki bestekârın Muallim İsmail Hakkı bey koleksiyonundan alınan ve

III. Sultan Selim Han döneminden evvel bestelenmiş olduğu bildirilen eserleri vardır:

1- Arabzade Abdurrahman Efendi'nin Sûzidilârâ peşrevi ve Sûzidilârâ saz semâisi.

2- Kantemiroğlu'nun Sûzidilârâ peşrevi ve Sûzidilârâ saz semâisi.

Gazi Giray Han'ın eserleri arasında olduğu bildirilen Sûzidilârâ peşrev ve saz semâisi için biraz yukarıda ileri sürdüğümüz tarihi kayıt ve metinler karşısında, adları geçen bu iki büyük bestekârimızın Sûzidilârâ eserleri için de geçerli olduğu ve Sûzidilârâyâ ilişkin eserler besteledikleri kesinleşmiş olmaktadır. Kaldı ki, Kantemiroğlu'nun musiki mecmuası *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki alâ Vecchi'l-Hurufatta* Sûzidilârâyâ ilişkin hiçbir kayıt ve nota bulunmamaktadır.

Dr. Suphi Ezgi'ye göre Bûzûrk, Sûzidilârâ ve Nigâr, aynı makama verilen üç ayrı isimdir. Bunun sebebi, bu makamların zaman içinde unutulup tekrar musiki alanına çıkmalarıdır. Diğer bir deyişle, isim değişikliklerini meydana getiren sebep, zaman faktörüdür.⁴

Arel'in Dr. Ezgi'nin bu görüşünü kabul etmediği anlaşılıyor.

Çünkü Bûzûrk ve Sûzidilârâ makamlarını birbirinden ayırarak, tariflerini veriyor.

Arel'e göre Sûzidilârânın tarifi şöyledir:

*Çargâh makamı ile mahur makamının birbirine karıştırılmasından hasıl olmuştur.*⁵

Arel okulundaki bu iki ayrı görüşe biz yine katılmıyoruz. Bunun sebebi, bu makamların bünyelerini teşkil eden dizilerini seyir ve çeşnilerinin değişik olmasıdır.

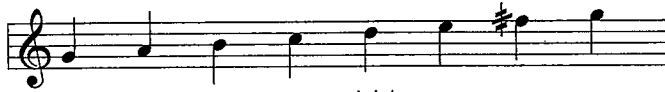
Sûzidilârâ çıkıcı bir seyir gösterir. Üç makamın birleşmesinden hasıl olmuştur:

1- Nigâr makamı, 2- Mahur makamı, 3- Hüseyinî makamı.

Gerçi Mahur makamının bu katılımda Nigâr ve Hüseyinî makamlarından daha az bir katılımı var ise de lâhnî yapıların seyri icabı zaman zaman gösterilmesi ile makamın teşekkülünde rol aldığı görülmektedir. Sûzidilârâda bestekârlarımızın makamı süslemek için kullandıkları yerinde Hicaz ve Nikriz makamları ise, asıl makamın bünyesinde olmayan ilave makamlardır.



NİGÂR DİZİSİ



MAHUR DİZİSİ



HÜSEYİNİ MAKAMININ TİZ BÖLÜMÜ

Sûzidilârâ genelde Nigâr makamı çerçevesi içinde seyir başlar, Rast ve Çargâh perdeleri etrafındaki seslerde dolaşır. Bu arada Çargâh asma kararlar verildiği gibi Hüseyinî perdesinin gösterilmesine dikkat edilir. Şeması şöyledir:

Güçlü perdesi Çargâh, karar perdesi Rasttır. Karar perdesinden daha peste doğru, Yegâh üzerine kurulmuş Nigâr dörtlüsü içinde seyir yapılır. Kararda çoğu zaman Geveşt perdesi yeden olarak kullanılır.

III. Sultan Selim Han'ın Sûzidilârâ âyin-i şerifinde, birinci selamın başlarında Nigâr makamı işlenmiş ve hâkim olan makam Nigâr olarak seyirde kendini göstermiştir. Keza, Sûzidilârâ bestelerde de zeminin başlarında yine Nigâr seyri hâkim durumda bulunmaktadır.

Hüseyinî perdesi gösterildiği zaman, Hüseyinî makamı uzun gösterilmez, fakat Hüseyinî çeşnisi belli edilir. Bu arada yapılan seyirde bazen Eviç perdesi bazen de Acem perdesi kullanılır, Dügâha doğru karara gidilmez, Nevâdan itibaren karara doğru Nigâr beşlisi içinde seyre başlanır ve Mahur çeşnisi ile karara gelinir, bu sırada Yegâhtaki Nigâr dörtlüsü içinde seyir gösterilmesi makamın icabıdır.

Sûzidilârâyı, donanımda Mahur dizisinin arıza işaretlerini kullanarak gösteririz.

9) Göldeste Makamı

Göldeste makamının, Dede Salih Efendi tarafından tertiplendiği anlaşılmaktadır. Dede Salih Efendi'nin defterinde el yazısı ile bir peşrev ve bir saz semâisinin isimsiz olarak yazıldığı görülmüş, hocam Arel, bu eserlerin makamına Göldeste ismini vermiştir. Eski metinlerde bu diziler ile tertiplenmiş herhangi bir makama rastlanmamaktadır. Yüz seneyi aşkın bir zaman önce icat edilen Göldeste inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam, üç makamın bazı dizilerinin birleştirilmesinden doğmuştur:

- a- Buselik perdesi üzerine göçürülmüş Hicaz-Zirgüle dizisi,
- b- Hüseyinî üzerine kurulmuş bir Buselik beşlisi,
- c- Rast üzerine kurulmuş Nigâr beşlisi.

Makamın dizisi şöyledir:

Göldeste, Buselik üzerine kurulmuş Zirgüleli Hicaz dizisiyle başlar. Bu dizi içinde dolaşır. Güçlü perdesi olan Hüseyinîde asma kararlar verir. Hüseyinîden tize doğru bir Buselik beşlisinin eklendiğini ve bu beşli içerisinde makamın seyrettiğini görürüz. Tekrar Zirgüleli Hicaza dönerek karar perdesi olan Buselikte bir asma karar verdikten sonra, Dügâh Hüseyinî seslerini özellikle göstererek, Rast üzerindeki Nigâr beşlisi ile, Hüseyinî Aşiran perdesine kadar bir genişleme göstererek Rast perdesinde karar eder. Göldesteyi donanımda Mahur, Nim Hisar perdeleri ile gösteririz.



10) Nihavend-i Kebir Makamı

Elimizde bulunan ve örnek olarak verdiğimiz Nihavend-i Kebir kârın Abdülkadir Merâgî'ye aidiyeti düşündürücüdür; zira Abdülkadir'in çoğu eserlerinin zamanımıza kadar intikal etmemiş olduğu tetkikler sonucunda oldukça kesinlik kazanmıştır. Bu itibarla Nihavend-i Kebir kârın da sonraki bir devirde başka bir bes tekâra ait olabileceği, ezcümle Hacı-i Sanî Abdülâlî'ye (1500-1570 tahmini) atfedilen eserler arasında olduğu düşünülebilir. Bu konuda kesin bir ifade kullanamıyoruz. İleride yapılacak araştırmalar ile eserlerin asıl sahiplerinin bir kısmının açıklanabileceği kanaatindeyiz. Nihavend-i Kebiri Hoca Abdülkadir biliyor ise, bu makam sistemci okul tarafından tanınıyor demektir. Ne var ki sistemci okulda böyle bir kayda tesadüf edemiyoruz.

II. Sultan Bayezid Han zamanında yaşamış, olan Lâdik'li Mehmet Çelebi'nin *Zeynü'l-Elbân* isimli kitabında Nihavend-i Kebir makamını buluyoruz. Keza, Ebu-bekir Ağa'nın musiki risalesinde de bu makamın adı vardır. Eğer, sistemci okul tarafından bu makam bilinmiyor idi ise Nihavend-i Kebirin en çok beş yüz sene kadar evvel bulunduğu varsayımı kuvvetlidir.

Nihavend-i Kebir, bugün kullanılmayan makamlar arasında sayılır. Makamı en çok kullanan Hafız Şeyda (Kudümzen Başı Neyzen Hafız Abdürrahim Dede; 1732-1800) olmuştur. Son olarak Zekâi Dede Efendi'nin bir şarkısı olduğunu biliyoruz. Zamanımızda bu makamdan bestelenmiş bir esere tesadüf edemedik.

Acaba, makama niçin Nihavend-i Kebir adı verilmiştir: Bunun sebebini Arel şöyle açıklıyor:

Buselik makamının rast perdesindeki şeddine nihavent makamı denilir. Nihavend-i kebir makamının içinde hem nihavend makamı, hem de nihavendin neva perdesindeki şeddi vardır. Yâni, nihavend-i kebir iki nihavendin birleşmesinden meydana çıkmıştır. İşte onun, büyük nihavend mânâsında nihavend-i kebir adı ile anılması bundan ileri geliyor.⁶

Nihavend-i Kebirin iki ayrı perdede kurulu iki Nihavend makamının birleşmesinden hasıl olduğunu görüyoruz:

A- Nevâ perdesi üzerinde kurulu Nihavend makamı,

B- Rast perdesi üzerinde kurulu Nihavend makamı.

Şeması şöyledir:



NEVÂ'DA NİHAVEND DİZİSİ



RAST'TA NİHAVEND DİZİSİ

Makam inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Çoğunlukla güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden seyirlere başlar. Bu seyre başlarken, Nim Hicaz perdesi açıldığı gibi, Rast Nevâ beşlisi atlanarak başlayan seyirler de vardır. Nevâ üzerindeki Buselik beşlisi içindeki seslerde ilk dolaşım yapılr. Bu seyirler pek kısa sürmezler, makamın ağırlığını bu seyirlerde buluruz. Nevâ perdesi en çok asma karar verilen perde niteliğini taşır ve bu asma ka-

rarlarda bestekârlarımız Nim Hicaz perdesini yeden olarak kullanmayı usul haline getirmişlerdir. Doyurucu olarak yapılan Nevâ üzerindeki Nihavend seyirlerden sonra, çoğu zaman Çargâh perdesi açılarak, buradan Nim Hisar perdesine geçilir ve Rasta doğru inişte, Kürdî perdesi Nihavendde olduğu gibi, asma karar perdesi olarak pek kullanılmaz ve gösterilmez. Nevâ Rast beşlisi içinde fazla dolaşılmaz ve Rastta karara varılır.

Nihavend-i Kebir pestte bir genişleme göstermez. Hatta çoğu zaman Irak perdesini yeden olarak kullanmadan kararlar verdiği görülür.

Tizdeki genişleme Muhayyer perdesi üzerindeki Kürdî veya Uşşak dörtlüsü içinde yapılan genişlemeler olmakla beraber, miyan kısmında bestekârlarımız daha başka perdeleri kullanarak da miyan açmışlardır. Mesela, Gerdaniye açarak, Çargâhta Hicaz geçkisi, Nevâ üzerinde Sabâ geçkisi çokça yapılan geçkilerdir ve bunlar miyan açılarak yapılmışlardır.

Nihavend-i Kebir donanımında Kürdî perdesi ile gösterilir, gerekli değişmelerde icap eden perdelere arıza işaretleri konulur.

11) Sazkâr Makamı

Sistemci okul kurucularında Sazkâr makamını bulamıyoruz. Buna karşılık sistemci okul takipçilerinden Bedr-i Dilşâd ve Hızır bin Abdullah'ta Sazkârın varlığını görüyoruz. Bu iki müzikolog Abdülkadir'in çağdaşı bulduklarına göre, Gaybî Hoca'nın Sazkârı bilmediği düşüncesi kanaatimizce mantıklı olamaz.

I. Sultan Mahmud'un musahibi Kemanî Hızır Ağa'da, Sazkârın oldukça uzun bir tarifi vardır:

Sazkâr oldur kim Rast kopup Dügâh ve Segâhı gösterip, bâde Segâh ile Nim Buselik beyninde nimi gösterip ve mezkûr nimden Nevâ ve Hüseyinî gösterir. Ve Hüseyinîden dönüp Nevâ ve nim-i mezkûru gösterip bâde Segâh ve Dügâh ve Rast ve Irak ve Aşirân gösterüp ve Aşirândan Irak ve Rast ve Dügâhı ve Segâhı gösterüp ve Segâhtan bîdügâh karar ede.

Hızır Ağa'nın bir hayli uzun ve karışık olan bu tarifinden Sazkârı genel hatları ile anlamış oluyoruz. Ancak Hızır Ağa'nın kullandığı "nim" sözcüğü ile Çargâh perdesi üzerinde bulunan koma bemollü ses anlatılmak istenmiş, fakat o zaman adı bulunmayan bu ses böylece tarif edilmiştir.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki risalesinde, Sazkârı şöyle tarif etmektedir:

Segâh âgâze edip Rast perdesinde karar ede.

Bu tarif çok noksandır. Sazkârdan bestelenmiş eserleri tetkik ettiğimiz zaman, Sazkârın üç makamdan oluştuğunu görüyoruz. Dizisi şöyledir:



Sazkâr makamını biraz ileride göreceğimiz Rast-ı Cedîd ve Rast Mâyê makamları ile karıştırmamak lâzımdır. Gerçi üç makamın dizileri de birbirinin aynıdır. Fakat üç makamdaki çeşni farkları ile Sazkârdaki Dik Buselik perdesinin bulunuşu, Segâh makamının uzun olarak icrası, Kürdî perdesinin daha fazla yeden perdesi olarak kullanılışı, diğer makamdan ayıran başlıca faktörlerdir.

Makam çıkıcı bir nitelik gösterir. Genellikle Rasttan başlar ve Segâh perdesi gösterilir. Bu perdenin gösterilişi çoğu zaman Kürdî perdesi icra edilerek yapılır. Güçlü perdesi Nevâ perdesidir. Asma kararlar Nevâ, Segâh ve Dügâh perdelerinde verilir. Segâh perdesi bunların arasında en çok asma karar perdesi olarak görülür. Sık sık Dügâha düşerek Uşşak makamına geçkiler yapılır. Rast beşlisi içinde ve Segâh beşlisi ağırlıklı olarak yapılan seyirde, Dik Buselik perdesi kullanılır, Hızır Ağa'nın "... bâde Segâh ile Nim Buselik beyninde nimi gösterip ..." ifadesi ile anlatmak istediği perde Dik Buselik perdesidir.



DİK BÜSELİK

Bu perdenin kullanılışı bir özellik gösterir. Ses ile icra edilen eserlerde, nevâdan Segâha doğru düşerken Dik Buselik sesinin çıkarılması gayet müşkil olduğundan, daha ziyade Segâh gösterildikten sonra Dik Buselik perdesi açılır, Segâha dönülür ve eserlerde bu tertip olan lâhin kısımlarında icra edilir. Sazlar ile yapılan icrada ise bir zorluk söz konusu olmadığı için icra rahatlıkla yapılır.

Eski musikicilerimizin kullandıkları ve Hızır Ağa'nın tarifte bilhassa yer verdiği Dik Buseliğin mevcudiyeti, Sazkârın özelliklerinden biridir. Ancak, bugün bu özelliğe bağlı kalınmamakta, Dik Buselik icra edilmeden eserler okunmaktadır.⁷ Makam, karar perdesi olan Rast, güçlüsü Nevâ ve tiz durağa Gerdaniyede de asma kararlar vererek Rast perdesinde son karara varır. Sazkâr tiz duraktan daha tize doğru fazla bir genişleme göstermez. Rasttan Yegâha doğru genişleyerek pestte doğru genişleme yaptığı görülür.

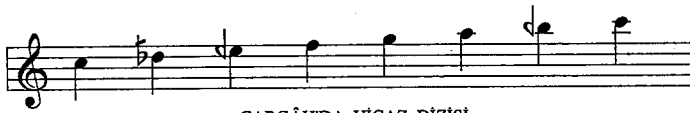
Sazkârı donanımda Rast dizisinin arıza işaretleriyle gösteririz.

12) Tarz-ı Nevin Makamı

Sermüezzin Hacı Haşim Bey (1815-1868) tarafından tertiplenen Tarz-ı Nevin makamı, bestekârının makamı tanıtmak için yaptığı bestelere rağmen musikiciler tarafından râğbet görmemiş ve Haşim Bey'in vefatından sonra unutulmaya başlamıştır. Bugün ise -az bir musikici dışında- unutulmuş, hatta adı bile duyulmaz olmuştur.

Haşim Bey, Tarz-ı Nevini, Şevk-efzâdan istifade ederek yapmıştır. Şevk-efzâ dizisini aynen almış, fakat kararı Acem Aşiranda değil Rastta verdirmiştir.

Dizisi şöyledir:



ÇARGÂH'DA HICAZ DİZİSİ



ACEMAŞİRAN'DA NİGÂR 5 lisi



RASTTA KÜRDÎ 4 lüsü

Dizi tablolarında görüldüğü gibi, karar perdesine doğru Nigâr dizisine bir Kürdî dörtlüsü eklenerek karar Rast perdesine alınmıştır.

Şevk-efzâda gördüğümüz Dik Hisar perdesinin Tarz-1 Nevinde de kullanılması icap ederken, eserlerde bu konuyu işaret eder bir arızaya rastlanmamaktadır. Arel ve Dr. Ezgi bu hususta Acem Aşiran dizisini esas aldıkları için Dik Hisar perdesini kullanmamaktadırlar. Biz icracılarımızı bu hususta yorumları ile başbaşa bırakmayı uygun görüyoruz. Tarz-1 Nevinde seyir aynen Şevk-efzâ makamında olduğu gibidir. Ancak, Çargâhta veya Kürdîde verilen bir asma karardan sonra Zirgüle perdesi açılır ve her halde Acem Aşiran perdesi gösterilerek Rastta karar verilir.

Tarz-1 Nevini donanımda Şevk-efzânın arıza işaretleriyle gösteririz.

13) Rast-1 Cedit Makamı

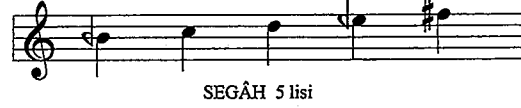
III. Sultan Selim Han tarafından tertip edildiği kuvvetle tahmin edilen Rast-1 cedit makamı iki yüz senelik geçmişi ile bugün tamamen unutulmuştur.

III. Sultan Selim Han, Dede Efendi ve kemani Corci gibi büyük bestekârlardan bize kalan birkaç parça eser, makamın, biraz Uşşak ağırlıklı Rasttan oluştuğunu göstermektedir. Dizisi şöyledir:

Rast-1 Cedit çıkıcı bir nitelik gösterir. Rast perdesi açarak Rast çevresine girer. Segâhı az gösterir. Uşşak makamı seyri içinde daha fazla kalır. Dügâh perdesinde kısa asma kararlar verir, vurgulamalar yapar, tekrar Rast makamı çevresine geçer, Yegâha kadar genişleme gösterir ve Rast perdesinde karar verir.

Makamın güçlüsü Nevâ, tiz durağı Gerdaniyedir. Asma karar perdeleri Nevâ, az ölçüde Segâh ve daha çok Dügâh perdeleridir. Bestekârların bu seyirler sırasında başka makamlara geçkiler yapması, mesela Nevâ üzerinde Hicaz geçkisi kullanmaları, makamda güzel renk değişikliğini göstermesi bakımından, çokça kullanılan ve beğenilen geçkiler olarak görülür. Rast-1 Ceditin Yegâha kadar yaptığı genişlemede, bestekârlarımız daha çok Rast ve Hicaz makamlarını önde tutmuşlardır. Tizde ise, Gerdaniye üzerinde Rast beşlisi veya bestekârın isteğine bağlı bir makam içinde geçki ve genişleme yaptıkları anlaşılmaktadır.

Burada, Rast Mâye ile Rast-1 Ceditin aynı diziden doğmaları itibarile birbirine benzedikleri, Rast, Dügâh ve Segâh perdelerinde asma karar verdikleri görülmüş olmasına rağmen aralarında belirgin ve önemli farkların bulunduğunu açıklamak icap eder. Bu farklar şunlardır:



A- İki makam da çıkıcıdır, ancak Rast-1 Cedit klasik üslup içinde her halde Rast perdesinden başlar, Rast makamını oldukça doyurucu olarak gösterir.

B- Rast-1 Cedit, Segâh ve Dügâh perdelerinde verilen asma kararlarda, Dügâh Mâyeyi işleyerek belli eder. Ancak bu seyir uzun sürmez ve Rast Mâyede olduğu gibi ısrarlı olmaz.

C- Rast-1 Cedit, Yegâha kadar pestleşerek genişlediği halde Rast Mâyeye ancak Rast makamının özelliği icabı Hüseyinî Aşirana kadar bir pestleşme ve genişleme gösterir.

Rast-1 Cedit donanımında Rast makamının arıza işaretleriyle gösterilir.

14) Maveraünnehir Makamı

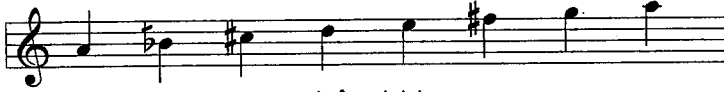
Bugün musiki âleminden silinmiş, hatta birçoklarımız tarafından ismi bile bilinmeyen Maveraünnehir makamı, eski edvarda pek görülüyor, yalnız Abdülba-ki Nâsır Dede, makamı şöyle tarif ediyor:

Hüseyinî perdesinden Hicaz perdesine dek Uzzal şeklinde seyir ettikten sonra bir Kürdî perdesi gösterüp bâde Irak âgâze edüp Dügâh perdesinde karar ider.

Nâsır Dede'nin tarifi, bugün elimizde bulunan iki eserin mahiyet ve seyirlerine uymamaktadır. Örnek olarak verdiğimiz peşrev ve saz semâisinde makamın Dügâhta değil Rastta karar verdiği görülmektedir. Elimizde başka eserler bulunmadığı için makamın geçmişi hakkında açık bir görüşe kavuşmuş değiliz.

Maveraünnehir makamı Hicaz makamı ile Nihavend makamının birleşmesinden doğmuştur.

Dizisi şöyledir:



HICAZ DİZİSİ



NIHAVEND DİZİSİ

Makam, inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Evvela, Hicaz makamı içinde dolaşılır. Ve makamın çeşnisi belli edilir. Nevâda verilen asma karardan sonra Hicaz makamı terk edilerek Nim Hisar açılır ve Nihavend makamına geçilir. Nihavend seyiri gösterilir ve Rastta karar verilir.

Elimizde sözlü eserler bulunmadığı için makamın seyrini daha fazla incelemek imkânından mahrum bulunuyoruz.

Maveraünnehir donanımında Hicaz makamı arızaları ile gösterilir. Makam değişikliğinde icap eden arıza işaretleri ilgili perdelere konulur.

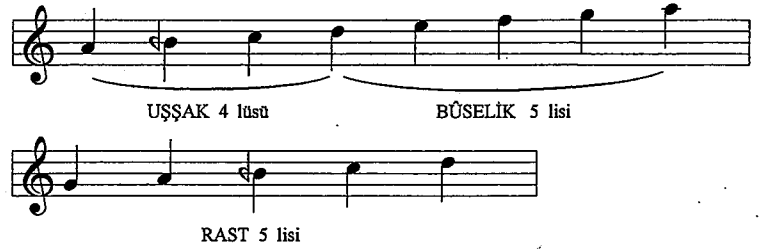
15) Tebriz Makamı

Sistemci okulda Tebriz makamını bulamıyoruz. Hızır bin Abdullah'ta ve Bebr-i Dilşâd'da da bir kayıt göremiyoruz. Elimizde mevcut en eski eser Nâyi Emin Dede'ye⁸ ait bir peşrev ile bir saz semâisinden ibarettir. 20. yüzyılın başlarında Muallim İsmail Hakkı Bey unutulmuş ve unutulmak üzere bulunan bazı makamları yeniden tanıtmak üzere çaba göstermiş, bu tür makamlardan eserler bestelemiştir. Tebriz makamı da bunlardan biridir. Ancak, musikiciler arasında rağbet görmemiş, İsmail Hakkı Bey'in bu tür makamlara ait eserleri gibi unutulmuştur.

Tebriz makamı, inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Beyatî makamı ile Rast makamının birleştirilmesinden doğmuştur. Bu arada Beyatîden Rasta geçerken çok az olarak Rast Mâye ile Selmek makamlarına da ufak geçkiler yapıldığı görülür. Dizisi şöyledir:

Tebriz, Beyatî açarak Nevâdan başlar, Beyatî çerçevesi içinde seyir gösterir. Nevâda, Dügâhta asma kararlar verir. Çargâhta verdiği asma kararlar Rast dörtlüsü içine girer. Bu seyir sırasında Segâhta verdiği asma karar ile Mâye makamına kısaca dokunur ve Rastta karar verir.

Tebriz makamının Selmek makamına atıf yapmasının, aslında bir geçki olarak görülmesi lazımdır. Tebriz donanımında Segâh perdesi ile gösterilir. Diğer arıza işaretleri yeri geldikçe konulur.



16) Selmek Makamı

Sistemci okul kurucularında Selmeki buluyoruz. Bu okula göre Selmek âvâzelerden üçüncüsüdür. Şeması şöyledir:

Şemada görüldüğü gibi, bugün kullanılmayan bu dizi aynı zamanda



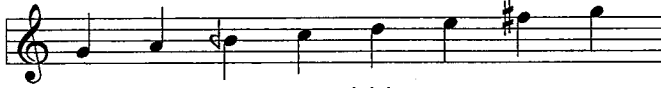
mütenafir bir durum göstermektedir. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Selmekin bugünkü anlamından değişik tariflerini buluyoruz. Hızır Ağa'da da çok kısa ve yine bildiğimiz anlama gelmeyen bir tarif var: "Yalnız Dügâh ve Nevâyı iki defa beyan idüp ve Rast perdesinde kala." Abdülbaki Nâsır Dede Selmek için "Dügâh perdesi ittisali ve andan âgâz Nişabur âgâz idüp, Rast perdesinde karar eyler. Bu terkip kudemanın ihtiradır." Nâsır Dede'nin bu tarifi Hızır bin Abdullah'ın tarifine oldukça yakındır. Ne var ki, bugün bildiğimiz ve icra ettiğimiz Selmek makamı bu tariflere uymamaktadır.

Veledî Mehmet Ağa'nın elimizde bulunan peşrev ve saz semâisini tetkik ettiğimiz zaman, makamın Rast ve biraz da Hüseyinî makamının Rastta karıştırılmasından doğduğunu görüyoruz. Şu halde, Selmek, zaman süreci içinde değişmeler göstermiş bir makam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bugün elimizde eski musikilerimizin yapmış olduğu tariflere uyan bir eser bulunmuyor. Veledî Mehmed Ağa'nın hangi devirde yaşadığına ve bu adın gerçek ad mı yoksa bir mahlas mı olduğuna dair bir bilgiye sahip değiliz.

Peşrev ve saz semâisi tetkik edildiğinde ne Hızır bin Abdullah ve ne de Nâsır Dede'nin tariflerinde belirttikleri İsfahan ve Nişabur nağmelerine tesadüf edilmediği görülüyor. Selmekin, bugünkü seyir ve çeşni haline gelişi ne zaman vuku bulmuştur, henüz bilemiyoruz.

Selmek makamı, çıkıcı bir nitelik gösterir. Dizisi şöyledir:



RAST DİZİSİ



HÜSEYİNİ 5 İSİ

Rast dizisi içinde dolaşan Selmek, Hüseyinî-yi tutmak için çoğu zaman Çargâh- Hüseyinî ilişkisinden istifade eder. Çargâh perdesi ve Hüseyinî önemli asma karar perdeleridir. Çargâh perdesi aynı zamanda Rast beşlisi içinde de bulunur. Bu sebeple Hüseyinîye geçişte aktif bir rolü vardır. Selmek makamı

asma karar perdeleri olarak Nevâyî, kısa bir karar perdesi olarak Hüseyinîyi ve Segâhı kullanır.

Tanburi Refik Fersan, makamı yeniden musikilere tanıtmak için eserler bestelemiş ise de musikiler arasında rağbet görmeyen bu eserler bestekârının vefatı ile unutulup gitmiştir. Makamı donanımda Rast makamının arızaları ile gösteririz.

17) Zevk-ı Dil Makamı

Hangi bestekâr tarafından terkip edildiği bilinmeyen Zevk-ı Dilin son iki asır içinde bulunmuş makamlarımızdan biri olduğu kuvvetle tahmin edilebilir. Her ne kadar Hicâzkâr makamından elimizde bulunan eserler Gazi Giray Han'a kadar uzamakta ise de Zevk-ı Dil makamının son iki yüz sene içinde tertiplendiği düşünülebilir. Çünkü, sistemci okul kurucuları ve onu III. Sultan Selim Han devrine kadar takip eden mensuplarında Zevk-ı Dil makamına ait bir kayda rastlanmamaktadır. Hatta, Abdülbaki Nâsır Dede'de bile bu makamın kaydı yoktur.

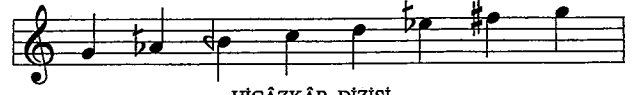
Makamlar hakkında derin bilgi sahibi olduğuna inandığımız rahmetli Ahmet Avni Konuk, 119 makamdan bestelediği kâr-ı nâtıkında Zevk-ı Dili de kaydetmiş, musikilere ve araştırmacılara bir yol göstermiştir. Elimizde Zevk-ı Dile ait başkaca bir eser bulunmamaktadır.

Görülüyor ki makam tamamen unutulmuştur.

Zevk-ı Dil inici bir nitelik gösterir. İki makamın birleşmesiyle hasil olmuştur:
a- Hicâzkâr makamı, b- Rast makamı.

Dizisi şöyledir:

Zevk-ı Dil, Gerdaniye perdesinden başlar, Hicâzkâr dolaşır, Nevâda ve Çargâhta asma kararlar verir. Bu arada Segâhı tutarak Segâh perdesinde asma karar verdiği görülür. Nevâ asma kararından sonra Rasta geçerek Rast perdesinde karar verir. Bu arada yakın makamlara geçkiler yapar. Mesela, Neveser, Nikriz gibi...



HICÂZKÂR DİZİSİ



RAST 5 lisi

Geçki yaptığı bütün makamların Zevk-ı Dilin bünyesinde olmadığını hatırlatmakta fayda görüyoruz.

Elimizde başkaca eser bulunmadığı için Zevk-ı Dil hakkında daha derinden inceleme yapmamız mümkün olmuyor. Ahmet Avni Konuk'un kâr-ı natıkından çıkardığımız sonuçları kaydetmekle yetiniyoruz.

Makamın peste ve tize doğru genişleme yapması hakkında müspet bir kanaate sahip olamıyoruz.

Zevk-ı Dili donanımda Hicâzkârın arıza işaretleri ile gösteririz.

18) Rast Mâye Makamı

Hızır bin Abdullah, Mâye makamının türlerini açıklarken makamların kuruluş niteliklerine göre, isimlerini de bu oluşma biçimi içinde değerlendirmiştir. Bu suretle, mesela, Mâye Uşşak ile beraber Uşşak Mâyeden de söz etmiş ve tariflerini vermiştir.

Rast Mâye makamı da böyledir. Hızır bin Abdullah, *Kitâb-ı Musiki* adlı eserinde, hem Rast Mâye hem de Mâye Rastın kayıtlarını ve tariflerini vermiştir.

Mâye makamı türlerinde görülen aynı kelimelerin ön ve ardeş olarak kullanılmaları ile değişik Mâye türlerinin meydana getirilmiş olmalarının musikiciler arasında bazı anlaşmazlıklara sebebiyet verdiğini gören büyük müzikolog Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkik u Tabkik* adlı musiki kitabında, Rast Mâyeyi "Gülzar" olarak değiştirmiş ve anlayışı kolaylaştırmıştır.

Biz bu paragrafta, Nâsır Dede'nin Gülzar adını verdiği Rast Mâye makamından bahis açmayacağız. Çünkü, bu makamı, Yegâh perdesinde karar veren makamlar arasında ayrı bir paragraf içinde incelemiştik.

Rast Mâye, Rastta karar veren bir Mâye türüdür. Bu itibarla Hızır bin Abdullah, bu makamdan söz ederek tarifini verirken "Mâye Rast" makamı diye başlık atıyor. Hızır bin Abdullah, Mâye Rastın tarifini şöyle veriyor:

Mâye Rast oldur kim, İsfahandan Dügâha Mâye âgâze ide, Rast karar ede.

Değişik bir tarif ile karşılaşıyoruz. "İsfahandan Dügâha Mâye âgâze ede"

cümlesindeki Isfahan kelimesi, makamı gösterdiği gibi bugün Nevâ olarak bildiğimiz perdenin sistemci okulun kurucularının kullandığı bir diğer adıdır. Şu halde, bu tarife göre, Nevâ açılacak, sonra Dügâh Mâyeye geçilecek ve Dügâh Mâyeden sonra da Rast çeşni ile Rastta karar verilecektir.

Elimizde, Fârâbi'ye ait olduğu yazılı bir peşrev ile bir saz semâisi vardır. Bu iki esere baktığımızda, Nevâ üzerinde ısrarlı asma kararlar verildiğini görüyoruz. Rast Mâyeyi bize gösteren bu iki parça eserden başka, elimizde başkaca bir eser bulunmuyor. Ahmet Avni Konuk rahmetlinin, 119 makamdan oluşan kâr-ı nâtu-kında verdiği Rast Mâyeye pasajı elimizde bulunan çok kısa çaplı bir Rast Mâyeye örneğidir. Diğer taraftan, bu iki saz eserinin Fârâbi'nin olabileceğine ihtimal vermemiz mümkün değildir. Çünkü Fârâbi'den bize kadar bir tek eser gelememiş, zamanın yok edici etkisi içinde kaybolup gitmişlerdir. Bu iki eserin daha sonra, Osmanlılar devrinde, II. Sultan Bayezid ile Lale Devri arasında bestelendiğini tahmin ediyoruz. Çünkü, peşrevin usulü darb-ı fetihtir. Bu usul, III. Sultan Selim Han dönemi ve ondan sonra dönemde bestelenen peşrevlerde hemen hiç kullanılmamıştır diyebiliriz. Bu sebeple peşrevin, darb-ı fetihin çok kullanıldığı dönemlerde bestelenmiş olması olasıdır.

Sistemci okul kurucularında da bilindiğini umduğumuz Mâyeye Rast makamı hakkında ilk bilgileri Hızır bin Abdullah'ta buluyoruz. Hızır bin Abdullah'tan sonra, Mâyeye Rastı kaleme alarak metinlere geçiren bir musikiciye rastlayamadık. Sanki, Hızır bin Abdullah ile beraber Mâyeye Rast da tarihe karışmış gibi oluyor.

III. Sultan Selim Han dönemine gelindiğinde, durum değişiyor. Büyük müzikolog Abdülbaki Nâsır Dede bize Mâyeye makamı hakkında bilgi veriyor ve araştırmalarının sonuçlarını bildiriyor.

Bazı yeni isimler kullanarak, Mâyeye türlerini, iyi anlaşılabilir diye yeni adları ile veriyor. Ancak, Segâh Mâyeye için bir paragraf açmıyor, Dügâh Mâyenin tarifini veriyor.

Bu durum, III. Sultan Selim Han ile Hammamizade Hacı İsmail Dede'nin, Rast Mâyeyi ele alıp yeniden işledikleri bir devre rastlıyor. Elimizde bulunan peşrev ve saz semâisinden başka, III. Sultan Selim Han ve Dede'nin bu makamdan eserleri ortaya çıkıyor.

Rast Mâyeden hafif usulünde bir beste yapan III. Sultan Selim Han'ın noksan bıraktığı klasik fasılın diğer eserlerini Dede tamamlıyor ve klasik fasıl meydana geliyor.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu makamın tarifini verirken "fî zamaminâ mehcurdur" demesinin bize biraz garip geldiğini belirtmek isteriz. Elimizde bu makamdan eserlerden oluşan bir klasik fasıl varken "zamaminâda bilinmiyor" diye bir hükme varılmasını uygun bulamıyoruz.

Rast Mâyeye, Mâyeye makamının Rast makamı ile karar vermesinden oluşmaktadır. Şeması şöyledir:

Makam Segâh
açarak seyre başla-
maktadır. Bu seyir
sirasında Segâh ma-



kamındaki yeden perdesi olan Kürdî perdesinin kullanılmadığını, ârızı olarak çok az gösterildiğini, Segâh ve Dügâh perdelerinde ısrarlı asma kararlar verildiğini, Nevâ perdesinde de asma kararlar ve vurgulamalar yapıldığını görüyoruz. Rast perdesine düşülerek, Rast perdesinde de asma kararlar ve vurgulamalar yapıldığı oluyor. Genelde Mâye makamı anlayışı içinde yapılan bu seyirlerde, Kürdî perdesinin kullanılmayışı dikkat çekicidir. Değişik bir seyir gösteren Râst Mâyede, Segâh, Uşşak makamları ile, Nevâda verilen asma kararlar makamın özelliklerini teşkil etmekte, ve Rastta Rast çeşnisi içinde karara varılmaktadır.

Bugünde bilinmeyen makamlar arasına karışmış olan Rast Mâyenin bestekârlarca beğeni görmediğini söylemek yanlış olmaz kanısındayız.

Diğer taraftan, Şakir Ağa'nın ihya ettiği Ferahnâk makamının giriş seyri bu makam üzerine kurulmuştur. Bu itibarla önem kazanacaktır.

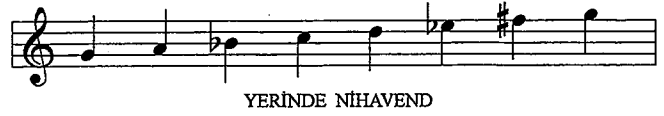
Rast Mâye, donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

19) Bezm-i Tarab Makamı

Tahminen iki yüz elli sene evvel bulunmuş olan Bezm-i Tarab makamından elimizde Saatçi Muzaffer'in bestelediği bir peşrev ve bir saz semâisi vardır. Tetkik ettiğimiz pek çok mecmuada makamın adı geçmektedir. Bugün unutulmuş bir makamdır. Sözlü eser ise şimdilik yoktur.

Makam, çıkıcı bir nitelik gösterir. Nihavend makamına Kürdî perdesi üzerine şeddi yapılmış Nikriz makamının katılması ile hasil olmuştur. Şeması şöyledir.

Nihavendde doyurucu olarak seyreden Bezm-i Tarab, karara doğru Kürdîde Nikriz beşlisi içinde geçkili bir seyir gösterdikten sonra, yine Nihavende dönerek Rastta karara varır. Bezm-i Tarabı donanımda Nihavend makamının arızaları ile gösteririz.



20) Rûy-i Dilâra Makamı

Yaklaşık yüz elli sene evvel bulunmuş bir makamdır. Metinlerde kaydını bulamadık. Öyle zannediyoruz ki, makamı terkip eden Erzurumlu Hasib Dede'dir. Elimizdeki bir peşrev ile bir saz semâisi de Hasib Dede'nin olup bundan başka bir esere tesadüf edilmemiştir.

Rûy-i Dilârâ inici bir nitelik gösterir. Acem makamı ile Rast makamı, seyir ve çeşnide hâkim makam durumunda bulunurlar.

Acem makamının seyiri sırasında, Acem Kürdîye kısa bir geçiş görülmektedir. Tekrar Acem makamına dönüş yapılarak Dügâhta verilen asma karardan sonra yine kısa bir Acem gösteriş yapılır ise de, Çargâh perdesindeki asma kararı müteakip Rast makamına geçilmekte ve Rast perdesinde karar verilmektedir.

Saz semâisinde ise Acem Kürdîye geçiş yerine Acem Aşırana kısa bir geçki yapılmaktadır. Bu tür geçkilerden de anlıyoruz ki, Acem Kürdî ve Acem Aşiran, makamı tezyin için konulmuş ilave ve asıl makamı bünyesinde bulunmayan makamlardır.

Şeması şöyledir:



YERİNDE BEYATİ SEKİZLİSİ



YERİNDE RAST 5 lisi



ACEM'DE NİGÂR 5 lisi

Musiki tarihinde unutulmuş makamlar sahifeleri içinde kaybolmuş Rûy-i Dilârâ makamını donanımda Si koma bemol (Segâh perdesi) ile gösteririz. Lâhin değişikliğinde gerekli arıza işaretlerini icap eden perdelere koyarız.

21) Nev'edâ Makamı

İsmi de bize anlatıyor ki, eski metinlerde bulunmayan, edası yeni, diğer birdeyimle, terkip edilmesi 18. asırda olmuş bir makamdır.

Nev'edânın hangi musikişinas tarafından terkip edildiğine dair kesin bir fikrimiz yoktur.⁹ Ancak, Tanburî Reftar Kalfa'nın 18. asrın başlarında yaşadığı bilindiğine ve elimizde Nev'edâdan, bu bestekârın bestelediği saz eserlerinden başka bir eser bulunmadığına göre, makamın 18. asırda bulunduğu ve hatta mucidinin Reftar Kalfa olduğu düşünülebilir.

Bugün birçok musikicimizin adını bile duymadığı Reftar Kalfa, musiki tarihimizde isim yapmış bir kadın bestekârimızdır. Musikimizin klasik devrinde yetiş-



ACEM'DE NİGÂR 5 lisi



BEYATİ DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ



RAST'TA NİHAVEND DİZİSİ

miş Dilhayat Kalfa ve Reftar Kalfa olmak üzere iki kadın bestekârimız bulunduğunu biliyoruz. Bununla beraber, bugün ismini bilmediğimiz kadın bestekârlarımız olduğuna inanmakta güçlük çekmediğimizi açıklamak isteriz.

Nev'edâ, iki makamın birleşmesiyle kurulmuştur: Dügâh üzerindeki (yerinde) Acem makamı ile Rast üzerindeki Nihavend makamı.

Şeması şöyledir:

Nev'edâ, Acem makamı içinde seyire başlar. Acem ve Çargâh perdeleri güçlü ve asma karar perdeleridir. Çargâhtaki asma kararlardan sonra Rast perdesine inerken Segâh perdesi yerine Kürdî perdesini alarak Nihavend makamına geçer ve Nihavendde seyir göstererek, Rastta karar verir.

Nev'edâ donanımında Acem makamının arıza işaretleri ile gösterilir. Lâhin değişikliklerinde ilgili perdelere gerekli arıza işaretleri konularak, değişiklik belli edilir.

22) Peyk-i Sefâ Makamı

Musiki tarihimizde "Tiryakî" mahlası ile yer alan bestekârımızın doğum tarihinin meçhul olduğunu, ancak ölüm tarihinin belli olduğunu yazan tarihçi müzikolog Yılmaz Öztuna'nın tespitine göre, Tiryakî 17. asrın başlarında yaşamıştır. Elimizde bulunan peşrev ve saz semâisinin de üç yüz senelik olduğu anlaşılmaktadır. Kendisi ile aynı asırda ve daha sonraki devirlerde yaşamış bulunan musikicilerin yazmış oldukları musiki risalelerinde Peyk-i Sefâ makamının kaydı görülüyor.

Peyk-i Sefâ inici-çıkıcı bir seyir göstermektedir. Üç makamın birleşmesi ile hasıl olmuştur: a- Sabâ, b- Çargâh (Çargâhta Hicaz), c- Yerinde Nihavend.

Şeması şöyledir:

Sabâ açarak seyrini Sabâ makamı içinde sürdüren Peyk-i Sefâ, Nihavende geçmek için Sabâyı terkeder ve Hicaz makamının Çargâh üzerindeki şeddini göstererek bu makamın aracılığı ile Nihavende geçer ve Rastta karara varır.

Sabâ makamının tetkik ederken Çargâh perdesindeki Zirgüleli Hicaz makamından bahsetmiştik. Tiryaki, Sabâ makamını Peyk-i Sefâ'da kullanırken bu sistem üzerine bir seyir göstermiş, ancak, Çargâh perdesi üzerindeki Hicaz makamına geçişte (Re) bakıye bemolü=Hicaz ve (Mi) koma bemolü=Dik Hisar perdelerini kullanmak suretiyle Çargâhtaki Hicaz makamı çeşnisini elde etmiştir. Eğer, Sabânın Hicaz=Re bakıye bemol arızası ile, Hüseyinîyi, Hicazda kullandığımız takdirde bir Hicaz çeşnisi doğmayacağını duymamak, musikici kulağı ile imkânsız olur. Bu itibarla Çargâh perdesi üzerindeki Sabâ dizisi ile Hicaz dizilerinin ayrı ayrı gösterilmesi icap etmiştir. Musiki tarihimizin derinliklerinde yatan Peyk-i Sefâ makamının sesleri sıhhatli olarak kullanılırsa peşrev ve saz semâisi güzel bir mana ifade eder. Peyk-i Sefâyı donanımında Sabâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz. Makam değişikliklerinden icap eden perdelere gerekli arıza işaretleri konulur.

The image shows three musical staves, each representing a different scale or makam. Staff 'a' is labeled 'SABÂ DİZİSİ' and shows a scale starting on G4 (G-clef) with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Staff 'b' is labeled 'ÇARGÂHTA HİCÂZ DİZİSİ' and shows a scale starting on G4 (G-clef) with notes G, A, B, C, D, E, F, G, with a flat sign under the F note. Staff 'c' is labeled 'NİHAVEND DİZİSİ' and shows a scale starting on G4 (G-clef) with notes G, A, B, C, D, E, F, G, with a sharp sign under the F note.

23) Feth-i Belgrad Makamı

Eski bestekârlarımız, padişahların zaferlerini övmek maksadıyla, fethedilen mühim vilâyetler için makamlar terkip etmişler ve bu makamlardan eserler bestelemişlerdir. Divan şairlerimizin padişahlar için yazdıkları kasidelerin musikimizde bir karşılığı olarak kabul edebileceğimiz bu makamlardan bestelenmiş eserler musiki tarihimize geçmiş ve literatürde yerini almıştır.

IV. Sultan Murad han, Bağdat fatihi olarak, Feth-i Bağdad makamı terkip etmiş, Arap yarımadasındaki Hicaz'ın evvelce fethedilmiş olmasına rağmen Hamamizade Hacı İsmail Dede Efendi Feth-i Hicaz makamını terkip etmiştir. Bizim bilebildiğimiz bu üç makamdan başka, yine fetihler dolayısıyla padişahları tebrik ve tebci için başka makamlar da icad olunduğu hatıra gelmektedir. Ne var ki, bugün elimizde bu üç makamdan başka, bu niteliği belirten başka bir makama rastlamıyoruz. Bir araştırma konusu olarak, ileride, üzerinde durulacağına inanıyoruz. Feth-i Belgrad makamını bulan ve 17. yüzyılın başlarında yaşamış olan Ahmed Çoban Giray Kırım prenslerindedir. Bu bestekârın elimizde çok az eseri vardır. Diğerleri unutulmuş ve kaybolmuşlardır.

Feth-i Belgrad makamı, çıkıcı bir nitelik göstermektedir. Çargâh perdesine göçürülmüş Rast makamına, yerinde Nihavend makamının katılmasıyla hasıl olmuştur. Şeması şöyledir:



Makam, Çargâhtaki Rast makamı ile başlar. Gerek peşrev ve gerekse saz semâisinde makama giriş Çargâhtan yapılmaktadır. Rast makamını oldukça doyurucu olarak dolaşan Feth-i Belgrad makamı, karara doğru Kürdî açarak Kürdî makamına ufak bir geçkide bulunduktan sonra Nihavende geçer ve Rastta Nihavend karar verir.

Feth-i Belgrad'dan bestelenen saz semâisinde ise, peşrevde olduğu gibi, Rast ile Nihavend arasında Kürdîye geçiş yoktur. Doğrudan doğruya Çargâhtaki Rasttan Nihavend makamına geçiş yapılmıştır.

Feth-i Belgrad, donanımda, yalnız Si koma bemol arıza işareti ile gösterilir.

24) Rast-ı Sagir Makamı

Muhtelif musikîcilerin yazmış oldukları kitap, risale, mecmua gibi musikiye ilişkin metinlerde Rast-ı Sagirin tarifine ve açıklamasına rastlayamadık. Ahmed Çoban Giray'ın elimizde bulunan peşrev ve saz semâisinden başka bu makama ilişkin eserlere de yine rastlayamadık.

Ahmed Çoban Giray, 17. asrın başlarında yaşamış olan bestekârlarımızdandır. 18. asırdan sonra kaleme alınmış metinlerde de bu makama temas edilmemiştir.

Rast-ı Sagirin hangi devrede terkip olunduğuna ilişkin elimizde belirleyici bir metin yoktur. Ancak, Ahmed Çoban Giray'ın eserleri, elimizdeki en eski eserlerdir. Bu itibarla makamın Ahmed Çoban Giray tarafından terkip olunduğuna bir ihtimal olarak bakabiliriz.

Makam, çıkıcı bir seyir gösterir. Şeması aynen Rast makamının şeması gibidir.

Rast ve Rehavî makamlarından farkı seyirden çok çeşnide görülür. Rast-ı Sagir (Küçük Rast) Çargâh perdesini çok kullanır. Bu seyir sırasında, Segâh perdesini önemli bir asma karar perdesi olarak kullandığı görülür. Musikicilerimiz Rast-ı Sagirde olduğu gibi küçük tabirini, lâhinler için de geçerli görmüşler, Rast-ı Sagiri Rast beşlisi içinde kullanmaya ve taşımamaya dikkat etmişlerdir.

Makamın seyirini gösteren peşrev ve saz semâisinin birinci haneleri ve mülâzimeleri bu özelliği bize açıkça belirtmektedir. Rast-ı Sagir bu suretle daha dar olan bir lâhin çevresi içinde seyirini gösterir, Rast ve Rehavîde olduğu gibi peste doğru bir genişleme yapmaz.

Rast-ı Sagir donanımında Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

25) Ârâm-ı Can Makamı

III. Sultan Selim Han devri bestekârlarından Kemani Selim Dede'nin terkip ettiğini kuvvetle zannettiğimiz Ârâm-ı Can makamı, musikiciler arasında revaç bulmamış ve zamanla unutulup gitmiş makamlar arasına karışmıştır. Ârâm-ı Can çıkıcı bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:

Makam, Rast makamına karara doğru Sûzinâk makamının eklenmesiyle hasıl olmuştur.

Rast makamı içinde yeterli derecede dolaşıldıktan sonra, karara doğru Sûzinâk makamına geçilir, ancak Sûzinâk çevresi içinde fazla dolaşmaz ve Rast perdesinde karar verilir.

Ârâm-ı Can ile yine Rast perdesinde karar veren Şevk-ı Dil makamı arasında bir yakınlık olduğunu görüyoruz. Dizileri aynı olan bu iki makamın seyirleri ve çeşnileri birbirinden farklı oluşları ile ayrılırlar. Sûzinâk makamı, Şevk-ı Dilde seyir ortalarında, Ârâm-ı Canda ise karar bölümünde rol almaktadır.



RAST DİZİSİ



SÜZİNÂK DİZİSİ

26) Beste Hisar Makamı

Bu makamın ne zaman terkip olunduğuna ilişkin, metinlerde bir kayıt ve açıklık bulunmuyor. Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuası ile Abdülbaki Nâsır Dede'nin, *Tedkîk u Tabkîk*'inde Beste Hisarı buluyoruz. Şu hale göre, Beste Hisar makamı, Lale Devri ve ondan evvelki dönemde bilinmiş olması icap eder. Lale

Devri'nden bu makama ilişkin bir eser bize kadar gelemediği için, makamın mahiyeti hakkında, III. Sultan Selim Han devrinin büyük bestekârlarından Tanburi İsak'ın, elimizde bulunan peşrev ve saz semâisini esas alıyor ve incelemelerimizi bu iki eser üzerinde yapıyoruz.

Bugün tamâmen unutulmuş bir makam olan Beste Hisar inici bir nitelik göstermektedir.

Peşrevde ve saz semâisinde hâkim olan makamlar Eviç-Hisar-Sabâ ve Nihavend olarak görülmektedir. Şeması şöyledir:

EVİÇ'DE SEGÂH 4 lûstü HİSAR DİZİSİ

SABÂ 4 lûstü HÜSEYİNİ AŞIRAN'DA NİŞÂBUR

NİHAVEND DİZİSİ

Beste Hisar, Eviç açarak başlar. Evicin tiz seslerinde dolaşmalar yapar, Muhayyer ve Eviç perdeleri üzerinde asma kararlar verir. Hisar makamına geçmek için Hüseyinî üzerinde kısa bir asma karar verdiği görülür ve buradan Hisar seyri içine girer. Hisarın karar perdesi olan Dügâha inilir. Ve buradan Sabâ makamına geçilerek kısa bir

Sabâ gösterişten sonra tekrar Sabâ kararı ile Dügâha gelinir ve Kürdî perdesi açılarak Nihavend seyri içinde Rastta karara varılır.

Peşrev ve saz semâisinin mülâzimelerinde hemen karardan evvel Hüseyinî Aşirana kadar bir genişleme pestleşme görülmektedir. Bu tür bir geçki Hüseyinî Aşiran üzerinde Nişâbur geçkisini bize göstermekte ise de, bu geçki çok kısa olup, hemen Rast üzerindeki Nihavende geçilir ve karar verilir. Hüseyinî Aşiranın Nişâbur çeşnisi içinde gösterilmesi makamın lâhnî yapısı içinde Nişâbur makamının bulunduğunu göstermektedir.

Beste Hisar, donanımda Uşşak dizisi ile gösterilir. Lâhin değişikliklerinde arıza işaretleri gerekli perdelere konulur.

27) Peyk-i Neşat Makamı

Gözden geçirdiğimiz eski metinlerde Peyk-i Neşat makamına tesadüf edemedik.

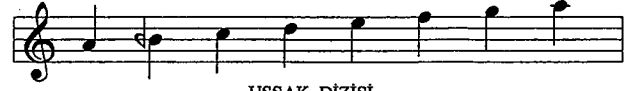
Nefirî Behram Ağa'nın Peyk-i Neşat makamından bestelediği peşrev ve saz semâisi en azından üç yüz elli sene evveline ait bulunmaktadır. Elimizde bu iki eserden başkaca eser yoktur.

Makamın mucidi olmaya Behram Ağa'yı daha yakın buluyoruz. Gerçi, bu konuda kesin bir bilgi henüz edinilememiş ise de, makamı ilk işleyen olarak Behram Ağa'yı, gördüğümüz için bu hükme varıyoruz. Diğer taraftan Peyk-i Sefâ ma-

kamı da aynı yüzyılın sonlarında bulunup besteler yapıldığına göre bu tür makam isimlerinin bu dönemlerde revaçta olduğu anlaşılmaktadır.

Peyk-i Neşat inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Uşşak makamı ile Basit Rehavî makamının birleştirilmesinden doğmuştur. Behram Ağa evvela Uşşak makamını işlemiş, karara doğru, Dügâhta verilen asma karardan sonra Rehavî makamına geçerek Rastta Rehavî olarak karara varmıştır.

Peyk-i Neşat makamı donanımda Basit Rehavî makamının arıza işaretleri ile gösterilir, lâhin değişikliklerinde arıza işaretleri gerekli perdelere konulur.



UŞŞAK DİZİSİ



BASİT REHÂVÎ DİZİSİ

28) Şevk-ı Cihan Makamı

Arabzade Abdurrahman Efendi (1689-1746) yılları arasında 17. yüzyılın ikinci yarısının sonları ile 18. yüzyılın ilk yarısında yaşadığına göre, İtrî, Kantemiroğlu, Seyyid Nuh ve Eyyubi Ebubekir Ağa'nın çağdaşlarıdır. Lale Devri'ni görmüştür. Klasik musikimizin en parlak devrinde yetişen Arabzade Abdurrahman Efendi saz eserleri bestelemiş, sözlü eserlerine rastlanmamıştır.

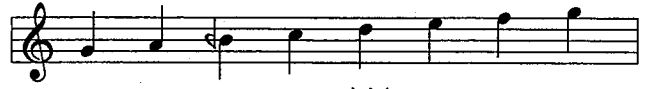
Şevk-ı Cihan makamından bestelediği peşrev ve saz semâisi elimizdedir.

Makamın daha evvelce bilinmediği anlaşılmaktadır. Eski literatürde Şevk-ı Cihan makamının bir kaydına rastlayamadık. Bestelendiği tarihten sonra da makamın işlenmediği anlaşılmaktadır. Çünkü bestelendiği tarihten sonraki edvarda da bu makamın ismine tesadüf edilmiyor.

Şevk-ı Cihan makamı iki makamın birleşmesinden doğmuştur.: 1- Selmek, 2- Nihavend.

İnici çıkıcı bir seyir gösterir. Şeması şöyledir:

Makam Selmek göstererek bu makamın içinde dolaşır. Rastta Selmeği tamamlayan asma karardan sonra ufak bir Hüseyinî çeşnisi ile Dügâhta asma karar vererek tekrar Selmek çeşnisi ile bu sefer Nevâda bir asma karara varır. Nihavend bulmak için Acem Aşiran çeşnisi ile Acem perdesindeki kısa seyirden sonra Nihavende geçer ve Rastta Nihavend seyri ile karar verir.



SELMEK DİZİSİ



NİHAVEND DİZİSİ

Bu değişik seyirlerin icabı araya başka makamların da katıldığını görmüş olmamıza rağmen, asıl olan Selmekten Nihavende san'atlı bir şekilde geçisi sağlamaktır. Nitekim saz semâisinde Acem Aşiran çeşnisi kullanılmamıştır.

Donanımda Selmek makamının arıza işaretleri ile gösterilen Şevk-ı Cihan, çoktan unutulmuş makamlarımızdan biridir.

29) Rekb-i Zâvil Makamı

Rekb makamından elimizde bir eser bulunmadığı için makamı tanıyamıyoruz. Sistemci okulda 24 şube içinde gösterilen Rekb makamı için eski musikicilerin bazılarının tarifleri var ise de değişiklik gösteren bu tariflerden bir anlam çıkarmak mümkün olmamaktadır.

Rekb-i Zâvile ise literatürde rastlanmıyor. Gazi Giray Han'ın elimizde bulunan bir peşrev ve saz semâisinden başka bir eser bulunmuyor. Eserlerin tetkikinde, makamın inici-çıkıcı bir seyir takip ettiğini görüyoruz.

Rekb-i Zâvil makamı iki makamın birleşmesinden hasıl olmuştur: 1- Nikriz, 2-Zâvil.

Şeması şöyledir:



Makam, Nikriz çeşni ile başlar. Nikriz makamı içinde oldukça doyurucu olarak dolaşır. Nevâ üzerinde asma kararlar verilir. Karar perdesi olan Rasta asma karardan sonra Nikriz terk edilerek Rast seyri içinde kısa bir Rast gösterilir, sonra Nevâdan itibaren Gerdaniyeye tizleşilerek Mahur makamına geçilir. Mahur çeşni ile Rastta karara varılır.

Makamın Mahur makamı kısmının seyri sırasında çeşni tamamen Mahur olduğu halde, kullanılan arıza işaretleri Rast makamında kullandığımız arıza işaretlerinin aynı olmaktadır. Eski musikicilerimiz -III. Sultan Selim Han devrinden evvelki musikiciler- besteledikleri Mahur eserlerin pek çoğunda Mahur perdesi ile Buselik perdesinin yerine Eviç ve Segâh perdelerini kullanmışlardır. Bunun en tipik misallerini Derviş Mustafa'nın, Ali Ufki'nin musiki mecmuasında yazılı Çargâh peşrevi ile, Kantemiroğlu'nun mecmuasında yazılı Gazi Giray Han'ın devr-i kebir usulünde bestelenmiş Mahur peşrevinde görüyoruz.

Gazi Giray Han da Rekb-i Zâvil peşrev ve saz semâisinde Eviç ve Segâh perdelerini kullanmaktadır.

Rekb-i Zâvil donanımında Nikriz makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

30) Geşt-ü Gûzar-ı Bahar Makamı

Gazi Giray Han'dan başka musikicilerin bu makamı kullanmadıkları anlaşılıyor.

Literatürde adını bulamıyoruz ve metinlerde bu makama ilişkin bilgiler de bulunmuyor.

Elimizde bu makamdan iki örnek eser vardır. Gazi Giray Han'ın olduğu belirtilen peşrev ve saz semâsinin (Gazi Giray Han'ın musikimize makamlar kazandı-

ran ve eserler veren büyük bir bestekâr olduğu düşünülürse) 16. yüzyılda Gazi Giray Han tarafından bulunduğunu kabul etmek icap eder. Tabii araştırmalar sonunda makamının ve eserlerin bir başka bestekâra aidiyeti isbat edilinceye kadar.

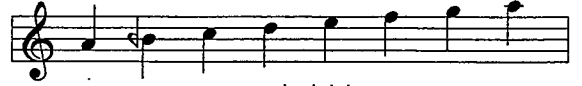
Makam inici ve çıkıcı bir seyir gösterir. Beyatî ve Rast makamlarının birleştirilmesiyle hasıl olmuştur.

Burada, yine yakın makamlardan olan Rehavî makamı hatıra gelebilir. Hemen şu hususu açıklayalım ki, Rehavîde Beyatî makamı değil, Dügâh Mâyeye makamı işlenmiş, Dügâh Mâyeye ve Rast makamları birleştirilerek Rehavî hasıl olmuştur. Geşt-ü Güzar-ı Baharda ise, Dügâh Mâyeye geçki bile yapılmamış, doğrudan doğruya Beyatî makamı ele alınmış ve oldukça doyurucu olarak işlenmiştir. Makamın şeması şöyledir.

Beyatî makamı mülazimeye gelinceye kadar seyir ve çeşnisi devam ettirilmiş, mülazimede Rast makamına (ikisinin de güçlü perdesinin Nevâ olması dolayısıyla) kolayca geçilmiş ve Rastta karara varılmıştır.

Bu makamdan başka eserler elimize geçmediği ve metinlerde de hiçbir açıklama yapılmadığı için makamı daha derinden incelememiz mümkün olamamaktadır.

Adı "baharda gezip dolaşma" anlamına gelen bu makam, donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.



BEYATİ DİZİSİ



RAST 5 lisi

31) Nev-keş Makamı

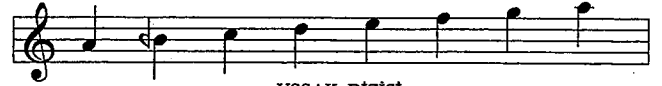
I. Sultan Mahmud Han'ın buluşu olduğunu sandığımız Nev-keş makamı hakkında metinlerde bir bilgi bulunmadığı gibi, bu padişahın bestelediği peşrev ve saz semâisinden başka bir esere de rastlayamadık.

Makamın doğmasıyla unutulması arasında uzun bir süre geçtiği söylenemez. Eğer böyle olsa idi, metinlerde hem makamın hem de eserlerinin adlarının yazılı olması gerekirdi.

Nev-keş makamı Uşşak ve Rehavî makamlarının birleştirilmeleri ile hasıl olmuştur. Şeması şöyledir:

Uşşak makamı girişi ile Uşşak seyrini gösteren makam, müsterek güçlülere olan Nevâ perdesinden yararlanarak karara doğru Rehavî makamı içinde kısa bir dolaşımdan ve Yegâh perdesini de gösterdikten sonra Rastta karar verir.

Nev-keş donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.



UŞŞAK DİZİSİ

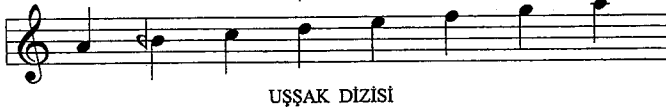


REHÂVİ DİZİSİ

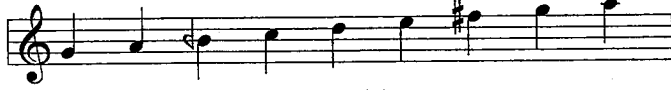
32) Hoş Âver Makamı

19. yüzyıl bestekârlarından kemani İsmail Ağa'nın bulduğu bir makamdır. Eski metinlerde Hoş Âver makamına rastlayamadık. Bu itibarla Hoş Âverin kemani İsmail Ağa tarafından bulunmuş olması kuvvetli bir ihtimaldir. Kaldı ki, İsmail Ağa bestekârdır ve bazı makamlardan bestelenmiş peşrev ve saz semâileri vardır.

Hoş Âver çıkıcı bir nitelik gösterir. Uşşak ve Rast makamının birleşmesinden hasıl olmuştur. Şeması şöyledir:



UŞŞAK DİZİSİ



RAST DİZİSİ

Dügâhtan başlayan makam Uşşak çeşni içinde seyirler gösterir. Mülâzimedeki Acem perdesini de kullanarak Uşşak ve Rast asma karar perdesi olan Nevâda asma kararını gösterdikten sonra Rast makamı seyri içinde ve Rast çeşnisini belirterek Rast perdesinde karar verir.

Her iki eserin de oldukça yeni sayılmasına rağmen, musikiciler arasında gerekli ilgiyi görmemiş ve sözlü eserler de bestelenmemiştir. Bugün ise tamamen unutulmuş makamlar içinde bulunmaktadır.

Hoş Âver donanımında Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

33) Muhalif Makamı

Sistemci okul kurucularında Muhalif makamını göremiyoruz. Daha sonraki devirlerde, Muhalif, Uşşak Muhalif, Irak Muhalif, Eviç Muhalif, Hicaz Muhalif gibi adlarla musiki literatüründe görülen makamlar, çok seneler evvel terkedilmiş ve unutulmuşlardır. Bugün elimizde Muhalif makamına ilişkin Ahmed Çoban Giray'ın (Çoban Devlet Giray da denir) ancak bir hane ile mülâzimesi bulunan eksik bir peşrevi bulunmaktadır. Peşrevin tamamı bulunursa yapılan incelemeler daha derin ve vukufu olabilecektir.

Elimizdeki bir hanelik Muhalif makamı, Tahir makamının Rast perdesi üzerindeki şeddidir. Hatta, o kadar ki, bir transpoze işidir. Tahir makamının özelliklerini aynen Rast perdesi üzerine göçüren Çoban Giray'ın başka bir perde üzerinde icrayı yapma temayülü –zannediyorum ki– “muhalif” sözcüğünün lügât anlamına da uygun düşmektedir.

Şeması şöyledir:



RASTTA TAHİR

Tahir makamının durak, güçlü, tiz durak perdeleri bu tranpoze sebebiyle bir alttaki perdelere kaydırılmış olmaktadır. Bu suretle durak Rast perdesi,

güçlü Çargâh perdesi, tiz durak Gerdaniye perdesi olmuştur. Makam incici bir nitelik gösterir. Seyir ve çeşni itibariyle asıl Tahirden fark edilemeyecek kadar bir benzerlik göstermektedir.

Muhelif makamını donanımda Tahir makamının arızalarını Rast perdesine göçürerek gösteririz. Bu suretle Dügâh perdesi Dik Zirgüle ve Hüseyinî perdesi de Dik Hisar olmak üzere değişmiş olmaktadır.

34) Dilnişin Makamı

Abdülbaki Nâsır Dede, dilnişin makamı için şu kaydı düşüyor:

Hüseyinî âgâze idüb rast perdesinde karar eder. Bu terkip fi zamanına mendisidir [zamanımızda unutulmuştur]. Ve kudemanın ve kudema-i müt'eahhirinin aşiran dedikleridir. Amma fi zamanına istimal olunan aşiran, ekseri terkibe lahak olduğu için, tevehhümden ihtiraz ile kadim vasfi terk olup nâm-ı cediti ile tahrir olundu.

Sultan III. Selim han döneminde bile kullanılmayan Dilnişin makamının, hangi dönemde bulunduğu hakkında bir bilgiye sahip değiliz. Elimizde bulunan eserler, 19. yüzyılın bestekârlarının eserleridir. Neyzen baba raşid Efendi, bu makamdan eserler besteleyen en eski bestekârdır. Literatürde dilnişin adına rastlanmıyor.

Abdülbaki Nâsır Dede, kudema ve kudema-ı müteahhirin kelimelerini kullanmakla, eskiden ve daha sonradan gelen bestekârları anlatmak istiyorsa da, tarih veya dönem veremediği için, zamanın belirtilmesine imkân bulunamıyor. Yalnız selmek makamının, Dilnişinden daha eski olduğunu literatürden öğreniyoruz. Şu halde, Dilnişinin Fatih Sultan Mehmet Han veya oğlu III. Bayezid dönemlerinde bulunmuş olabileceğini tahmin ediyoruz.

Dilnişin eserler incelendiğinde, makamın Hüseyinî ve Rasttan oluştuğunu görüyoruz.

Bestekârlar, Dilnişinde evvela Hüseyinî makamını kullanıyorlar. bu icra oldukça doyurucu bir icra halinde oluyor. Sonra, Rast makamının sesleri içinde seyir gösteriliyor. Rast makamı, Hüseyinî kadar geniş bir ölçü içinde kullanılmıyor ve Rast çeşnisi ile rast perdesinde karara varılıyor.

Şemaları şöyledir:

Makama Hüseyinî açılarak seyir gösterilir. Hüseyinînin özellikleri belirtilir. Acem açılmak suretile seyre devam edilirken, Çergâh perdelerle daha kolay ve mülayim olur. Rast seyirleri uzun sürmez. Rast çeşnisi belli edildikten sonra, karara varılır.

Dilnişin, pestte Aşirana kadar genişlemektedir. Tizde



ise, değişik türde genişlemeler görülür. bu tür genişlemeler, bestekârın o andaki doğuşuna bağlı kaldığı için çeşitli olabiliyor.

Aynı sesleri paylaşan Dilnişin ile Selmek makamları arasında bir karşılaştırma yapmak icab ediyor. Selmek makamı da bu (bugünkü yapısı itibarile) Rast ve Hüseyinî makamından oluşuyor. dilnişin de aynı makamlardan oluşmaktadır. Aradaki önemli fark şudur: Dilnişinde Hüseyinî evvel ve oldukça geniş çapta, Selmekte ise Rast evvel ve yine geniş çapta yer almaktadır. yine Selmekte, Hüseyinînin gösterilişi az oluyor, Hüseyinînin tipik özellikleri gereği gibi bu seyirler de gözetilmiyor. Halbuki Dilnişinde Hüseyinî önemli bir seyir kapsamı içinde bulunuyor.

Dilnişin donanımında Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir. İcabında, gerekli perdelere işaretler konularak makam değişiklikleri belli edilir.

Notlar

- 1 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 54.
- 2 Abdülkadir Merâğî, *Câmî'l-Elban*, Hâtime, Fasil 4.
- 3 Sistemci okulda A harfi Yegâhı, D harfi Hüseyinî Aşiran, Z harfi Geveşti, H harfi Rastu, YA harfleri Dügâhı, YD harfleri Buseliği, Yh harfleri Çargâhı, YH harfleri Nevâyı gösterir.
- 4 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s.179.
- 5 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 85.
- 6 Hocam Arel'in bu tarifinde şed makam terimi ön planda görülmekte, Buselik makamının rast perdesi üzerindeki şeddi olduğu iddia edilen Nihavend makamına ilişkin görüşler ileri sürülmektedir. Biz bu görüşe katılmıyoruz. Bu konuyu şed makamlar kısmında incelemiş ve şed makamın olmadığına değinen görüşlerimizi açıklamıştık. Bizim görüşümüze göre Nihavend-i kebir, nihavend makamının Nevâ ile Rast perdeleri üzerindeki aynı iki makamın birleşmesinden doğan bir makamdır, dolayısı ile Buselikle bir ilişkisi bulunmamaktadır.
- 7 M. Ekrem Karadeniz Sazkârda kullanılan Dik Buselik perdesini göstermemiş ve bu perdeden bahsetmemiştir. Rauf Yekta Bey ise, Sazkâr ile beraber Ferahnâk makamında da kullanıldığını kaydetmektedir. Bkz. Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren Orhan Nasuhioğlu, s. 77, dipnot 167. Ayrıca bkz. Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, s.195.
- 8 Nâyi Emin Dede, I. Sultan Mahmud Han devrinde yaşamış Hızır Ağa, Benli Hasan Ağa ve Şeyh Osman Dede'nin çağdaşı olup Mevlevî dedesi idi. 1745'te vefat etmiştir. Doğum tarihi bilinmiyor.
- 9 Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*nde Nev'edâ makamı hakkında şu kaydı düşüyor: "Notacı Emin Efendi tarafından takriben doksan sene evvel bulunmuş bir makam. Ancak şöhret bulmamıştır. Başka bir bestekâr tarafından kullanılmıştır."

6. KISIM

Dügâh Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar

1) Hicaz-ı Rûmî Makamı

Hümayun makamının seyrine, Nevâ üzerinde Hicaz açılarak geçkiler yapıldığı görülmektedir. Hümayun makamının diğer özellikleri aynen uygulanmaktadır. Hisar perdesine seyir düşürülmekte, Nevâ üzerinde Zirgüleli Hicaz makamı (Arabân) geçkisi yapılmaktadır. Elimizde sözlü eserler bulunmadığı için incelemelerimizi yalnız peşrev ve saz semaîsi üzerinde yapabiliyoruz. Her iki saz eserinde, geçilen makam, çeşnisi itibarile Nevâ üzerinde Zirgüleli Hicaz (dolayısıyla Arabân) makamına kısa bir geçkiden ibaret görünüyor. Bunun dışında makamın, Hicaz Hümayundan ayrı bir tarafı yoktur.

Bugün tamamen unutulmuş olan Hicaz-ı Rûmî makamını bize tanıtan büyük bestekâr III. Sultan Selim Han'dır. III. Sultan Selim Han devrinden evvel bu makama ilişkin hiçbir eser literatürde kayıtlı değildir.

Hafız Yusuf Efendi'nin "Sevdâ-yı rahın aşk iline son seferimdir" güfteli curcuna Hicaz şarkısında, bestekâr, Hicaz-ı Rûmîye geçki yaparak güzel bir örnek vermiştir.

2) Hisar Makamı

A) En Eski Hisar Makamı

Sistemci okuldan evvel de bilinen Hisar makamı, Abdülkadir Merâgî'de, 24 şube içinde gösterilmiştir. Sekiz sestem oluşturulmuştur.

Şeması şöyledir:



Sistemci okulun kabul ve tesbit ettiği bu dizi tetkik edilirse, ilk bakışta mütenafir (uygunsuz) bir dizi şeklinde görülür. Ancak, sistemci okuldaki

ikili aralıkların tesbit ve yazılmalarında ve özellikle mücennep aralığının belirtilmesinde, bakıye ve koma aralıklarının yanında, yalnız mücennep aralığının (tek aralık olarak) kullanıldığı göz önünde tutulursa, Hicaz makamında, bugün kullandığımız küçük mücennep aralığının, mücennep aralığı olarak kullanılmış olması, Hicaz dörtlüsünde şu şematik tabloyu bize vermiş olacaktır:

Hatta Kutbüddin Şirâzî, Hicaz perdesini daha dik olarak göstermektedir. Bu durumda yanda verilen Hicaz dörtlüsü şu şekli olacaktır:



Bu açıklamalarımızın sebebi, Abdülkadir Merâgî'nin verdiği Hisar dizisinin Hicaz ve Eviç perdelerinin hakiki durumlarının tesbiti amacına yöneliktir.



Yalnız mücennep aralığını kullanan sistemci okulun ilk mensupları, Hisar makamında kullandıkları Eviç perdesini, aslında Eviç olarak basmamakta idiler. Çünkü, Hüseyinî üzerinde kurulmuş Hicaz dörtlüsünün bu şekilde okunup çalınması, bize Hicaz çeşnisini vermekten çok uzak kalmaktadır. Ama, eski musikicilerimizin nota yazısındaki ifadeleri bu şekilde belli ediliyordu.

Şimdi, Eviç perdesini küçük mücennep aralığı olarak görür ve kabul edecek olur isek, Hüseyinî üzerindeki Hicaz makamının çeşnisi kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır. Bu itibarla, şemadaki Eviç perdesinin aynen değil, küçük mücennep aralığı olarak kullanılması, diğer bir ifade ile, Dik Acem perdesi şeklinde görülmesi ve icrası gerekmektedir.

Nim Hicaz perdesine gelince, bu perdenin (Re) bakıye bemolüne tekabül ettiği düşünülürse, Hisar makamının seyrinde (Re) bakıye bemolünün gösterdiği Sabâ perdesinin kullanılması icap edeceği ortaya çıkar, Şimdi Hızır bin Abdullah'ın Hisar makamı için verdiği tarifi görelim:

Hisar oldur kim, Hüseyinî evinden Segâh göstere, ine Kûçek karar ede.

Bu tarif üzerinde durmamız icap ediyor. Hisarın, Hüseyinî üzerinde Segâh göstermesi, Segâh makamının Hüseyinî perdesi üzerindeki icrası demektir, şeddidir. Bu takdirde, Nevâ perdesi "Re" diyez alacaktır. Hızır bin Abdullah, Hisarın girişinde böyle bir melodik yapının bulunduğu işaret etmiş olmaktadır. Karara doğru seyir sırasında, Hisar perdesi kaldırılarak, bu sefer Hicaz perdesi (Re) bakıye bemol kullanılmak suretile Kûçek makamı gösterilecek ve Dügâhta Kûçekli olarak karar varılacaktır.

Hisar makamının en eski kullanılan şekli bu tertiptedir.

Abdülbaki Nâsır Dede, bizim en eski Hisar diye adlandırdığımız Hisarı, Hisar-ı Kadim diye kitabında kayda almış ve tarifini vermiştir. Eski bir edvardan aldığı tarif şöyledir:

Eviç perdesinden âgâz idüp Gerdaniyeye ve Mubayyer yine Gerdaniye, Eviç ve Hüseyinî perdesini seyir idüb Nevâ perdesine geldikte, Segâh perdesine dek Irak karar eder. Bu terkîp dahi müteahbirin-i seleften birinin edvarında görülmekle kadim ile kaydolarak tabirî münasib görüldü.

Ancak, Nâsır Dede, Hisarı, Segâh perdesinde karar edermiş gibi bir tarife yer vermekte, Hızır bin Abdullah ise, Hüseyinî üzerindeki asma karardan sonra, Kûçek makamına geçirilerek Dügâhta karar verildiğini açıklamaktadır. İki tarif arasında, karar kısımlarında ayrılıklar olduğu dikkati çekmektedir.

B) Eski Hisar Makamı

Lâdikli Mehmed Çelebi'ye (vefatı 1500 yılları) gelinceye kadar 24 şube içinde gösterilen Hisarı, Çelebi, şube içinden çıkararak, âvâzeler arasına katmış ve bu dönemden itibaren âvâzeler bir tane artarak yediye çıkmıştır.

Lâdikli Mehmed Çelebi döneminden bize kadar gelebilmiş bir Hisar esere tesadüf edemedik. Bu suretle 16.yüzyılı da geride bırakarak 17. yüzyıl içinde, Hisar makamını işleyen ve bize kadar eserleri gelebilen bir büyük bestekâr, İtri Mustafa Efendi'yi görüyoruz. Hocası Hafız Post ile Hisar makamını işlemiş olan İtri'nin elimizde bulunan beste ve ağır semaîsi tetkik edildiği zaman, makamın yapısında değişiklikler olduğu görülüyor. Hızır bin Abdullah'ın Hisar makamı, bu dönemde, yeni bir Hisar dizisine çevrilmiş ve Hisar dizisi şu şekli almış oluyor:



Bir evvelki şemada gösterilen dizi ile karşılaştırıldığında Kûçek makamı yerini Hüseyinî makamına bırakmış oluyor. Hüseyinî üzerindeki Hicaz makamı, mücennep aralığını eski kullanım şekli ile muhafaza et-

mekte ise de, aslında küçük mücennep aralığı içinde makamın icra edildiğine şüphe etmemek lazımdır.

İtri'nin iki eserinde, Hisar makamı, Hüseyinî üzerinde bir Hicaz dörtlüsü içinde ilk seyrini vermekte, Zirgüleli Hicaz makamı yerine Hicaz Hümayun makamı kullanılmaktadır. İtri'nin bu iki eserine ilave olarak bu döneme ait başka eserler elimizde olmadığı için, eski Hisarın başka özellikleri olup olmadığı hakkında tesbitlerimiz olamamaktadır.

C) Yeni Hisar Makamı

III. Sultan Selim Han dönemine geldiğimizde, makamın yine değiştiğini, Hicaz Hümayun yerine Zirgüleli Hicaz makamının kullanıldığını görüyoruz. Bu dönemde bestelenen eserlerde, Zirgüleli Hicazın, Hisar makamının bünyesi içinde, onu teşkil eden makamlardan biri olarak yer aldığını görüyor, hatta, bazı eserlerin zemin bölümlerinde, Sûzidil makamına benzer melodik yapıların yer aldığını da anlamakta güçlük çekmiyoruz. Bu suretle yeni Hisarın şeması şöyle oluyor:

III. Sultan Selim Han devrinin büyük müzikoloğu Abdülbaki Nâsır Dede, Hisar makamında yapılan bu değişikliği görerek, Hisar için, zamanın görüş ve uygulanmasına denk düşen şu tarifi veriyor:

Perde-i Hisardan âgâze edip Eviç ve Gerdaniye perdesine suîd ve bâde Gerdaniye perdesinden resm-i mezkûr üzere Hisar perdesine hubût eyledikten sonra, bir Çargâh ve Segâh ve bir Dügâh perdesi gösterip de hubûddan sonra, Muhayyer perdesini gösterip yine Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesinde karar eyler. Amma, kararda Zirgüle perdesi iltizami ve karara akreb [en yakın] mahalde Nevâ perdesi tesanîfde [tasniflerde] mesmudur [duyulmuştur]. Ve bu terkiib dahi müteahhirin-i selef ihtirai olması münasibdir.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Hisarı tarifinde, Gerdaniye perdesinden söz ettiğini, Nim Şehnaz perdesi konusunda her nedense sessiz kaldığını görüyoruz. Halbuki üzerinde durulması gereken lahnî yapı, Hüseyinî üzerinde kurulu Hicaz makamının yapısı olması gerekirdi.

Hisar makamı genelde çıkıcı inici bir seyir gösterir.

Hisarın karar perdesi Dügâh, güçlü perdesi Hüseyinî, tiz durak perdesi Muhayyerdir. Genelde, Hisar perdesi (Re diyez) gösterilerek, Hüseyinî açılır. Hüseyinî üzerinde, Zirgüleli Hicaz makamı içinde ilk dolaşım yapılar. Bu arada Dik Acem üzerinde belli vurgulamalarda bulunulur. Bu tür vurgulamalar, Hisar makamının özelliklerinden sayılır. Zirgüleli Hicaz gösterilişi olgunlaştıktan sonra, Hüseyinîye geçmek için, Hisar perdesi kaldırılır. Neva gösterilir ve Çargâh-Nevâ-Hüseyinî sesleri içinde kısa da olsa dolaşım yapılar. Bu tür seyirler Hisar makamının çeşnisinin belirtilmesinde önemli bir rol oynar.

Çargâh perdesinde kısa asma kararların verildiği vardır. Bu asma kararlar, fazla tekrar etmemekle beraber, Hüseyinî makamının seyri icapları olarak verilmiş olurlar.

Karara doğru, Rast perdesi, yeden perdesi olarak, pek çok eserde gösterilmiştir, ve bir özellik ifade eder. Çünkü, Hüseyinî makamının kararında Rast sesi yeden olarak kullanılmaz. Halbuki, Hisarda kullanıldığı görülmekte, çok kısa da olsa Uşşak makamına adeta bir göz atmak durumunu hatırlatmaktadır.

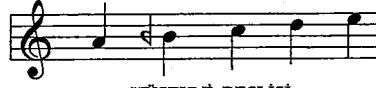
Segâh perdesi, Uşşakta olduğu gibi biraz daha pest olarak kullanılmaz. Hüseyinîde kullandığımız Segâh perdesi esas alınır.

Hisar, Rasttan daha peste doğru bir genişleme yapmaz. Tizde ise Muhayyer üzerinde, genellikle Buselik çeşnisi içinde genişlemeler yapıldığı görülür. Ancak, bestekâr, başka bir makam çeşnisini her zaman kullanılabilir, ve bu tür bir çeşniyi mutlaka Muhayyer perdesinden sonra kullanması da gerekmez.

Bugün çok az kullanılan ve unutulmaya aday olacak dereceye düşmüş bulunan Hisar makamı, bütün güzelliğine, iç hoplatan bazı nağmelerine rağmen beğenilmemektedir.



HÜSEYNİDE ZİRGÜLELİ HİCAZ



HÜSEYNİ BEŞLİSİ

Hisar makamını donanımda, Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösterir, Zirgüleli Hicazın arıza işaretlerini icap eden yerlerde kullanırız.

3) Sabâ Makamı

Safiyüddin Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Şerefiye*'sinde¹ cinslerden söz ederken, genelde cinslerin kuvvetli ve yumuşak cins diye ikiye ayıldığını, ikiye ayrılan cinslerin de çeşitleri bulunduğunu bildirmektedir.

Safiyüddin'in "cins-i müfred-i mutavassıt" adını verdiği cinsin (eksik dörtlünün) şeması şöyledir:



Safiyüddin bu eksik dörtlüye "Rahavi" adını da vermektedir. Yine Safiyüddin, aynı cins çeşidi içinde ikinci bir eksik dörtlü daha vermektedir. "Cins-i müfred-i asgar" dediği bu eksik dörtlünün şeması şöyledir:

Zirefkend ve Kûçek makamlarında kullanılan bu eksik dörtlünün, zamanla Sabâ dörtlüsü olarak kullanıldığı büyük bir ihtimaldir.

Abdülkadir Merâgî, şubeler içinde Sabâ dörtlüsünün değişik çeşitlerini vererek kayda almaktadır. *Câmi'ü'l-Elhân*'da bu Sabâ dörtlüsünün beş ses olarak verildiği görülüyor. Şeması şöyledir:



Abdülkadir'in bu eksik beşlisi, o dönemin diğer bazı müzikologlarının edvarında da görülmektedir. Mesela, Molla Cami, Lâdikli Mehmet Çelebi, Ali Şah gibi.

Abdülkadir, Sabâ eksik dörtlüsünü, *Şerbü'l-Kitâbü'l-Edvâr*'ında tam dörtlü halinde kaydeder. Şeması şöyledir:

Bu şemadaki dörtlü, sistemci okulun ilk dönemlerinde, Nevruz ve Dügâh olarak bilinmektedir (bugünkü Uşşak dörtlümü).

Görülüyor ki, sistemci okulun ilk mensuplarında, Safiyüddin'in cins isimlerini sayarak verdiği eksik dörtlülerin, bugün bildiğimiz Sabâ eksik dörtlüsünün ilk örnekleri olduğu anlaşılıyor. Diğer bazı müzikologlar, bu görüşün dışında, Sabâyı ayrı bir görüş açısı ile açıklama yoluna gitmişlerdir.

"Sabâ" kelimesi, yine bu müzikologlarda, henüz kullanılmıyordu. Bu dönemin kitaplarında "Kûçek" ve "Zirefkend" kelimeleri vardı. Sabâ kelimesinin ne zaman makama ad olarak verildiğine ilişkin uygun bir tarih vermek henüz mümkün olamamaktadır.

Bize, Sabâ makamı olarak kayıt veren ve tarifini yapan müzikolog, bestekâr ve tanburi Hızır Ağa olmuştur. *Tefhimü'l-Makamat* adlı musiki risalesinde, Hızır Ağa Sabâyı şöyle tarif ediyor:

Dügâh kopup Segâh ve Çargâh ve Nim Sabâ ve Hüseyinî perdelerini gösterip ve

Hüseyinîden dönüp bî Nevâ, Sabâ Nimi ile Çargâh ve Segâhtan sonra Dügâhda karar eder.

Kantemiroğlu da Hızır Ağa'nın tarifine uygun bir tarifile Sabâyı açıklamaktadır.

Her iki müzikologun vermiş oldukları bu tarifler, bugünkü icra ve anlayışımıza göre bir tamlık gösterememektedirler.

Büyük müzikolog Abdülbaki Nâsır Dede, Sabâ makamını 12 ana makam arasında görmüş, sistemci okulun 12 ana makamında değişiklikler yapmıştır. Abdülbâki Nâsır Dede, Sabâ makamını şöyle tarif ediyor:

Saba, perde-i Çargâhtan âgâze idüp fevkimde Sabâ perdesine suûd, andan yine Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubûit idüp, anda karar eder. Amma, Sabâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine seyri vardır. Bu makamda hilaf-ı dâ-ireden başka aslında kudema ve müteabbirin Kûçek ve Zirefkend tesmiyeleridir.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin yukarıdaki tarifi, bizi ziyadesile ilgilendirmektedir. Makamın hangi makamlarla ilişkisi olduğunu açıklamakla, Sabânın bulunuşu hakkında oldukça esaslı bir bilgi vermektedir. Rast perdesine kadar genişlemesi, Sabânın yeden alarak karar şeklini göstermesi bakımından önemli bir açıklamadır. Muhayyer perdesine kadar çıkması ise, makamın tiz durağının Muhayyer perdesi olacağı hakkında bize kuvvetli bir ipucu vermektedir.

Abdülbaki Nâsır Dede, eski musikicilerin Zirefkend ve Kûçek makamlarında bu perdeyi kullandıkları, fakat Sabâ kelimesini henüz kullanmadıkları hakkında bize açıklık getiren bir ifade ile anlatmaktadır.

Rauf Yekta Beyde Sabâ makamının değişik bir tesbit ve uygulamasını görüyoruz.

Rauf Yekta, Albert Lavignac'ın ansiklopedisine yazdığı, Türk musikisine ilişkin metinlerde, Sabâ makamının şematik dizisini şöyle göstermektedir:

Rauf Yekta bey, Sabâ makamı hakkında ayrıca bilgi vermediği için, şematik dizinin gö-



rüntüsünden çıkardığımız sonuç ile yetiniyoruz. Anladığımız kadarı ile, şemaya Rast perdesinin konulması ve dizinin Rasttan başlatılması, Sabâ makamının lâhnî yapısına uygun düşmediği, Rasttan itibaren Çargâha kadar bir Rast dörtlüsünün gösterilmiş olması, Sabâda kullanılmayan bir dörtlü olarak bulunuşu, makamın değişik bir türü anlamını vermekte ise de, Rast dörtlüsünün bazı eserlerde kullanıldığını gördüğümüz için Rauf Yekta tarafından makamın bünyesinde bulunan bir dörtlü olarak kabul edildiğini tahmin ediyoruz. Kanaatimizce, Rast perdesindeki Rast dörtlüsünün kullanılması, makamda bir geçki olarak bulunmakta ve makamı güzelleştirmek maksadı ile kullanılmaktadır.

Diğer taraftan, Rauf Yekta Bey'in Sabâyı gösteren şemasında iki dörtlü (Rast ve Hicaz) ile bir beşlinin yer aldığı görülmektedir. Orta bölgedeki Hicaz dörtlüsü Çargâh-Acem sesleri arasındaki Hicaz dörtlüsü olarak tesbit edilmiştir. Tizdeki beşli ise Hicaz beşlisi değil Acem üzerinden yerleştirilmiş bir Nikriz beşlisi olarak gösterilmiştir. Bu şekildeki bir uygulama, Sabâ makamının lâhnî yapısına yabancı kalmaktadır. Yine eserlerin incelenmesinden anlıyoruz ki, tizde Acem perdesindeki Nikriz beşlisi eserlerde kullanılmamış, bunun yerini Gerdaniye üzerinde bulunan Hicaz dörtlüsü almıştır. Orta bölgede bulunan ve şemada Hicaz dörtlüsü olarak gösterilen (Çargâh-Acem arası) dörtlüye de bestekârlarımız eserlerde bir geçki olarak yer vermemişler, bunun yerine Çargâhtan Gerdaniyeye kadar olan Hicaz beşlisini (Uzzâl beşlisi) kullanmışlardır.

Kanaatimizce Rauf Yekta Beyin Sabâya ilişkin dizi teşkili isabetli bir yerleşim göstermemektedir.

Hocam Arel, Sabâ makamını şöyle tarif etmektedir:

Çargâh perdesinde hicaz zirgüle dizisi ile sabâ dörtlüsünün birbirine katılmasından basıl olmuştur.

Tarifteki dizi ile dörtlünün birleşmesinde içiçe girmiş lâhnî yapılar söz konusu edilmektedir. Diğer taraftan yukarıda verdiği tarifi daha değişik bir tarifile tamamlamaktadır:

Çargâh perdesindeki hicaz zirgüle dizisinin pes tarafına düğâh perdesindeki uşşak dizisinin sonundan üç sesin katılması ile basıl olur.

Arel'in bu görüşleri makamı belirten ve açıklayan en güzel tarifler olarak tanımlanabilir.

Gerçekten eksik Sabâ dörtlüsünün eksikliğini meydana getiren Nevânın bir bakıye bemolü orantısında pesleştirilmiş olmasıdır. Eğer bu pestleştirme olmasaydı, Uşşak dörtlüsü olarak karşımızda bulunacaktı. Şu halde eksik Sabâ dörtlüsü Uşşak dörtlüsünün değiştirilmiş bir türü olarak Sabâ makamının bünyesinde yer almaktadır. Hicaz Zirgülenin Çargâh üzerindeki dizisi içinde bakıye bemolü Nevâ sesi ile, Düğâh üzerinde kurulu eksik Sabâ dörtlüsünün bakıye bemolü Nevâ sesi, makamda aynı perde üzerinde birleşik olarak bulunmaktadır. Hicaz Zirgülenin bakıye bemolü Nevâsı ile birleşen eksik Sabâ dörtlüsünün bakıye bemollü Nevâsı aynı sesi göstermesi bakımından, eksik Sabâ dörtlüsünü Düğâhtan itibaren üçüncü mertebeye kadar olan üç sesi (Düğâh-Segâh-Çargâh) Uşşak dörtlüsünün sesleri olarak durmakta, hatta Çargâhta yine Hicaz Zirgülenin karar perdesi olarak yerini almış olan Çargâh sesi ile Uşşak dörtlüsünün üçüncü mertebesindeki sesi olan Çargâh sesi birleşmelerine rağmen, kararda Uşşak seyrinin yapılması Uşşak çeşnisinin makamda yer aldığını açıkça göstermektedir. Bu suretle Hicaz Zirgüle dizisinin karara doğru olan iki sesi Sabâ dörtlüsünün iki sesi ile birleşmiş olmaktadır (Çargâh ve Hicaz sesleri).

Mürekkkep makamlarımızda aynı perde hatta perdeler üzerinde birleşmiş sesler görülmektedir. Bunun sebebi makamın mürekkep olmasındandır. Görülüyor

ki, Sabânın lâhnî yapısında bir dizi ile bir eksik dörtlü ve bir de yine Uşşak dörtlüsünün bir üçlüsü vardır. Her biri makamda yerlerini alarak lâhnî yapıyı oluşturmuşlardır. Bu itibarla Sabâ makamının bir basit makam olmadığı açıkça görülmektedir.

Are'l'e göre Sabâ makamının dizi tablosu şöyledir:

Dr. Ezgi'ye göre dizi tablosu değişiklik gösterir. Dr. Ezgi'de Sabânın tarifi şöyledir:

Saba makamı, tizde iki nevi dizinin yer değiştirerek görevli olmasından dolayı mürekkebirdir.

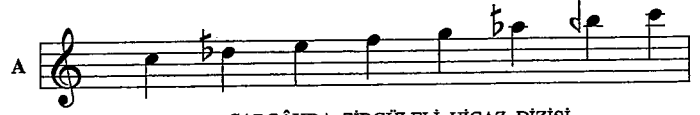
Dr. Ezgi'ye göre Sabânın dizi tablosu şöyledir:

Birinci nevi dizide, Gerdaniyeden itibaren bir Rast beşlisi bulunmaktadır. Altta tablodaki ise Gerdaniyeden itibaren Rast beşlisinin yerini bir Hicaz dörtlüsü almıştır.

Yaptığımız incelemeler sonucu Dr. Ezgi'nin birinci nevi dizi ile gösterdiği değişikliğe katılmamız mümkün olmuyor. Çünkü, Gerdaniyeden itibaren tize doğru Rast beşlisinin içindeki seyirlerin kayda değmeyecek kadar az yapıldığı, bu sebeple Rast makamının çeşnisinin önemsiz ölçüde az görüldüğü, buna karşılık, Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak ve Kürdî dörtlülerinin kullanıldığı eserlerin incelenmesinden anlaşılmaktadır. Burada Muhayyer perdesinin seyirlerde bir başlangıç sesi olarak yer aldığını görmekteyiz. Bu durumda Muhayyer perdesi, Sabâ makamında ikinci bir tiz durak rolünde midir, sorusu hatıra gelebilir.

Muhayyer perdesinin tiz durak görevini üstlenmesi icap ettiği genel kuralıdır. Çünkü makamlarda karar perdesinin sekizli içindeki simetriği olan tiz sekizli perdesi tiz durak olarak kabul edilir. Ancak Sabâ makamı dizisinde Muhayyer perdesi, Şehnaz perdesine yerini vermiş ve makamda Muhayyer değil Şehnaz perdesi yer almıştır. Şu halde Muhayyer perdesinin makamın lâhnî yapısında yer bulunmamaktadır. Fakat, bestekârlarımız eserlerinde miyan açtıkları zaman Muhayyer perdesini kullanmayı lâhnî seyrin bir icabı ve zorunluğu olarak görmüşler ve mülayim bir seyir içinde Muhayyer perdesini miyan açılacak en uygun perde olarak kabul etmişlerdir.

Musikimizde miyanhaneler, asıl makamla ilişkisi bulunmayan diğer makamlara geçiş haneleri olarak uygulanır. Şimdi Sabâda Gerdaniyeden itibaren konul-



muş bir Hicaz dörtlüsü makamın aslı bünyesi içinde bulunduğuna göre, miyan açmayı eserin tiz seslerinde uygun bulan bestekârlarımız Gerdaniye üzerindeki Hicaz dörtlüsünü kaldırmışlar, ancak miyana Gerdaniyeden başlamayı uygun bulmamışlar, Muhayyer perdesinden miyan açmayı gerekli görmüşlerdir. Kanaatimizce bunun başlıca sebebi Gerdaniye üzerindeki seyirlerde rol alacak olan Rast veya Buselik beşlilerinin, asıl makamın lâhnî yapısına ve seyrine uzak kalmaları ve mülayim geçişlerin gereği gibi yapılamamasıdır.

Saba makamının kararında Uşşak çeşnisi ile karardan sonra, Gerdaniye üzerinde Rast veya Buselik çeşnisi ile miyan açılması gerçekten uyumları mülayemet göstermeyen bir lahnî seyir olarak kendini göstermektedir. Eserin miyanı âdeta, zeminden tamamen kopuk ve ilişkisi olmayan bir lâhnî yapı olmaktadır. Halbuki, Muhayyer üzerinden başlayan bir miyanhanede bu tanafür duygusu bulunmakta, seyirlerde mülayemet gereği gibi sağlanmakta ve duyulmaktadır. Bu durumlarda, Muhayyer perdesi, ister doğrudan doğruya açılsın, ister pestten tizleşerek Muhayyere ulaşılsın, Sabâ makamında tiz durak perdesi görünümünü vermektedir. Gerdaniye perdesi, makamın lahnî yapısı içinde, Hicaz Zirgülenin güçlü perdesi görevini yüklenmiş bulunur. Ancak Sabâ makamının asıl güçlüsü Çargâh perdesidir. Dr. Ezgi'nin Gerdaniye perdesini tiz durak gibi görmesi ve miyan kısımlarında, bu perde üzerine yerleştirilen Rast beşlisi içinde miyan açıldığını açıklaması, yukarıda belirttiğimiz sebepler karşısında, kanaatimizce isabetli bir tesbit olamamaktadır.

Arel-Dr.Ezgi sisteminin Sabâ makamı hakkındaki görüşlerini yukarıda belirttikten sonra, Sabâ makamında tiz durak perdesinin varlığı üzerinde biraz durmamız icab ediyor:

Biraz yukarıda, tiz durak gibi tizde iki perde görüntüsü olduğunu açıklamış idik. a- Gerdaniye perdesi, b- Muhayyer perdesi.

Gerdaniye perdesi ilk etapta tiz durak perdesi imiş gibi görülmektedir. Halbuki bu perdenin tiz durak ile bir ilgisi olmadığı, Çargâh üzerine kurulu Zirgüleli Hicaz makamının güçlü perdesi olarak görev aldığı makamın yapılışı icabı olduğundan değişmez bir görev olmaktadır. Gerdaniye perdesinin, Sabâ dizisinin tiz taraflarında bulunması aldatici bir görünüm vermektedir. Sabâ eserlerde yaptığımız incelemelerde gördüğümüz üzere, miyan açan bestekârlarımız, hemen hiçbir zaman Gerdaniyeyi tiz durak olarak kabul etmemişler ve miyanı bu perdeden başlatmak üzere açmamışlardır. Bazı istisnai miyan açışları genel bir icra seyri olarak kabul etmemiz, tabiatile söz konusu olamaz. Şu halde bestekârlarımız Sabâda miyan nasıl açmışlardır?

Yine eserlerin tetkikinden anlıyoruz ki, bu miyan açışlar iki perde üzerinde yoğunlaşmıştır:

- 1- Hüseyinî perdesini açarak
- 2- Muhayyer perdesini açarak

Hüseyinî perdesinin miyan açmalarda kullanılması bu perdenin tiz durak gibi

görülmesini elbette sağlamaz. Fakat, bestekârlarımızın Hüseyinî perdesini kullanarak, Hüseyinî makamına geçki yapmaları en uygun ve mülayim bir geçki olarak görülmesinden dolayıdır.

Muhayyer perdesine gelince, bu perde Sabâ makamı bünyesi içinde olmayan bir perde olarak bulunur. Biraz yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi, Gerdaniye perdesini tiz durak olarak kullanmayan bestekârlarımızın Muhayyer perdesini açarak miyana geçmeleri, bu perdenin üzerinde kurulu bulunan bazı makamlarımızın seyri içinde miyanı icra etme isteğinden ve bu perdenin Dügâhın sekizlisi olması sebebiyle, bir ses yakınlığının bulunmasından ve Sabânın kararında Uşşak makamının seyri ile karar verilmesinin gereği olarak görmek mümkündür.

Elimizdeki eserlerin önemli bir bölümünün Muhayyer açarak miyana başlaması, Muhayyer perdesinin bir tiz durak görevini üstlendiği anlamına gelmektedir. Sabâ makamının bu özelliği bir istisna teşkil eder.

Sabâ makamına Dügâh veya Çargâh açılarak başlanır. Genel kural budur, seyir çıkıcı bir nitelikte olur.

Çargâh perdesi makamın güçlü perdesidir. Bu perde o kadar metin bir güçlülük görevini yerine getirir ki, diğer makamlardan bestelenen eserlerde, Çargâhın açılması durumunda, Sabâ makamına geçilecekmiş gibi bir duygu hissedilir.

Çargâh perdesi etrafındaki seslerde dolaşılırken Segâh perdesinde belirgin asma kararlar verilir. Bu asma kararlarda Segâh perdesi biraz pest olarak kullanılır. Bu pestlik eksik bakıye bölgesi içinde yapılır. Karar perdesi olan Dügâhta da geçici kararlar verilir ve tekrar Çargâha dönülerek Çargâh perdesi vurgulanır veya asma karar verilir.

Çargâh perdesi etrafında doyurucu derecede seyirler gösterildikten sonra Gerdaniye perdesi açılarak, Gerdaniye üzerindeki Hicaz makamı seyri içine girilir, bu seyirlerde Çargâh etrafındaki yapılan seyirler gibi uzun gösteriler yapılmaz, tekrar Gerdaniye gösterilir, Acemde vurgulama yapılır ve Çargâha inilerek asma kararlardan sonra, Segâhta da asma kararlar verilerek kesin karar için Dügâha düşülür ve Rast perdesi yeden alınarak Dügâhta kesin karara varılır. Bu karar Uşşak çeşnisi gösterilerek verilir.

Miyanda başka makamlara geçilmesi usulden olduğu için, bestekâr veya icrakâr uygun gördüğü perdeden miyan açar ve değişik makamlarda seyirler gösterir. Bu seyirler genellikle Hüseyinî ve Muhayyer perdelerinden başlatılır. Ancak, başka ve uygun görülen perdelerden de başlatılabilir. Mesela, tizde sekizli içinde Sabâ gösterilmek istenirse, Tiz Çargâh açılarak miyan gösterilmeye başlanabilir.

Sabâ makamında kullanılan arızalı sesler üzerinde önemle durmamız gerekmektedir. Hicaz makamının (Dik Kürdî-Nim Hicaz) arasını teşkil eden artık ikili aralığı genelde 12 komadan oluşur. Acaba bu artık ikili Çargâh üzerine göçürülürse durum ne olur?

Çargâh üzerine nakledilen Hicaz beşlisinin bu şemada gösterildiği gibi olması icap eder:



Halbuki, gerek bestekârlar ve gerekse icracılar bu beşliyi şemada gördüğümüz şekilde kullanmazlar. Şu suretle ki:

Hicaz perdesi (Re bakiye bemol) Sabâ makamında hemen hiç kullanılmaz. Burada duyulması ve icra edilmesi gereken

ses eksik bakiye bölgesi içindeki Re bemoldür. Diğer bir deyişle Hicaz perdesinden bir, bazan iki koma dik olarak kullanılan Re bemoldür. Eğer Hicaz makamında kullandığımız bakiye bemolünü, Sabâ makamının seyrinde kullanacak olur isek, Sabâ çeşnisini arzu edilen nitelikte vermemiş oluruz. Çünkü, Sabâ makamı pest düşen bakiye bemolünü istemez; icra edildiğinde kulağımıza istenmeyen ve mülayim olmayan bir Re bemol sesi gelir. Yine bu artık ikilinin üst perdesini gösteren koma bemollü Mi sesi de, Sabâ makamında kullanılmaz. Tam Hüseyinî perdesi icra olunur. Eğer Dik Hisar (koma bemollü Mi) perdesi kullanılırsa, Sabâ çeşnisinin verilmesi istenilen düzeyde yerine getirilemez ve daha çok Çargâh üzerindeki Hicaz makamına doğru bir çeşni meyli görülür. Bu tür bir icra Sabâ makamının çeşnisini çok belirgin olarak bozar.

Bestekârlarımız bu sakat icra ve çeşni bozukluğunu gidermek için gayet güzel ve ince bir buluşla, artık ikilinin aralıklarını değiştirmeden, Dik Hisarı Hüseyinîye çevirmişler, Hicaz perdesini de daha bir koma kadar tizleştirerek Sabâ makamına uygun sesleri bulmuşlardır.

Tizde, Gerdaniye üzerindeki Hicaz dörtlüsünde bir değişiklik yapılmamış, dörtlü aynen muhafaza edilmiştir.

Saba makamı karardan peste doğru bir genişleme yapmaz, yeden perdesi olan Rast perdesinden daha peste doğru inmez.

Saba makamını donanımda Segâh perdesi ile Hicaz perdesinin arıza işaretleri ile gösteririz.

4) Horasan Beyatî Makamı

Fârâbi'den bize hiçbir eser gelmediği metinlerden ve tarihi kayıtlardan anlaşılabilir olduğu için, Fârâbi'ye atfedilen Horasan Beyatî makamından bestelenen peşrev ve saz semaîsinin sonraki devirlerde bestelenmiş ve Fârâbi'ye atfedilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Horasan Beyatî makamı hakkında metinlerde bir açıklayıcı kayda tesadüf edemiyoruz.

Elimizde bulunan peşrev ve saz semaîsinin, kanaatimizce uzak olmayan bir zamanda bestelendiğini kabul ediyoruz. Şerif Muhiddin Targan'dan bize gelmiş bu iki eser hakkında yeterli bir tarih geçmişiyle sahip değiliz.

Makam çıkıcı bir nitelik gösterir. Uşşak makamını göstererek başlayan Hora-

san Beyatî, daha çok Beyatî makamını işlemekte ve Beyatî çeşnisi ile karar vermektedir. Bu iki eserde Beyatî makamının klasik seyriinden bazı yerlerde ayrılmalar görülmektedir. Mesela, Acem perdesi Beyatîde sık gösterildiği halde, bu eserlerde ve dolayısıyla makamda Acem perdesine dokunulmamış ve üzerinde asma kararlar veya vurgulamalar yapılmamıştır. Diğer taraftan, Beyatî seyri sırasında yine Uşşak makamına kısa geçkiler yapıldığı görülmüştür. Bugün tamamen unutulmuş olan makamın şeması şöyledir:

Horasan Beyatî makamını donanımda Beyatî makamının arıza işaretleri ile gösteririz.



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

5) Kûçek Makamı

Hızır bin Abdullah'ta tarifini bulduğumuz Kûçek makamı Dügâh, Segâh, Çargâh, Kûçek evi, Hüseyinî, Hisar (yani Eviç) Gardaniye ve Muhayyer olarak gösterilmektedir. Lâdikli Mehmet Çelebi Sünbüle isimli iki dizi vermektedir. Bunların birincisi bugün kullandığımız Kûçek makamına bir küçük farkla benzemektedir. Bu fark Re bemolün küçük mücennep bemolü oluşudur. Bugün bakıye bemolü ile gösterilmesine rağmen daha dik olan eksik bakıye bölgesi içinde kullanılmaktadır.



BEYATÎ DİZİSİ



Abdülbaki Nâsır Dede *Tedkîk u Tabkîk* adlı eserinde Kûçeki "Hüseyinî perdesinden Muhayyer perdesine dek suûden ve hubûten Uşşak âgâze edüp Sabâ karar eder" diye tarif etmiştir. Bütün eski müzikologların tarifleri ufak tefek farklarla birbirine uymaktadır.

Nitekim, Kûçek, Hüseyinî dizisinin pest dizisi yerine Sabâ eksik dörtlüsünün getirilmesiyle hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:

Makam genelde çıkıcı nitelik taşır. Fakat, tizdeki Hüseyinî beşlisinden de başladığı vardır. O zaman inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Bu makam da bugün nisyan perdesi ile malûl olmuştur. Son yüz senenin bestekârları Kûçেকে rağbet göstermemişlerdir. Kûçek makamını işleyen ve eser veren bestekârlar arasında âmâ kemani Corci ve Hacı Faik Bey'i görüyoruz.



HÜSEYNİDE HÜSEYNİ DİZİSİ



DÜGÂHDA SABÂ DÖRTLÜSÜ

Kûçek, Dügâh veya Çargâh perdesinden başladığı takdirde Sabâ makamının gerekli seyirleri gösterildikten sonra, Muhayyer perdesine tizleşme yapılır, bu tizleşme Sabâ çeşnisi içinde yapılabileceği gibi Nevâ açılarak Hüseyinî gösterildikten sonra Muhayyer perdesi tutulabilir. Veya, Dügâhta Sabâ kararından sonra Hüseyinî açılarak Hüseyinî makamı içinde dolaşılır ve tekrar Sabâya dönülerek Dügâhta

karar verilir. Makamın güçlü perdesi Çargâhtır. Hüseyinî önemli bir asma karar ve vurgulama perdesidir. Tiz durak Muhayyer perdesidir. Bu perdelerde doyurucu asma kararlar verilir. Karara doğru Segâh perdesinde de asma kararlar verildiği görülmektedir. Tizde genişleme Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü içinde yapılmaktadır. Kûçek peste doğru genişleme yapmamaktadır. Kûçeki donanında Sabâ makamının dizisindeki arıza işaretleriyle gösteririz.

6) Isfahan Makamı

Sistemci okulda 12 ana makamdan biri de Isfahan makamıdır.

Isfahan makamı, sistemci okulun kuruluşundan evvel, diğer bazı makamlarla beraber bilinmekte ve kullanılmakta idi. Safiyüddin Urmevî'den evvel gelen musikiciler bu makamları o zamanın görüşlerine göre tasnif etmişler, Safiyüddin bu tasnif içinde gelen makamlar ve âvâzeleri yeniden analiz etmiş ve musikimizin ses sistemini kurmuştur. Bu sistemde ana unsurlar çok az değişikliğe uğrayarak zamanımıza kadar gelmiş ve hocam Arel de Dr. Ezgi ile beraber, bu sistemden ziyadesile istifade ederek Arel-Dr. Ezgi sistemini kurmuştur.

Safiyüddin, Mevlâna Mübarek Şah ve Abdülkadir'de Isfahan makamının dizisi şöyle idi:



Bugünkü Isfahan makamı anlayışımıza göre, bu dizi çok değişik bir görünüm taşımaktadır. Bugünkü Isfahan makamında Rast dizisi yoktur.

Diğer taraftan sistemci okulun ilk mensuplarının kullandığı ve şemada Re koma bemolü olarak gösterilen Uzzâl perdesi de bugün kullanılmamaktadır. Ancak, tahminen Fatih döneminden sonra, Uzzâl perdesi biraz değiştirilerek, bugün kullandığımız Nim Hicaz perdesine dönüştürülmüştür. Ancak Isfahan bazı eserlerde, Nişabur dörtlüsü olarak kullanılan Rast dörtlüsünün Nim Hicaz perdesinin, lâhnî yapı icabı biraz tizleşerek Nigâr dörtlüsü şeklinde kullanıldığı olmaktadır, bu takdirde Nim Hicaz perdesi Hicaz (Uzzâl) perdesine dönüşmüş olmaktadır.

Bu arada sistemci okulun ilk mensuplarının Fatih devrine kadar uzanan zaman içinde gelenleri, her nedense 12 makamı tariften çekinmişlerdir. Abdülkadir Merâgî, Hızır Ağa ve Hızır bin Abdullah, kitaplarında "biz bunları ihtisar ettik" diye açıklamalarda bulunmuşlardır. Gerçekten ne Safiyüddin ve ne de diğerlerinde 12 makamın (edvar-ı meşhurenin) tarifleri verilmemiş, devri gösteren daireleri şemalar şeklinde çizilmiş ve böylece gösterilmiştir. Bu sebeplerle adı geçen bu makamların genel tariflerini ancak Kantemiroğlu ile biraz sonra gelen Abdülbaki Nâsır Dede'de bulabiliyoruz.

Kantemiroğlu Isfahanı şöyle tarif ediyor:

Pençgâhtan [Nevâ] hareket eder. Andan Hüseyinîye çıkıp avdet eder. Pençgâba, Çargâba, Segâba uğradıktan sonra Dügâh perdesinde karar kılar.

Abdülbaki Nâsır Dede de şu tarifi kaleme alıyor:

Nevâ perdesinden âgâz idüb Hicaz perdesi, yine Nevâ perdesinden Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hübût idüb anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye Muhayyer perdesine dek ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine seyri vardır. Bunda ahavâtında [benzerlerinde] olan daire bilâfından maadâ ihtilaf yoktur.

Her iki müzikolog, İsfahanı tariflerinde Nişabur makamının İsfahandaki rolünden söz etmemişlerdir. Abdülbaki Nâsır Dede, Hicaz perdesinden söz ederek Dügâh üzerinde kurulu Rast dörtlüsüne (Nişabur dörtlüsü) dolayısıyla temas etmiştir.

Kanaatimizce her iki büyük bestekâr ve müzikologun tarifleri eksik kalmaktadır.

Hocam Arel, İsfahan makamını tetkik ederken, makamın iki çeşidinin bulunduğu işaret eder: Bu çeşitler Basit İsfahan ile Mürekkep İsfahan makamlarıdır.

Basit İsfahanda Nişabur geçkisinin bulunmadığını, Beyatî dizisi içinde İsfahan çeşni verilerle seyirler gösterildiğini bildiren Arel, bu tür İsfahana, Dellâlza-de Hacı İsmail Efendi'nin İsfahan nakış yürük semaîsini örnek olarak vermektedir.²

Ne var ki, bu eserde de terennüm bölümünde Nişabur makamı kendini göstermekte ve kullanılmaktadır. Bu itibarla biz, bir ayrımda bulunmayı uygun bulmuyoruz. Çünkü bestekârlarımız bu ayrıma önem vermemişlerdir.

İsfahan makamı genelde Nevâdan başlamasına karşılık, başka uygun perdelere de başladığı görülür. Bu durum Küçek makamında da görülür.

Çıkıcı ve inici bir nitelik taşıyan İsfahan makamı, Beyatî dizisine Dügâh üzerinde bir Nişabur dizisi (burada dörtlüsü) katılmasıyla meydana gelmiştir. Burada Dügâh üzerindeki Rast dizisi artık Nişabur dörtlüsü olarak kabul edilebilir. Bu tarifimiz genelde, sistemci okulun tarifine oldukça yakınlık göstermesine rağmen, Beyatî ve Nişabur makamlarından söz edilmeyerek yalnız Nevâ ve Hicaz perdelere ve bu perdelere yakınlığından söz edilmesi dolayısıyla Dügâh üzerinde bir Rast dörtlüsünün bulunduğu bir işaret sayılabilir.

İsfahan makamının şeması şöyledir:

Makama nereden başlanırsa başlansın, Nevâda Nişabur geçkisi yapılması icap ettiği için, bestekârlarımız bu hususa dikkat ederler ve Nişabur geçkisini başlangıçta yapmasalar dahi biraz sonra mutlaka temas ederek Nişaburu gösterirler. Hatta Nişaburu bir defada bırakmazlar, lâhnî yapının muhtelif cümlelerinde tekrarını da yaparlar.

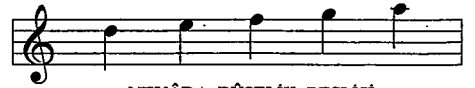
Güçlü perdesi Nevâdır. Makam oldukça dar bir çerçevede



BEYATÎ DÖRTLÜSÜ



DÜĞÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ
(İSFAHANDA NİŞABUR)



NEVÂDA BÜSELİK BEŞLİSİ

dolaşır, bu itibarla makamın çeşnisinin verilmesinde dikkatli olmak gerekir. Çünkü Beyatî makamının çeşnisine dönmek tehlikesi vardır.

İsfahan, Muhayyere kadar tizleşir, daha dik perdelere miyan açıldığı zaman çıktığı görülür.

Makamın çeşnisinin olgun derecede verilebilmesi için, Nişabur makamının seyirler sırasında yeterli derecede gösterilmesi şart olduğu gibi Segâh perdesi üzerindeki asma kararların da hiç yeden almadan doğrudan doğruya Segâha ini- lerek icrası icap eder. Segâhta verilen bu tür asma kararlar, Beyatîde de görülür ise de, İsfahanda daha sık gösterilir ve ısrarlı asma kararlar şeklinde belirtilir.

İsfahan, tizde, Muhayyeren sonraki genişlemelerde, daha çok Muhayyer üzerindeki Uşşak dörtlüsü içinde dolaşır. Ancak Sünbüleyi de kullanarak genişle- meleri vardır.

İsfahan, peste doğru bir genişleme yapmaz ve yeden almadan Beyatî kararları gibi karara varır. Uşşak çeşnisi ile kararlar görülmez.

İsfahan makamını donanımda Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

7) Muhayyer Makamı

Sistemci okul kurucusu Safiyüddin Urmevî, bugün kullandığımız Muhayyer makamını henüz bilmediği için, *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Şerefiye* isimli musiki kitaplarında, Muhayyer makamından söz etmemiştir.

Muhayyer makamının dizisi Hüseyinî dizisine benzediği için Safiyüddin, doğrudan doğruya Hüseyinî dizisinden söz ederek, bu diziyeye Muhayyer-ül Hüseyinî adını vermiştir.

Yaklaşık 60 sene sonra gelen Abdülkadir Merâgî, Hüseyinî ve Hüseyinî Aşiran ile Muhayyeri ayırarak, ayrı diziler şeklinde ebced notası ile tesbit etmiştir.

Abdülkadir'de Hüseyinî makamının dizisi şöyledir:



Bu diziyi Hüseyinînin karar perdesi olan Dügâh perdesine göçürdüğümüzde şeklini almaktadır ki, bu dizi bugün bizim Arazbar makamı veya, bugün unutulmuş sistemci okulun Nevruz makamı dizisidir.

Abdülkadir, yukarıdaki dizinin dışında, bir makam tamlığı ve hüviyeti göstermediği görüşü ile Muhayyer dizisini 24 şube içinde saymış ve diziyi şöyle vermiştir:

A - C - h - H - YA - yc - Yh - YH.

Ebced notası ile yazılan Muhayyeri, porte üzerinde ve karar perdesi olan Dü-

gâhta göstermek istediğimiz zaman: şeklini alır ki, bu şema bugün kullandığımız Muhayyer makamının dizisini teşkil etmektedir.



A ve B şemalarında gösterilen dizileri karşılaştırdığımız zaman, A dizisinin Hüseyinî aşiran dizisi olduğu, B dizisinin de, bugün kullandığımız Hüseyinî dizisi ve aynı zamanda Muhayyer dizisi olduğu görülür.

Sistemci okulda 24 şube içinde yer alan ufak diziler, sistemci okulun görüş ve felsefesine göre, henüz makam niteliğini taşımayan lâhnî yapılarıdır. Bu diziler, diğer dizilerle birleştirilerek makam niteliği taşıyan diziler haline getirilir ve tekiyat adı altında toplanırlardı. Abdülkadir de bu görüş açısından hareket ederek, Muhayyeri tam bir makam niteliğinde sayamamış, 24 şube içinde olması icap ettiğine kanaat getirmiştir.

Abdülkadir'den, bugüne gelebilmiş Muhayyer bir esere rastlamıyoruz. Ali Ufki'de düyek usulünde bestelenmiş eserler var ise de bestekârlarının adları yazmadığı için, Abdülkadir'in bu bestekârlar arasında olup olmadığı meçhuldür.

Abdülkadir'in çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Muhayyer makamını içeren tarifler çok noksandır ve ihtiyaca cevap verememektedir.

Muhayyer makamının ilk tariflerini evvela Kantemiroğlu'nda sonra Tanburi Hızır Ağa'da buluyoruz.

Kantemiroğlu: *"Muhayyer makamı seslenme hareketine hüseyinî perdesinden başlar ve incelere doğru (tiz seslere) üç perde çıkıp kendini gösterir. Fakat, tam manasile icra edilmiş olmadığından, tam perdelerle inip, düğâh perdesinde karar verir"* diye bir tarifte bulunmaktadır.³

Bu tarif bize Muhayyer makamı hakkında tam bir bilgi vermediği gibi, Hüseyinîden başlatması da bugünün görüşüne uymamaktadır.

Örnek verdiği Solakzade Mehmet Hemdemi Efendi'nin darb-ı fetih usulündeki peşrevi, Hüseyinîden değil, Tiz Çargâhtan başlamakta ve Uşşaklı bir çeşni ile karar vermektedir. Keza Çengi Cafer'in Muhayyer peşrevi de Tiz Çargâh açarak başlamaktadır.

Hızır Ağa'da şöyle bir tarif buluyoruz:

Şol Muhayyer terkidir ki, Tiz Çargâhdan kopup Hüseyinîye dek inip ve Hüseyinîden Muhayyer perdesini yani Tiz Düğâhı gösterüb bâde yine Hüseyinîye inip ve Hüseyinîden Sabâ üslubu edası ile Düğâha inip karar ide.

Hızır Ağa, Muhayyer makamını böylece tarif ederken, makamın karar kısmında, Sabâ üslubu ile karara varmasını açıklaması, makamın Sabâ makamı ile karar vermiş olduğunu göstermesi itibarile, kanaatimizce, bu tarif, Muhayyerin değil, Kûçekin bir başka tarifi olmaktadır. Muhayyerdan bestelenmiş eserlere baktığımızda, Sabâ üslubu ile karara varan bir esere rastlayamıyoruz.

Abdülbaki Nâsır Dede, şöyle bir tarifte bulunuyor:

Muhayyer perdesinden Muhayyer ve Uşşak âgâze idib Hüseyinî karar verir.

Bu tariftten edindiğimiz kanı şöyle oluyor:

Eski müzikologlar, Muhayyer makamını belki kendi zamanlarının anlayışına göre tarif etmişler ise de, bugün elimizde bulunan eserlerden çıkardığımız sonuç bu tariflerle çelişkili olduğu gibi yeterli bir görüş de sergileyememiştir.

Hocam Arel, Muhayyer makamını, Hüseyinî makamının inici bir şekli olarak mütalaa etmiş ve şöyle demiştir:

*Hüseyinî makamının bir de inici şekli vardır ki, tiz duraktan başlar, dizinin tiz tarafındaki sekizli sabası içinde dolaşdıktan sonra, tıpkı hüseyinî gibi iner, düğâh perdesinde kalır.*⁴

Dr. Ezgi de Muhayyeri şöyle tarif etmektedir:

*Muhayyer denilen makam, tiz duraktan başlayıp, Hüseyinî dizisinin tiz tarafındaki nazîrî Hüseyinî dizisinin dörtlü veya beşlisinde seyreden nâzil bir Hüseyinî makamından başka bir şey değildir.*⁵

Her iki müzikologun tariflerinden de Muhayyer makamını çeşni itibarı ile Hüseyinîden ayrı görmedikleri anlamını çıkarmaktayız. Yalnız inici bir Hüseyinî makamı olduğunu belirtmek diğer özelliklerini ayırt etmeden geçiştirmek, kanaatımızca yeterli bir açıklama sayılamaz.

Daha evvelce basit makamları tetkik ederken Uşşak ile Beyatîyi karşılaştırmıştık. Arel okulu bu makamlar hakkında da aynı görüşü öne sürüyordu. Buna karşılık, dizileri aynı olmasına rağmen aralarında belirgin farklar olduğunu tesbit etmiştik. Aynı durumu Muhayyer ve Hüseyinî makamlarında da buluyoruz. Dizileri ve güçlüsü aynı olmakla beraber aralarındaki seyir ve çeşni farkları bu iki makamı birbirinden tamamen ayırmaktadır. Yalnız dizilerinin aynı olmasından dolayı, nazari olarak birleştirilen Hüseyinî-Muhayyer ikilisi aslında birbirinden ayrı nitelikler ve diziler taşıyan iki makamı teşkil ederler. Bu ayrıcalıkları şöyle sıralarız:

a) Seyir nitelikleri değişiktir. Hüseyinî inici-çıkıcı, Muhayyer ise inicidir. Bu suretle makamlara giriş ve başlayış değişik şekillerdedir.

b) Seyir nitelikleri ile beraber çeşni değişikliği fevkalade karakterize edilmiş bir durum gösterir. Kararlarda ise ayrı seyir ve çeşni farkları açık olarak görülür. Diğer taraftan Hüseyinîde kullanılan Segâh perdesi Segâha yakın bir tizlikte olmasına rağmen, Muhayyerde Segâh perdesi biraz daha pestleşmiş olarak, diğer bir deyimle Uşşak makamındaki karar türü içinde bulunur. Hüseyinî kararlarına benzemeyen, Uşşak makamının karakterize ettiği kararlar çevresinde karar veren Muhayyer makamı Rast perdesini yeden olarak kullanır. Bu itibarla her iki makamın karar dizileri de değişiklik gösterirler. Uşşak dörtlüsü Muhayyerin kararında Hüseyinî beşlisinin yerini almış olmaktadır.

c) Tiz durak olan Muhayyerin tizinde bulunan Uşşak dörtlüsü makamda her halde gösterilir. Hüseyinîde bulunmayan, tizde ve kararda gösterilmesi gerekli bulunan Uşşak dörtlüsü Muhayyerin dizisi içinde bulunan dörtlülerdir. Eğer bir benzerlikten herhalde söz edilmesi gerekiyorsa bu her ikisinde müşterek olan güçlü Hüseyinî perdesinin oluşundandır. Hüseyinîden belirgin farklarla ayrılmış olması

başka bir tür makamı teşkil etmesi ve bestekârlarca sevilmesi ve birçok eserlerin bu makamdan bestelenmesi, bize gösteriyor ki Muhayyeri karakterize eden başka faktörlerin bulunmasındandır.

Muhayyer iki makamın dizilerinin ayrı ayrı yerlerde konulmaları ile hasıl olmuştur:

- a) Muhayyer üzerinde Uşşak dörtlüsü
- b) Hüseyinî çeşnisini veren Hüseyinî üzerinde Uşşak dörtlüsü
- c) Dügâhta Hüseyinî beşlisi
- d) Dügâhta kararda Uşşak dörtlüsü

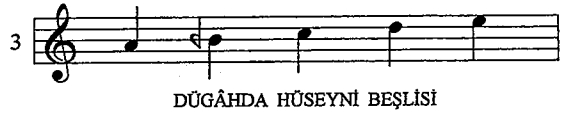
Görülüyor ki, diziler arasında da değişiklik vardır. Her ne kadar Hüseyinî makamında, Tiz Buselik perdesini kullanmıyor isek de, bu tür bir kullanım Hüseyinî'nin bir kolu olan ve aslında Hüseyinî'ye benzeyen Gülizar makamının bünyesi içine girer ve Muhayyer ile ilgisi kalmaz. Bu konuyu Gülizar makamını incelerken, bir sonraki paragrafta göreceğiz. Zaten, tiz duraktan daha tize, özellikle Tiz Çargâha çıkan Muhayyer makamı, seyir itibarile her halde Tiz Çargâh perdesini tutar ve vurgulamalar yapar.

Muhayyer etrafındaki seyirler sırasında, Gerdaniye perdesini biraz gösterir. Çünkü, Muhayyer üzerinde bir Uşşak söz konusu olur. Hüseyinî üzerinde asma kararlar verir. Hüseyinî'den karara doğru iniş gösterdiği sırada, Nevâda çok az vurgulama yaptıktan sonra, Çargâh perdesi üzerinde oldukça ısrarlı asma kararlar verdiği görülür. Fakat, kesin karara gelirken, tekrar Muhayyer perdesi gösterilmesi usulden sayılır ve kısa bir iniş seyirinden sonra, Dügâh üzerindeki Uşşak dörtlüsü içine girilir ve Uşşak çeşnisi ile yedenli olarak karar verilir. Bu suretle, Hüseyinî üzerinden Dügâha, karar seyri içinde iniş sırasında Hüseyinî çeşnisi bırakılmış ve Uşşak seyri ile karara doğru gelinmiş olur.

Muhayyer makamını donanımda, Segâh ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde ise, gerekli perdelere arıza işaretlerini koyarak belli ederiz. Muhayyer makamı peste doğru, çoğu zaman bir genişleme yapmamaktadır.

8) Gülizar Makamı

Gazi Giray Han tarafından bestelenen peşrev ve saz semaîsi ile musiki âlemine tanıtılan Gülizar makamı da diğer bazı makamlar gibi, bir süre ele alınmamış, 17. yüzyılın sonlarına doğru Baba Zeytun bu makamdan bir peşrev bestelemiş, III. Sultan Selim Han döneminde Tanburi Isak makamı yenilemiş ve bir fasıl halinde çok güzel eserleri musikimize hediye etmiştir.

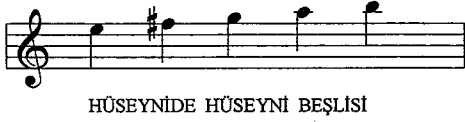


Hüseyîye en yakın bir makam olarak gösterilen Gülizar makamını Dr. Suphi Ezgi, müstakil ve mürekkep bir makam olarak görmemiş, farklı olabilecek bir nitelik tanımadığını, yalnız ortasında ve sonunda bir Karcıgar ilave edilmiş şeklin-den ibaret olduğunu kaydetmiştir.⁶

Arel'e göre, makam iki türlü kullanılmıştır: 1- Basit Gülizar makamı, 2- Mürekkep Gülizar makamı.

Yine Arel'e göre, bu farkı yaratan, lahinde bazen Nevâ üzerinde bir Karcıgar geçkisinin yapılmış olmasıdır. Biz, bu tür bir ayrımı teknik açıdan gerekli görmüyoruz. Çünkü, Karcıgar geçkisi makamın bünyesinde yoktur. Diğer bir deyimle, Nevâ üzerindeki Hicaz dördlüsü, Gülizar dizisi içinde bulunmaz. Bu tür bir geçki, makamı tezyin maksadı ile yapılmaktadır. Bu itibarla, bestekâr ve icracıların musiki zevkine kalmış bir durumdur. Arel'den başka, Basit ve Mürekkep Gülizar ayrımını yapan metinlere tesadüf edilmemiştir.

Gülizar makamı inici bir nitelik gösterir. Hüseyîni makamına, Hüseyîni üzerinde kurulu yine bir Hüseyîni dizisinin ilâvesinden doğmuştur. Şeması şöyledir:



Gülizar genellikle durağı göstererek tiz durağa atlamak suretiyle başlar. Tizde Uşşak dördlüsü ve Hüseyîni beşlisi içinde karışık olarak seyir yapar. Güçlü olan Hüseyîni belirli bir ısrarla asma kararlar verir. Bu arada makamı tezyin için Nevâ üzerinde Karcıgar geçkisi yaptığı görülür. Bu geçki, Gülizarın bir özelliğidir. Yine, tıpkı Beyatî makamında yapılan Karcıgar ve Nikriz geçkileri gibi.

Tanburi İsak'ın meydana getirdiği Gülizar faslındaki eserler tetkik edilecek olursa, Karcıgar geçkisinin her eserde bulunmayışı, diğer bir deyimle bestekârın bazı eserlerinde bu geçkiyi kullanmaya gerek görmemesi, aslında Karcıgar geçkisinin, Gülizar makamının lâhnî yapısı içinde olmayışındandır.

Gülizar makamını Hüseyîni'den ayıran belli başla farklar, Hüseyîni üzerinde bir Hüseyîni dizisinin bulunması ve bu dizide makamın seyir yapması, bir de Karcıgar geçkisinin yapılmış olmasıdır.

Her ne kadar, karar yine Hüseyîni çeşniyle yapılmakta ise de, tizdeki diziler içinde dolaşmalarda seyir ve çeşni farkları meydana gelmekte ve Hüseyîni'den ayrılmasına sebep olan farkları teşkil etmektedir.

Bu sebeplerle, Gülizarın Muhayyer ile hiçbir benzerliği olmadığı görülmektedir. Tek müsterek nokta, güçlülerinin aynı olmasıdır.

Tanburi İsak'ın, karara yakın bölümde Buselik geçkisini kullanmasının eserlerde sıkça görülmesi yine makamı tezyin maksadıyla yapılan bir geçki niteliğinden başka bir şey değildir.

Gülizardaki asma karar perdeleri Hüseyîni makamında bulunan asma karar perdelerinin aynıdır.

Gülizar makamını donanımda, Hüseyinî makamının arıza işaretleriyle gösteririz. Ancak, Hüseyinî perdesi üzerinde kurulu Hüseyinî beşlisinin beşinci sesinin Tiz Segâh değil Tiz Buselik olacağı unutulmamalıdır.

9) Tahir (Baba Tahir) Makamı

Sistemci okulda Tahir makamını bulamıyoruz. Tahiri Hızır Ağa'ya gelinceye kadar musikî metinlerinde de göremiyoruz. Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat* isimli musiki risalesinde şöyle tarif ediyor: “*Tabir oldur ki Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer gösterip ve Tiz Çargâhta tamam perdelerle Nevâya inip, Nevâdan Gerdaniye gösterip ve dönüp perde perde inip Dügâhta karar ede.*”

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkik u Tabkik* isimli eserinde Tahirin iki nev'i bulunduğunu, birine Tahir-i Sagir diğerine Tahir-i Kebir adları verildiğini kaydetmektedir. Her ikisini de müteahhirinin icadı olarak bildiren Abdülbaki Nâsır Dede karışık tarifler vermektedir.

Arel okuluna göre, Tahir makamı Nevâ makamının inici bir şeklinden ibarettir. Arel okulunun bir özelliği dizileri, karar ve durak perdeleri aynı olan makamları mümkün gördükleri ölçüde birleştirmektir. Tahir de Nevâ ile farksız sayılarak yalnız bir inici şekil ileri sürülmektedir. Bu görüşte her şeyden evvel makamın seyir ve çeşnisini meydana getiren lahnî yapının göz ardı edilmesi gibi hatalı bir uygulama vardır, görüşünüz.

Tahir makamına Baba Tahir de denilmektedir. Ekrem Karadeniz *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabında “*Tabir makamının karara doğru bisar ve evic perdeleri kullanarak beyati çeşnisi ile karar veren bir şekli daba vardır ki, buna baba tahir denir. Bunun tahir'den farkı uşşak yerine beyati çeşnisi ile karar vermesinden ibarettir*” der. Musikîciler arasında her iki isim de kullanıldığı ve bir teknik ayrım yapılmadığı cihetle biz de her iki adı aynı makam için kullanacağız.

Makam, inici olarak seyreder. Yerinde (Dügâhta) Uşşak dizisine Nevâdan itibaren tize doğru Rast beşlisi ve Muhayyerden itibaren de yine bir Uşşak dörtlüsü eklenmesiyle hasil olur.

Şeması şöyledir:

Tahir, tiz durağı olan Muhayyerden başlar. Muhayyerin tizinde bulunan Uşşak dörtlüsü içinde dolaşır. Bu seyir sırasında her halde Çargâh perdesini belirtir ve vurgular. Muhayyerde asma kararlar verir. Fazla olmamakla beraber Gerdaniyede de asma kararları vardır. Nevâya inerken Eviç perdesi üzerinde vurgulamalar yaptığı görülür. Gerek Gerdaniyede gerekse Eviç üzerinde verilen asma kararlarda ısrar edilmez. Bu perdeler biraz belli edilir. Asıl asma karar güçlü perdesi olan Nevâ üzerinde verilir. Bu



asma kararlarda yeden perdesi olarak Nim Hicaz perdesi fazla kullanılmaz. Nevâ üzerindeki asma kararlar daha ziyade Beyatînin verdiği asma kararlar gibidir.

Durak perdesine gelirken Segâh perdesinde çok kısa bir asma karar verdiği görülür. Dügâhta karardan evvel Rast perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Bu tür asma kararlarda Rast makamının belli edilerek gösterilmesi Tahir makamının bir özelliğini teşkil eder. Ve sonra Dügâhta Uşşak çeşniyle kesin karara varılır. Eğer, son karar nağmeleri içinde Rast gösterilmiyor ise, Beyatî çeşni hâkim olur ve bu suretle de karar verilebilir. Yeden olarak Rast gösteriliyorsa o zaman Uşşak karar çeşni hâkim olur.

Tahiri Nevâdan ayıran farklardan biri de son olarak açıkladığımız karar stili- dir. Şunu hemen ilave edelim ki, Tahir makamının Muhayyerden itibaren Nevâya doğru seyrinde Nevâ makamına benzerlik gösterse bile, seyir ve çeşni farkı daha çok başlangıçta ve kararda kendini belli eder.

Bugün unutilan makamlar arasına girmeye aday bulunan Tahir makamı, 17. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Diyarbakırlı Seyyid Nuh ile Zekâî Dede tarafından işlenmiş, çok güzel eserler bestelenmiştir. Çağımızın bestekârları ise, Tahir makamına rağbet göstermemişlerdir. Tahir makamı, Rasttan daha peste doğru bir genişleme göstermemektedir. Tahiri Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

10) Sünbüle Ailesi

Eski musikicilerin Sünbüle diye isimlendirdikleri makam, bugün unutulmuş makamlar arasına çok evvelden girmiş bulunmaktadır. Sünbüleden evvel Sünbüle-i Kadim makamı vardı, en sonra Muhayyer Sünbüle terkip olundu. Bu itibarla, kökenleri ve karar perdeleri aynı olduğu için bu üç makamı bir aile çatısı altında toplamayı uygun bulduk.

A) Sünbüle-i Kadim Makamı

Abdülbaki Nâsır Dede *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki risalesinde Sünbüle-i Kadimi şöyle tarif etmektedir:

Muhayyer perdesinden Uşşak âgâze edip, Hüseyinî perdesine geldikte dönüp Kûçek karar ede.

Nasır Dede'nin bu tarifinde Sünbüle perdesinin gösterileceğine dair bir kayda rastlamıyoruz. Muhayyerden Uşşak âgâze eder demek, Muhayyer üzerindeki Uşşak dizisi içinde seyir eder demektir. Elimizde Sünbüle-i Kadime ait bir eser mevcut olmadığı için makam hakkında bir fazla bilgiye sahip değiliz. Lâdikli Mehmed Çelebi de Sünbüle-i Kadimden söz eder.

B) Sünbüle Makamı

Muhayyer Sünbülenin terkip edilmesinden evvel bilinen Sünbüle ve Sünbüle-i Kadim makamları sistemci okulda bilinmiyordu. Sünbüle makamına Hafız Post'un mecmuasında "Sünbüle Kûçek" denildiğini görüyoruz. Bu duruma göre, Sünbüle'nin II. Murad Han'dan sonraki devirde terkip edildiği tahmin olunabilir. Çünkü, Hızır bin Abdullah'ta ve Bedr-i Dilşâd'da Sünbüle kaydına tesadüf edilmektedir. Hızır Ağa ile Abdülbaki Nâsır Dede'nin Sünbüleyi tariflerinde göze çarpan bir ayrıcalık yoktur. Hızır Ağa "Sünbüle oldur ki, Tiz Dügâh kopup Tiz Nim Kürdî ve Muhayyer ve Gerdaniye gösterip bi-Eviç Nim Acemi ile Hüseyinîye inip ve Hüseyinîden üslûb-ı Sabâ gibi inüp Dügâh karar ide" demektedir.

Bu tariften anladığımıza göre, Hafız Post'un Sünbüle Kûçek diye bahsettiği makamın Sünbüle olduğu anlaşılıyor.

Abdülbaki Nâsır Dede, Sünbüleyi tarifte şu kaydı düşüyor: "Muhayyer perdesinden ibtida edüp, Sünbüle perdesi gösterdikten sonra Muhayyer perdesinden Nihavend şeklinde Hüseyinî perdesine hubût edip Sabâ karar eder. Bu terkip kudema-ı müteahhirinin ihtirarı olması ensebdir."

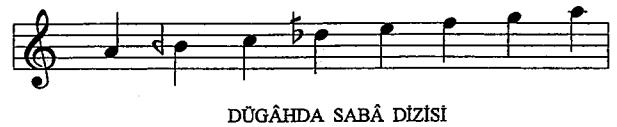
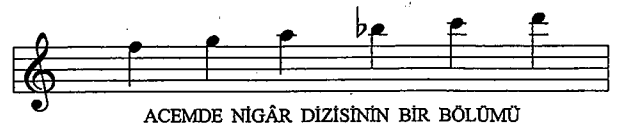
Görülüyor ki Hızır Ağa'nın tarifıyla Abdülbâki Nasır Dede'nin tarifi birbirini tutmaktadır. Nasır Dede'nin Sünbüle makamının ihtiranda (meydana getirilişinde) kudema-ı müteahhirin tabirini kullanması makamın eski bestekârlarca değil yakın geçmişteki bestekârlardan biri tarafından bulunduğunu anlatmak içindir. Şu hale göre Sünbüle-i Kadim en eski olanıdır. Sünbülenin daha sonra, yaklaşık olarak 14. yüzyılın sonlarında bulunduğu düşünülebilir.

Sünbüle makamı inici bir nitelik gösterir. Kanaatimize ve Sünbüle-i Kadimin Nâsır Dede tarafından yapılan tarifine göre, iki makam arasındaki belli başlı fark Sünbülenin Sünbüle perdesi alması, Sünbüle-i Kadimin Muhayyer dolaşması sebebiyle Sünbüle perdesi almamış olmasıdır. Bunun dışında seyirde ve kararda göze çarpan bir değişiklik olmadığı anlaşılmaktadır.

Sünbüle makamı, Acem perdesindeki Nigâr dizisine pestte Sabâ makamının eklenmesiyle hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:

Makama, Muhayyer açılarak girilir. Muhayyer etrafında ve Sünbüle perdesi kullanılarak Acem perdesine kadar inilir. Acem perdesinde kısa asma kararlar verilir. Muhayyer perdesi tiz durak ve aynı zamanda mühim bir asma karar perdesi görevini de yapar. Bazı eserlerde Acem perdesi yerine Eviç perdesinin kullanıldığı görülmüyorsa da bu perde makamın bünyesine dahil olan perdelerden değildir. Bir geçki olarak Muhayyer gösterilmesinden ibarettir. Kararda Sabâ çeşnisi ile karar verilir ve Kürdî perdesi kullanılmaz.



C) Muhayyer Sünbüle Makamı

III. Sultan Selim Han'ın tertiplelediği Muhayyer Sünbüle makamı, seyirde Sünbüle makamından pek ayrı sayılmaz. Abdülbaki Nâsır Dede makamı şöyle tarif ediyor:

Tiz Çargâh perdesinden âgâze edüp, Sünbüle karar ede. Bunun ibtirâmında beyâna hacet yoktur.

Tariften ve elimizde bulunan eserlerin seyirlerinden edindiğimiz bilgiye göre Muhayyer Sünbülenin Sünbüleden farkı, karar sırasında kullanılan değişik perdeler ile, Nim Şehnaz perdesinin kullanılmış olmasıdır. Sünbülenin Sabâ karar etmesine karşılık Muhayyer Sünbüle Sabâ ile karara iniş yaptıktan sonra bazen Nevâ açarak, bazen de yine Sabâ uslubu ile ve fakat Kürdî dizisi içinde karar verir. Diğer bir deyişle Sabâ Zemzeme kararına daha yakın bir karar şeklidir.

Muhayyer Sünbülenin tiz durağı Muhayyerdir. Muhayyer perdesi aynı zamanda önemli bir asma karar perdesidir. Güçlüsü Çargâh perdesidir. Ve önemli bir asma karar perdesi niteliğini gösterir. Muhayyer Sünbüle, Muhayyer açarak seyire başlar. Acem üzerindeki Nigâr dizisinde ve özellikle Muhayyer etrafındaki seslerde seyir gösterir. Muhayyerde belirgin asma kararlar verir. Keza, Sünbüle perdesini de belirgin bir şekilde vurgulayarak kullanır. Hatta, Sünbüle perdesinden başlayan eserlerin bile bestelenmiş olduğunu görüyoruz. Acem perdesi kısa gösterilir. Buradan, Nim Şehnaz perdesi açarak Sabâyâ geçer, ve kararda Sünbülenin simetriği olan Kürdî perdesini alarak karara varır. Muhayyer Sünbüle pestte genişleme yapmaz. Tizde ise Kürdî dizisi içinde genişleme yaptığı görülür. Muhayyer Sünbüle içli ve lirizmi içeren bir makam olmasına rağmen bestekârlarımızca az sevilmiş ve işlenmiştir. Makamı en çok işleyen Seyyid Ahmed Ağa'dır. III. Sultan Selim Han da peşrev, ağır semaî ve şarkı formunda eserler vermiştir.

11) Gerdaniye Makamı

Sistemci okul kurucularında, Gerdaniye makamı, âvâzeler içinde bulunan ve henüz makam niteliğini kazanamayan ve Yegâh üzerinde kurulmuş dokuz sestem oluşmuş bir dizi olarak tesbit edilmiştir. Şeması şöyledir:



Bu dizide görülen Dik Zirgüle ve Dügâh seslerinin değişik olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sistemci okulda, büyük ve

küçük mücennep aralıkları yerine yalnız mücennep aralığı kullanıldığı için, Dik Zirgüle olarak gösterilen perdenin küçük mücennebe doğru pestleştirilmesi icap etmektedir.

Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da bu dizi değişikliğe uğramış ve Dik Zirgüle perdesi kaldırılmıştır. Aynı zamanda Rast perdesine göçürülüp, kitaplarına Rast dizisi olarak kaydedilmiştir.

Peki, Gerdaniye makamı nasıl meydana gelmiştir?

Yegâhta âvâze olarak bildirilen dizi, Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Rasta alınmış ise de, bugünkü asıl dizi düzenine henüz getirilmemiştir.

Lâdikli Mehmed Çelebi'de Gerdaniyenin tarifi verilmediği için bu dönemde nasıl bir dizi düzenine göre tanındığı da bilinmemektedir. Amma, Gerdaniyenin bu dönemlerde bugünkü dizi düzenine getirildiği ihtimali –kanaatimizce- fazladır.

Lâdikli Mehmed Çelebi döneminden sonra, Gazi Giray Han'ın yetiştiği döneme geliyoruz ve görüyoruz ki, Gazi Giray Han bize Gerdaniyeden bir peşrev bestelemiştir. Ancak yine bu döneme yakın yetişen büyük bestekârlarımızdan Hafız Post'un musiki mecmuasında Gerdaniye makamına rastlanmamaktadır. Halbuki, Hafız Post döneminde, Gerdaniye makamı artık bilinen bir makam olmuş idi. Hafız Post'un Gerdaniyeye ilişkin sözlü eserleri mecmuasına almayışının sebebinin bu makamdan henüz sözlü eserlerin bestelenmemiş olması olduğunu tahmin ediyoruz.

Hafız Post döneminin son devirlerinde yetişen Kantemiroğlu Gerdaniye için şu açıklamayı yapıyor:

Gerdaniye perdesi ince sesli rast perdesidir ve bu perdenin makamı rast perdesinde karar kıldığı takdirde, ince sesli perdelerde gezinen bir rast makamı icra edilmiş olur. Gerdaniye makamının rast makamından pek farkı kalmazdı. Onun için gerdaniye makamı seslendirilirken, gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle yani, evic, hüseyinî, nevâ, çargâh ve segâh perdeleri ile inilip düğâh perdesinde karar kılınır.

Gerdaniyenin bu ilk ve geniş tarifinde, Kantemiroğlu karar perdesinin Dügâh olduğunu kesinlikle açıklamakta ve Gazi Giray Han'ın görüşünü pekiştirmektedir.

Eyyubi Ebubekir Ağa, diyebiliriz ki, Gerdaniyeden ilk sözlü eserleri besteleyen bestekârimızdır. Ebubekir Ağa'dan evvel Gerdaniye makamını işleyip bize eser veren bir tek bestekâr olarak Gazi Giray Han'ı görüyoruz. Belki daha bazı bestekârlar da eserler vermiş olabilirler amma, bize kadar gelebilmiş bir esere şimdiye kadar tesadüf edemedik.

Abdülbaki Nâsır Dede, Gerdaniye için şu tarifi veriyor:

Perde-i Gerdaniyeden Rast âgâze idüp, Uşşak karar ider. Bu terkîp müteahhirinin ihtiradır.

Eski müzikologların içinde en uygun ve yerinde olan tarifi bu suretle Nâsır Dede'de buluyoruz. Hüseyinî ile ilişkisini belirtmemiş olmasına rağmen, makamı derli toplu anlatmış oluyor. Kaldı ki, makamın müteahhirinin ihtirayı olduğunu kesin olarak ve makamın ismen değil, lahnî yapısı itibarile sonradan gelen bestekârlarca bulunduğunu bildirmesi, bizim de görüşümüzü onaylamaktadır. Gerçekten, Gerdaniye makamı makam olmaktan evvel âvâze oluşu, sonra âvâzelikten makam durumuna getirilişi, sistemci okulun ilk dönemlerinde değil, kuruluşundan

yaklaşık iki asır geçtikten sonra meydana getirilmiştir. Bu itibarla Gerdaniye ismi daha eskiden bilinmesine ve başka bir dizinin ismi olmasına rağmen, bugün kullandığımız makamın daha sonra bulunduğu bir gerçek olarak meydana çıkmış bulunmaktadır.

Arel okulunda Gerdaniye makamı için kurucular arasında bir görüş ayrılığı bulunmaz. Yalnız Dr. Ezgi'nin, Abdülbaki Nâsır Dede'nin verdiği tarife değil de makamın ihtirasına ait notuna itirazı vardır, şöyle diyor:

Tarif kısmen doğru ise de, müteahhirinin ihtirai sözü vakıya mutabık değildir. Çünkü, Safiyüddin, Hoca, Abdülkadir, Ladikli Mehmet Çelebi ve sairede onun dizisine rast denildiğini yukarıda gördük.

Dr. Ezgi bu görüşü ile müteahhirinin makamı ihtira etmediği, makamın daha evvelce bilindiği noktasında ısrarlı görünmektedir. Biz, Dr. Ezgi'nin bu görüşünü, itirazına ilişkin kayıttan evvel vermiş bulunuyoruz. Burada Gerdaniye isminin isim olarak değil, yeni bir dizi olarak ne zaman bulunduğu konusu üzerinde durmakta ve Nâsır Dede'nin görüşünün yerinde olduğuna kanaat getirmektediriz.

Hocam Arel, Gerdaniyeyi şöyle tarif etmektedir: *"Rast ve hüseyni dizilerinin birbirine katılmasından doğmuştur."*

Seyri için de şu açıklamayı yapmaktadır: *"Rast dizisinin tiz tarafından başlanarak gerdaniye, neva, hüseyni perdelerinde asma kararlar yapıldıktan sonra, hüseyni beşlisi ile düğâhda kesin karar verilir."*

Hocam Arel'in Gerdaniye için verdiği bu tarife biz de katılıyoruz ve ilave olarak diyoruz ki:

Gerdaniye perdesinden inici bir nitelik gösteren Rast makamına, Dügâh üzerine korulmuş Hüseynî makamının birleşmesinden hasil olmuştur. Şeması şöyledir:



DÜĞÂHDA HÜSEYİNİ DİZİSİ

Makam genelde, inici bir nitelik göstermektedir. Evvela, Gerdaniye üzerinde Nevâdan itibaren kurulu Rast dörtlüsü içinde ilk seyiri gösterir. Bu

seyirler Mahur makamının seyirlerini andırır ise de, bu benzerlik çabuk geçicidir. Keza, Şevk-ı Dil makamının Gerdaniyeden başlayan dolaşımına da benzerse de, adı geçen bu iki makamın başlangıçta görülen seyirlerine benzeyiş, kısa bir seyir gelişmesinden sonra tamamen bu iki makamın seyir ve çeşnisinden ayrılarak kendine has seyir ve çeşni içinde devam eder.

Nevâda yapılan Rast çeşnisi ile birlikte, yine Nevâda Buselik asma kararların verildiği sıkça görülen kararlar içindedir. Nevâdan veya tekrar Gerdaniyeden pestleşerek, Segâhta kısa asma karar veya vurgulamalar yapıldıktan sonra, Rast perdesinde Rast makamını belli eder, seyir tekrar Nevâ veya Gerdaniyeye dönük olarak devam ettirilir, Hüseynî üzerindeki verilen asma kararlardan sonra, Hüseynî makamına geçki yapılarak, Hüseynî çeşnisi içinde Dügâha doğru pestleşilir ve Dügâhta karar verilir.

Gerdaniyenin Dügâhta karara varmasında bir özellik görürüz. Makam klasik anlamda bir Hüseyinî karar seyrini pek uygulamaz. Râst perdesinde yeden olarak kullanılır. Bu itibarla, karar melodileri, Hüseyinîden çok Uşşak kararı seyrine uygun düşer. Bu tür bir kararı Muhayyer makamının karar kısmında da görmekteyiz. Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Uşşaklı olarak karar verir diye tarif etmesi bu sebepten olsa gerektir.

Tize doğru genişlemeler, Gerdaniyeye yerleştirilmiş Rast beşlisi veya Buselik beşlisi içinde daha fazla kendini gösterir. Ancak, diğer geçkilerin yapılmasına da bir engel yoktur.

Gerdaniye Dügâhtan daha peste bir genişleme göstermez. En fazla genişleme Rast perdesini yeden olarak kullanmasında görülür.

Bugün unutulmaya aday makamlarımız arasında bulunan Gerdaniyeyi, Ebu-bekir Ağa, Enfi Hasan Ağa, daha sonra Hacı Faik bey ve Zekâi Dede işlemişler, nefis besteler vücuda getirerek musikimize hediye etmişlerdir. Son yarım asrın bestekârları ise, Gerdaniyeye gerekli ilgiyi göstermekten uzak kalmışlardır.

Gerdaniye, donanımda Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

12) Acem Makamı

Safiyüddin Urmevî'de ve Abdülkadir Merâgî'de Acem makamına ilişkin bir metin ve tarif bulamıyoruz.

Abdülkadir'in bestelediği öne sürülen bir Acem kâr var ise de bu kârın Abdülkadir'in eseri olduğu haklı bir şüphe ile malûldur.

Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah'ın *Kitâb-ı Musiki* adlı eserinde Acem makamını buluyoruz. Aynı zamanda, bu makamın diğer bazı makamlarla birleştirilerek meydana getirilmiş makamların isimleri de verilmektedir. Mesela Nevruz-ı Acem, Irak Acem, Segâh Acem, Dügâh Acem, Hicaz Acem gibi.

Musiki edvarında yalnız isimleri yazılı kalmış bu tür makamlar hakkında açıklayıcı ve yeterli bir bilgiye sahip değiliz. Çünkü, bu makamlar hakkında bize kadar gelebilen hiçbir eser yoktur. Zamanın tahribatı bu makamlardan bestelenmiş eserleri silip süpürmüştür.

Lâdikli Mehmed Çelebi *Zeynü'l-Elbân* adlı musiki risalesinde Acem makamından söz etmiş ise de, Hızır Ağa'ya gelinceye kadar Acem makamının derli toplu bir tarifi yapılmamıştır. Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat* adlı musiki risalesinde şu tarifi veriyor:

Acem oldur ki, Dügâh gösterüp ve Gerdaniye ve Nevâ ve Hüseyinî Nim Acemiden inüp, Hüseyinî ve Nevâ ve Çargâh ve Segâhı aşikâr ve Dügâh karar itibar ede.

Hızır Ağa'nın bu tarifi bugün için yeterli olamıyor. Ancak kendi döneminin şartları ve makam anlayışı içinde yapılmış bu tarifi yeterli olduğu şüphesizdir.

Abdülbaki Nâsır Dede, Acem makamını şöyle tarif etmektedir:

Gerdaniye perdesinden Nihavend âgâze edüp Çargâh perdesine geldikte dönüp Uşşak karar eder. Bu terkiib selef ihtirai olması münasıptir.

Bugün, Acem makamına dair görüş ve yorumlar karşısında, Abdülbaki Nâsir Dede'nin tarifi de pek uygun düşmemektedir. Özellikle Gerdaniyeden Nihavend âgâze eder sözü çok karışık ve anlaşılması güç bir anlam taşımaktadır.

Acem makamı genelde inici bir nitelik göstermesine rağmen, karar perdesi olan Dügâhdan başlayan eserlere de rastlanmaktadır. Mesela, Sultan Veled Çelebi'nin Acem devri isimli peşrevi ile âmâ Kadri Efendi'nin Acem nakış yürük semaîsinde olduğu gibi. Bu itibarla çıkıcı bir seyir içinde olan eserlerin bulunması sebebiyle hareketinde tam anlamı ile inici olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir.

Arel-Dr. Ezgi'nin Acem makamının tarifinde iki ayrı görüşü yansıttıklarını görüyoruz.

Arel, *Çargâh makamının Acem perdesi üzerine konulmuş Çargâh beşlisi ile Beyâtî makamının bu diziyeye eklenmesinden hasıl olmuştur* diye bir tarif vermektedir. Şeması şöyledir:



ACEMDE ÇARGÂH BEŞLİSİ



BEYÂTİ DİZİSİ



UŞŞAK DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ

ACEMDE ÇARGÂH DİZİSİ

Dr. Ezgi ise *Uşşak dizisinin altıncı sesinden itibaren tize konmuş Acem Aşiran dizisinin (Acem perdesine göçürülmüş Çargâh dizisi) birbirine karıştırılmasından doğmuştur* diye ayrı bir tarifte bulunmuştur.

Arel okulu, Çargâh makamının varlığını kabul ve esas aldığı için, Acem makamının, Çargâh makamı ile Beyâtî'nin birleşmesinden hasıl olduğunu şüphe götürmez bir kesinlikle ifade etmektedir.

Arel okulunun, Çargâh makamını esas alarak

Acem makamını bu çerçeve içinde mütalaa etmesi, kanaatimizce uygun bir görüş olamıyor. Gerçi dizi itibarile Çargâh dizisi makamda görülmesine rağmen, Acemdeki bu dizi ters yüz edilerek makamın bünyesinde yerini almaktadır. Acem makamında, makamı oluşturan başlıca dizinin Çargâha benzeyen ve dörtlüsü evvel, beşlisi tizde yerleşmiş olan bir başka dizisidir. Bu itibarla seyri yapılan ve çeşnisi değişik bir başka makam söz konusu olmaktadır. Bu makam Nigâr makamıdır. Çargâh perdesine göçürülmüş Nigâr makamının güçlüsü de tabiatile Acem perdesi olmaktadır. Nigâr makamında Çargâh perdesi hem güçlü hem de en çok asma karar perde olarak bulunur. Nigârın Rast perdesinden Çargâh perdesine göçürülmesi durumunda, Çargâh perdesinin görevini Acem perdesi almakta ve Çargâh perdesinin yerini tutmaktadır.

Acem makamında, Nigâr makamı işlenirken Çargâh perdesinde karar verildi-

ği görülmez ise de, Nevâ perdesi gösterilerek Beyatî seyrine geçilir ve makam bu seyir ile Dügâh perdesinde son bulur.

Bu hareket biçimini tekrar şöyle açıklayabiliriz:

Arel-Dr. Ezgi sisteminin kabul ettiği Çargâh makamının dizisinde, beşli karar perdesinden başlamakta, dörtlü ise güçlü perdesinden tiz durağa doğru çıkmaktadır. Bu diziyi, Acem makamının seyri ile karşılaştırdığımızda, güçlü perdesi Gerdaniye perdesi olmaktadır. Halbuki, Acem makamı çoğu zaman Acem perdesinden başlamakta, Çargâh perdesini sık sık göstermekte ve bütün asma kararlar bu iki perdede verilmektedir. Bu durumda, ilk seyirlerini Çargâh beşlisinin dışında bir seyir ile gösteren Acem makamı, Çargâh-Acem ve Muhayyer perdeleri çevresinde dolaşım yapılmaktadır. Bu seyirlerde, Çargâh-Acem seslerinin teşkil ettiği dörtlü içinde makamın çeşni belirtilmektedir. Bu dörtlü ise başka bir makamın dörtlüsüdür ve beşli dörtlüden sonra gelmektedir. Bu makam Nigâr makamıdır. Nigâr makamı ele alınmadan Acem makamının başlaması seyirlerinin tahlilini yapmak mümkün değildir. Çünkü, Acem makamı, Çargâh perdesine göçürülmüş Nigâr makamı ses dizisi içinde ve Nigâr çeşni ile başlanmaktadır.

Bu açıklamalar sonucu, Acem makamının dizi şeması şöyle olmaktadır:

Acem makamından bestelenmiş eserler, ister Dügâhtan ister Acem perdesinden başlasın, makam Acem perdesi etrafındaki seslerde ilk seyirlerini gösterir ve bu seyirler oldukça doyurucu bir tamlık taşır. Acem perdesi en çok asma karar verilen perde olarak makamda rol alır. Makamın güçlü perdesi Nevâdır.

Acem perdesi de Nevâ perdesi kadar olmasa bile çok sık asma kararlar verilmesi sebebiyle güçlü perdesi gibi vazife görür. Nigâr gösterildikten sonra, Beyatî makamına, Nevâ açılarak geçilir. Nevâ perdesi etrafındaki seslerde dolaşım yapılır. Beyatî gösterişi Nigâr gösterişi gibi uzun sürmez. Hatta Beyatî gösterilirken Acem perdesi tutularak tekrar Nigâr makamının ilk seyirlerine geçildiği bile olur. Çargâhta ve Segâhta asma kararlar verilir. Segâhta verilen asma kararlar yedensiz verilirler. Kesin kararda Dügâh perdesinin yeden olarak Rast perdesini aldığı görülürse de bu tür kararlar çoğunlukta olmazlar. Daha çok Beyatînin kendine özgü karar şekli ile makam son bulur.

Makamın tiz durağı Muhayyer perdesidir. Acem eserlerin incelenmesinden bu sonucu çıkarmış bulunuyoruz.

Sistemci okulun eski bestekârları tarafından sevilen, beğenilen Acem makamından kârlar, besteler, peşrevler, na't ve duraklar gibi dini sözlü eserler de bestelenmiş ise de, zamanımıza bunların çok azı gelebilmiştir. Son devir bestekârla-

ÇARGÂHDA NİGÂR DİZİSİ

BEYÂTİ DİZİSİ

rımızın ise, Acem makamını adeta unutmuş gibi görünmeleri, bu makamı gözden çıkartmış oldukları kanısını vermektedir. Çünkü, artık bu makam kullanılmaz bir duruma düşürülmüştür.

Acem makamını, donanımda Segâh ve Sünbüle perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

13) Beyatî Araban Makamı

Beyatî Araban makamının mucidi Gazi Giray Han olarak tahmin ediliyor. 16.yüzyılın büyük ve dâhi bestekârının bize bıraktığı peşrev ve saz semaîsinden evvel, daha eski dönemlerde bu makama ilişkin bir kayıt ve eser bulamıyoruz. Literatür Beyatî Araban hakkında bir boşluk içindedir.

Lale devri musikicilerinde de Beyatî Araban için bir açıklama getirilmiyor. Bu durum III. Sultan Selim Han dönemine kadar sürüp gidiyor. Ta ki, Hacı Sadullah Ağa'ya gelinceye kadar. Hacı Sadullah Ağa, Beyatî Arabanı ele alıyor ve zengin ve dirayetli üslubu, yüksek bestekârlık duygusu içinde bize bu makamdan ölmez eserler hediye ediyor.

Aynı dönemin büyük müzikologu Abdülbaki Nâsır Dede de Beyatî Arabanı inceleyerek literatürde ilk tarifi veriyor: "*Beyatî Araban, Hüzzam âgâze idüp Beyatî karar verir.*"

Abdülbaki Nâsır Dede, Hüzzam makamı ile Beyatî Arabanı aynı seyir içinde görmekte ve aralarında çok yakın bir ilişki olduğuna inanmaktadır. Çünkü, her iki makam, Nevâ üzerinde Hicaz seyri ile seyirler göstermekte, bu seyirlerin birbirilerine yakınlığı olduğunu Abdülbaki Nâsır Dede'ye duyurmaktadır. Fakat bugün kullandığımız ve bildiğimiz Beyatî Araban makamında Hüzzam seyri ve dolayısıyla çeşnisini duymak mümkün olamamaktadır.

Hacı Haşim Bey ise: "*İptida Gerdaniye, Muhayye, Tiz Çargâh, Sünbüle, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Şûrî (Hisar perdesi), Nevâya inip Nevâdan Gerdaniye göstererek âdeta Beyatî gibi Dügâhta karar verir*" diye bir tarif vermektedir. Bu tarif, Beyatî Araban makamının seyrine biraz daha yakın düşmektedir.

Arel okulu kurucularında, Beyatî Araban için verilen tariflerde önemli bir değişiklik görülüyor. Arel: "*Neva üzerindeki zirgüleli hicaz makamı ile dügâhta beyatî makamının birleşmesinden hasıl olmuştur*" diye açıklarken, Dr. Ezgi, Beyatî Arabanı bu tarife çok yakın bir tanımlama ile açıklıyor: "*Hicaz hümayun makamı (neva üzerindeki hicaz hümayun) ile mevkiinde beyatî dizisinin karıştırılmasından ibarettir.*"

Biz Arel'in getirdiği görüşe katılmıyoruz.

Şu sebeplerle:

1- Eğer, Zirgüleli Hicaz makamı, Beyatî Arabanda kullanılsa ve etkili olsa idi, bu durumda Dik Sünbüle ve Tiz Nim Hicaz perdelerinin melodik yapı içinde yer

alması, diğer taraftan Nevâ üzerine göçürülmesi sebebi ile bu perdede verilen kararlarda Nim Hicaz perdesi ile Dik Kürdî perdesinin devamlı gösterilmeleri icap ederdi. Halbuki, Beyatî Araban eserlerde, özellikle Gazi Giray Han'ın peşrevinde, diğer peşrev ve saz semaîlerinde, Zirgüleli Hicaz kararlar gösterilmemiş, Uzzâl kararlara yer verilmiştir. Aynı görüşü paylaşan Hacı Sadullah Ağa'nın iki bestesi ile ağır ve yürük semaîlerinde aynı temalar işlenmiş ve Hicaz Zirgüleli bir karara doğru gidilmemiştir.

Beyatî Arabanda güçlü perdesi Muhayyerdir ve Beyatî Araban bu perde etrafındaki seslerde seyirler göstermektedir. Zirgüleli Hicazda da, Hüseyinî perdesinin Nevâ üzerindeki şeddinde de güçlü perdesi Muhayyer perdesi olmaktadır. Müşterek olan bu perde, Arel okulunda Zirgüleli Hicaz makamının kullanıldığına bir işaret olarak alınmış ve fakat Zirgüleli Hicazın karar perdesine doğru olan seyirlerde Zirgüleli Hicaz çeşnisi olup olmadığı dikkate alınmamıştır.

2- Dr. Ezgi'nin görüşünde, Beyatî Arabanda Hicaz Hümayun çeşnisi egemen olmaktadır. Hicaz Hümayunda, güçlü perdesi Nevâdır. (Nevâ üzerine göçürülen Hicaz Hümayunda güçlü perdesi Gerdaniye olmaktadır.) Halbuki Beyatî Arabanda güçlü perdesi Gerdaniye değil, Muhayyer perdesidir. Beyatî Araban eserlerde, gerçi Hicaz Hümayun makamına geçkiler yapınca Gerdaniye perdesinde asma kararlar verildiği ve vurgulamaların sıkça yapıldığı görülür. Bazen bu seyir içinde Hicaz Hümayun çeşnisi ile karara varılır. Nim Hicaz perdesinin de çoğu zaman yeden olarak kullanıldığı görülür.

Hacı Sadullah Ağa'nın Beyatî Arabandan bestelediği iki eserde de Uzzâl ile Hicaz Hümayunun birbirinden ayrılığını gösteren ayrıcalığın üzerinde biraz olsun durmak istiyoruz.

Ağır çenber usulünde bestelediği "Padişahım lutfedüb mesrur ü şâd eyle beni" güfteli bestesinde ve hafif usulünde bestelediği "Bülbül-i dil ey gül-i rânâ senindir sen benim" güfteli diğer bestesinde zemin kısımları Uzzâl makamı ile, terennüm kısımları ise Beyatîye geçilerek bestelenmiştir.

Miyanlara gelince, Uzzâl makamı terk edilmiş, Hicaz Hümayun makamı kullanılmıştır.

Miyanda Beyatî Arabanın güçlü perdesi Muhayyer yerine, (burada) Hicaz Hümayun makamının güçlü perdesi olan Gerdaniye kullanılarak makam değişikliğine gidilmiştir.

Hacı Sadullah Ağa'nın bestelerinde uyguladığı bu tertip, Uzzâl ile Hicaz Hümayun makamının ayrıcalıklarını çok açık ve kesin bir şekilde göstermesi bakımından büyük önem taşır.

Yukarıda göstermeye çalıştığımız ve açıkladığımız sebeplerle Arel ve Dr. Ezgi'nin görüş ve tesbitlerinde bir isabet göremediğimizi kaydetmek istiyoruz. Bugün Arel sisteminin bu görüş ve tesbitleri, çoğunlukta olan musikiciler arasında paylaşılmakta ve uygulanmaktadır.

Beyatî Arabanı meydana getiren makamlar birleştirilerek oluşturulan Beyatî

Arabandan bestelenmiş eserlerin analizlerine önem verilirse bu değişiklikler açıkça görülecektir.

Beyatî Araban inici bir seyir gösterir. Şeması şöyledir:



14) Arazbar Makamı

Sistemci okul kurucularında Arazbar makamını bulamıyoruz. Bu makamla, Hızır Ağa'nın musiki risalesindeki tarifi ile tanışıyoruz. Hızır Ağa'ya göre Arazbarın tarifi şöyledir:

Arazbar oldur ki, Gerdaniye kopup Acem gösterüp Hüseyinîyi cüz'î pest edip göstere (Dik Hisar perdesi), bâde Hüseyinîden Nevâ ve Çargâhı göstererek, bâde yine Gerdaniyeden tarik-ı mezkûr Dügâha inip karar vere.

Hacı Haşim Bey'de, Hızır Ağa'nın tarifine benzer bir açıklama görüyor isek de, Hızır Ağa'nın "Hüseyinîyi cüz'î pest edip göstere" ibaresi ile anlatmak istediği Dik Hisar perdesi, Haşim Bey'in tarifinde yer almamaktadır. Bu itibarla Hızır Ağa'nın tarifi Arazbar makamının tekniğine daha uygun düşmektedir.

Bize Arazbarı ilk defa eser vererek tanıtan yine Gazi Giray Han olmuştur. Muhammes usulünde bestelediği peşrev elimizdedir. Ebubekir Ağa'nın Arazbar'dan bestelediği peşrev kaybolmuştur. II. Sultan Bayezid Han'ın Arazbar Zemzeme makamından bestelediği peşrev bilindiğine göre makamın Fatih döneminde varlığına inanmak icap eder.

Arazbar makamı inici bir nitelik gösterir. Üç makamın birleşmesinden doğmuştur:

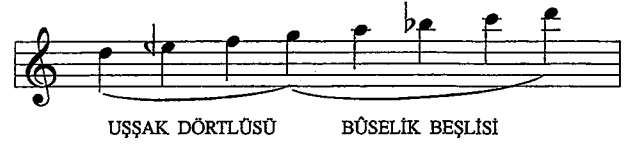
- A- Nevâ üzerinde kurulmuş Beyatî makamı,
- B- Çargâh üzerinde kurulmuş Rast makamı,
- C- Dügâh üzerinde kurulu Uşşak dizisi.

Şeması şöyledir:

Makam, Dügâh veya Gerdaniye perdelerinden başlar. Nevâ üzerindeki Beyatî makamının tiz beşlisi olan Buselik beşlisi içinde seyir gösterir. Gerdaniye etrafında dolaşimler yapar ve asma kararlar verir. Dik Hisar üzerinde Segâhlı bir geçki olarak duraklamalar yapar. Gerdaniye gösterilerek ya Nikriz geçkisi ile veya doğrudan Rast çeşnisi içinde Çargâh perdesi tutulur ve bu perdede de ısrarlı asma kararlar verilir, Nevâ açılır ve Dik Hisar Hüseyinîye çevrilerek Dügâhta Uşşak çeşnisi ile karar verilir.

Çevresi oldukça dar tutulmuş Arazbar makamının lahnî bünyesini teşkil eden üç değişik dizi içindeki seyir sırasında bir hayli geçkiler yapıldığı görülür. Mesela Gerdaniye üzerinde Hicaz geçkisi, Nevâ üzerinde Karcıgar geçkisi, Çargâh üzerinde Nikriz geçkisi, Dik Hisar üzerinde Segâh Mâye geçkisi gibi. Ancak, bu geçkiler, makamı tezyin etmek maksadıyla yapılmış geçkilerdir ve makamın bünyesinde yer almazlar.

Arazbar bestelerin bestecisi Hacı Sadullah Efendi'dir. (Hacı Sadullah Ağa ile karıştırılmamalıdır.) Hacı Sadullah Efendi makamı çok güzel işlemiş, klasik faslı



tamamlamıştır. Ne var ki, makam son devir bestekârlarımızca iltifat görmemiş, bir kenara itilmiş bulunmaktadır. Makamın tiz durağı Gerdaniye, güçlüsü Çargâh perdesidir.

Arazbar, tizde, Gerdaniye üzerinde kurulu Buselik beşlisi içinde genişleme yapar. Ancak, bu genişleme bestekârın isteğine bağlı olduğundan başka bir dizi içinde de genişleme yapılabilir. Pestte, Rasttan daha pestte genişleme yaptığı görülmez. Arazbar donanımında Segâh ve Dik Hisar arızaları konularak gösterilir.

15) Şehnaz Makamı

Bu makam, sistemci okul kurucuları tarafından âvâze olarak sayılmış, makam hüviyetini alamadığı için altı âvâze içinde gösterilmiştir. Bu duruma göre, Şehnaz makamının sistemci okulun kuruluşundan evvel de bilinmekte olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Şehnaz, sistemci okulda bir beşli içinde yedi sestem oluşturulmuştur. Şeması şöyledir:



oluşmuş sesler olduğunu, yapılan incelemeler bize gösterdiğine göre, bu diziyi Hüseyinî perdesine göçürdüğümüzde, mücennep aralıkları da hesaba katılarak şu şekli alacaktır:



Sistemci okulun bu şemada gösterilen sesleri nasıl kullandığı bugün kesin olarak bilinmiyorsa da koma bemollü Hüseyinî Aşiran ile yine koma bemollü Dügâh seslerinin, mücennep bemolü derecesinde

Bu dizi, bugün kullandığımız Şehnaz makamı dizisine çok yakındır. Gerdaniyenin iki türlü kullanılması icap ettiğinden, sistemci okul iki ayrı Sol sesi göstererek bildirmektedir. Hüseyinîden Muhayyere

kadar olan dörtlü, dikkat edilirse, bizim Hicaz dörtlümüzdür.

Yaptığımız bu analiz, kanatimizce, Şehnaz makamının Hüseyinîden itibaren tiz seslerine uyum göstermektedir. Abdülkadir'in Segâh kâr-ı şeşâvâzındaki Şehnazın işlenmesi de bu diziyeye uygun düşmektedir. Yalnız, uymayan küçük bir ayrıntı vardır. Bu da Dik Sünbülenin dizide yer almasıdır.

Sistemci okulun, makamı âvâze dizilerini hep Yegâh perdesine göçürerek göstermeleri, asıl perdelerinde göstermemeleri, dizilerde karışıklığa ve anlamların zorlaşmasına hatta anlaşılmasını dizi olarak yorumlarda bulunulmasına sebebiyet vermektedir. Ne var ki, sistemci okulun kurucuları bu tertibe bir düzen içinde yer verirken, elbette öngördükleri bazı esasları uygulamışlardır. Biz, bugün için bu esasları anlamakta zorluk çektiğimizi açıklamak durumundayız.

Diziyi niçin Hüseyinî perdesi üzerine göçürdüğümüzün sebeplerini, biraz evvelki açıklamalarımız belirtmiş olacaktır zannederiz. Şunu söylemek istiyoruz ki, sistemci okulda ana dizi Yegâh perdesinden başlayan ve Rast diye isimlendiren

dizidir. 12 makam ve âvâzeler bu ana diziye göre değerlendirilerek, Yegâhta gösterilmeye çalışılmıştır. Şehnaz makamının tiz bölümü Hüseyinî üzerinde kurulu olarak gösterildiğine ve öyle icra edildiğine göre, dizinin Hüseyinîye nakli suretiyle yerine yerleştirilmesi ile dizideki seslerin Şehnaz makamının tizindeki sesler uygunluğu ortaya çıkarılmış olmaktadır.

Şehnaz makamı, musiki tarihimiz boyunca tek olarak kullanıldığı gibi, II. Sultan Murad Han döneminde, bazı makamlarla birleştirilerek, yeni makamlar vücudunda getirilmiş ve kullanılmıştır. Hızır bin Abdullah *Kitâb-ı Musikî* sinde oldukça çok örnekler vermiştir. Mesela, Şehnaz Kûçek, Şehnaz Zengûle, Şehnaz Rehavî ve hatta Şehnaz Hicaz... gibi.

Şehnaz makamının tarifinde Hızır Ağa şöyle diyor:

Şehnaz, mümtaz-ı sefa demsaz oldur ki, Tiz Dügâhdan kopup ve Nim Şehnaz ile Nevâya iniüp, Nevâdan dahi Hicaz ve Segâhı göstere, bâde Dügâhda karar ede.

II. Sultan Murad Han döneminden I. Sultan Mahmud Han dönemine gelinceye kadar Şehnazdan bestelenmiş sözlü eserlere rastlayamıyoruz. Çoban Devlet Giray Han'ın Şehnazdan çenber usulünde bestelediği peşrev bu makamın elimizde bulunan en eski eseri olmaktadır.

Hafız Post'un güfte mecmuasında Şehnazdan sözlü eserler bulunmasına rağmen, bize kadar gelemedikleri görülüyor. En eski sözlü eser Hafız Post'un çağdaşı olan Seyyid Nuh'un ağır çenber bestesidir.

Abdülbaki Nâsır Dede, Şehnazı şöyle tarif ediyor:

Şehnaz, Mubayyer perdesinden Hicaz âgâze idüp, Uzzâl karar eder. Bu terkip kudema-ı müteahhirinin muhteraatından [ihtiralarından, buluşlarından] olup, Nihavend-i Kebir dedikleridir. Amma, fi zamaninâ bu isim ile meşburdur.

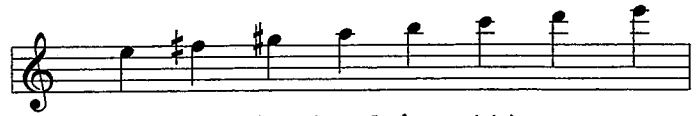
Nâsır Dede'nin tarifinin son cümlesinde Şehnazın kudema-ı müteahhirinin ihtirayı olduğu görüşüne esasta katılmıyoruz. Çünkü, sistemci okulda biliniyor ve Abdülkadir de örneğini veriyordu. Ancak, ikinci şemada Hüseyinî üzerinden verdiğimiz dizideki Dik Sünbülenin zamanla değiştirilerek Tiz Buselik şekline getirilmesi ile makamda yapılan değişikliği Nâsır Dede anlatmak istiyor ise, ifadesinde haklı olduğunu teslim etmemiz lâzımdır.

Arel sisteminde, Şehnaz makamı üzerinde bir görüş ayrılığı bulunmuyor. Arel Şehnazı şöyle tarif ediyor:

Hüseyinî perdesindeki hümayun makamı dizisinin, dügâh perdesindeki uzzâl, hicaz ve hümayun dizilerinden birine eklenmekle meydana gelmiştir.

Hocamın bu görüşüne çok yerinde ve makamı gereği gibi tarif eden bir görüş olarak biz de aynen katılıyoruz.

Makam inici bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:



HÜSEYNİDE HÜMAYUN DİZİSİ



DÜGÂHDA UZZÂL BEŞLİSİ

Makama Dügâhtan başlayan eserlerde, hemen sekizlisi olan Muhayyer perdesine atlamakla makama başlanmış olur. Genelde makama Muhayyer perdesi açılarak veya Nim Şehnaz perdesi evvelce açılarak, yine Muhayyer perdesile başlanır.

Şehnaz ilk seyirlerini Muhayyer perdesi üzerinde bulunan Buselik beşlisi içinde gösterir. Bu seyir sırasında Muhayyerde sıkça asma kararlar verilir. Bu arada, güçlü perdesi olan Hüseyñîye inilmezden evvel Eviç üzerinde, bestekârlarımızın çok beğendikleri ve sık sık uyguladıkları Bahr-i Nâzik makamına geçkiler yapıldığı görülür. Sistemci okulun, Bahr-i Nâzik makamını adeta Şehnazın içinde imiş gibi görmesi sonucu, Gerdaniyenin ikinci şemada iki değişik Sol perdesi ile kullanıldığının bir göstergesi olmaktadır.

Hüseyñî üzerinde ve Nevâda verilen asma kararlardan sonra, çoğu kez Dügâh üzerinde kurulu Uzzâl beşlisi veya Hicaz dördlüsü içinde ve Hicaz çeşnisile karara varılır. Karara doğru gelişte, Nim Hicaz perdesinde vurgulamalar ve kısa asma kararlar verilmesi usuldendir.

Şehnaz makamı, zaten Hüseyñî üzerinde kurulmuş Hümayun makamının tiz seslerinde ilk seyirlerini göstermesi itibarile, tizde genişlemeler yapmış olmaktadır. Miyan açılışlarında ise, tiz tarafta bir genişleme açılabilir amma, bestekârlarımız eserlerinin zemin seyirleride, Muhayyerdeki tiz seslerde dolaştıkları için, miyan açılışlarını, daha çok orta sesleri olan Nevâ, Hüseyñî ve Evici tercih etmişler ve geçkilerini bu sesleri açarak yapmışlardır.

Şehnaz peste doğru bir genişlemede bulunmaz. Rast perdesine iner ve bazan bu perdeyi yeden olarak kullanır.

Son zamanlarda, Dik Acem perdesinin Şehnazda az kullanıldığını görüyoruz. Buna sebep, Acem perdesinin de kullanılması durumunda makamda çeşni itibarile bir değişikliğin meydana gelmemiş olduğu görüşüdür. Hatta, Dr. Ezgi bile bu konuya müsamaha ile bakmaktadır. Biz, bu kadar müsamahalı olamıyoruz. Koro şeflerinin Şehnaz eserleri nasıl icra ettirdiklerini bilemiyoruz, amma Acem perdesinin Hicaz makamının icrasında pest kalacağı, hiç şüphe götürmeyen bir icra hareketi olur.

Şehnazi, donanımda yalnız Dik Kürdî ve Nim Hicaz perdelerinin arıza işaretleri konur, Nim Şehnaz perdesi oynak bir perde olduğu için, yerine göre arıza işareti konularak belli edilir.

16) Nişaburek Makamı

Arel okulunun görüşüne göre Nişaburek makamı, Rast makamının Dügâh üzerindeki şeddi değildir. Bu sonuca şöyle varılmıştır:

Arel, evvelce Dr. Ezgi'nin şed makam olarak kabul ettiği Nişabureki Rast makamının şeddi bir makam olarak kabul etmemiştir. Arel, şu görüşü ileri sürmektedir:

*Rast makamının şedlerinden hiçbirisi bugüne kadar müstakil olarak kullanılmamıştır.*⁷

Dr. Ezgi ise aksi görüşe yer vererek, Nişaburek makamını Rast makamının Dügâh perdesindeki şed makamı olarak görmüş ise de,⁸ daha sonra görüşünü değiştirerek, Nişaburekin Rast makamının şeddi olamayacağını, çünkü bu makamın Dügâh ve Buselik perdeleri üzerinde kurulu iki ayrı diziden oluştuğunu, bu oluşumun şed makam karakterine uymadığını⁹ belirtmiştir.

Arel sisteminin değişik görüşleri altında mütalaa edilen Nişaburek makamı, Arel okulu mensupları tarafından şed makam olarak görülmesini muhafaza etmesine rağmen, bu görüşün isabetli olmadığını her şeyden evvel Arel sisteminin kurucuları tarafından kabul edilmesi artık kesinleşmiştir. Biz de aynı görüşü kabul ediyor ve paylaşıyoruz.

Nişaburek makamı, oldukça eski makamlarımızdandır. Safiyüddin'de isimsiz bir dizi olarak gösterilen Nişaburek, Dr. Ezgi'nin tesbitlerinde, Ali Şah'ta "Dilküşay-ı Nihavend" adı altında geçmektedir.

Abdülkadir'de, Nişaburek terkiattan sayıldığı için adı geçmemektedir. Ancak çağdaşı olan Hızır bin Abdullah'ta Nişabureki ve tarifini buluyoruz:

Nişaburek¹⁰ oldur kim, Çargâh âgâze ede, döne Hüseyinîye baka ve Mâyê evinde karar ede.

Bugünün görüşüne biraz uzak düşen bu tarif, Hüseyinî perdesinin rolü üzerinde durmakta ve karar perdesinin Mâyê (Dügâh) perdesi olduğuna işaret etmektedir.

Hızır Ağa, Nişaburek için "Neva kopup Nim Hicaz ile Buselik nimini gösterüp Dügâh evinde karar eder" tarifini verirken, bugünün görüşüne oldukça uygun bir açıklama yapmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede biraz daha değişik bir tarif ile Nişaburek için şöyle yazıyor:

Dügâh perdesinin ittisali ve Dügâh perdesinden âgâz ile Nişabur âgâze edip, ihtiravında beyana bacet yoktur.

Bu tarif daha eski tariflere pek uymamakta, kapalı bir tarif hüviyetini göstermektedir.

Hocam Arel, Nişabureki şöyle açıklıyor:

Dügâh perdesinden rast beşlisine, hüseyinî perdesindeki buselik dörthüsünün katılmasıyla meydana gelen nişaburek makamı, dügâhda rast beşlisi ve ekseriya yedenin de gösterilmesi suretile karar verir.

Bu açıklama ile şeması şöyle olmaktadır:



DÜGÂHDA RAST BEŞLİSİ HÜSEYNİDE BÜSELİK DÖRTLÜSÜ

A

DÜĞÂHDA RAST BEŞLİSİ HÜSEYNİDE RAST DÖRTLÜSÜ

B

BÜSELİKDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ HÜSEYNİDE RAST BEŞLİSİ

Dr. Ezgi Nişabureki, içinde iki ayrı dizi bulunan bir makam olarak görerek şu dizi şemasını veriyor:

Dr. Ezgi'nin verdiği şemadaki diziler tetkik edilirse, B şemasındaki dizide, yalnız pestteki dörtlünün Uşşak dörtlüsü olduğu görülür. Düğâh üzerine konulmuş Rast beşlisi ile Buselik perdesine konulmuş Uşşak dörtlüsü, Nişaburekin güçlü perdesi olan Hüseynde,

her iki dizinin de güçlü perdeleri olarak birleşmektedirler. Dr. Ezgi'ye göre, Uşşak dizisinin altıncı sesi Sol diyeze tesadüf ettiği için, adı geçen Nim Şehnaz perdesi istisna kabul edilirse, birbirinin aynı olan iki diziden istifade edilerek Nişaburek makamı yapılmıştır, görüşünü ileri sürmektedir.

Genelde uygun bir tarif veren Dr. Ezgi'nin bu görüşü ve tarifi üzerinde biraz durmamız icap ediyor:

Rast dizisinin Düğâh üzerine göçürülmesiyle meydana gelen ârizalar şunlardır:

a- Segâh perdesi Buseliğe, b- Eviç perdesi Mahura, c- Gerdaniye perdesi Nim Şehnaz perdelerine dönüşmektedir. Nim Şehnaz perdesinin Nişaburek eserlerde bazan kaldırıldığı, Gerdaniyeye dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu durumda, Hüseynde üzerindeki Rast dörtlüsü bir Buselik dörtlüsüne dönüşmekte, tabiatile dizi değişiklik göstermekte ve makam değişik dizilerin seyir gösterdikleri bir ortamda kalmaktadır.

Nişaburek eserlere baktığımızda, Buselik perdesi üzerindeki Uşşak dizisinden doğacak Uşşak makamına yapılan geçkilerin önemi üzerinde durulmaktadır. Gerçekten, Buselik üzerinde bir asma karar verilerek meydana getirilen çeşni görülmektedir. Ancak bu geçkinin, Rast dizisine bağlı ve onun perdeleri olan seslerden oluşmuş bir melodik yapı içinde bulunması, diğer bir deyişle, kesin bir geçki olmaması ve Nişaburek çeşnisine bağlı kalması sebebiyle, somut Uşşak makamının icrası olarak görülmesi –kanaatimizce– yerinde değildir. Bu tür bir geçki, Rast dizisi içinde yer alan Düğâh Mâyeye makamına yapılan bir geçki niteliğini taşıyor. Çünkü, Düğâh Mâyede de aynı kararlar görülüyor ve kesin karar yine Rast beşlisi içinde, Nişaburek çeşnisi ile Düğâhta veriliyor. Bu itibarla Dr. Ezgi'nin Buselik üzerinde Uşşak dörtlüsünden doğan Uşşak çeşnisinin, Nişaburekte Uşşak makamının kullanıldığı anlamındaki görüşüne katılmıyoruz.

Bunun dışında, Dr. Ezgi Buselik üzerinde "Nişaburumsu" diye nitelediği bir melodik yapıdan söz eder. Elimizde bulunan Nişaburekten bestelenmiş eserleri tetkik ettiğimizde, Buselik üzerinde Nişabur geçkisinin hemen hiç kullanılmadığını, buna karşılık Hicaz perdesi üzerindeki Nişabur geçkilerinin az da olsa yapıldığını görüyoruz. Bu itibarla, Nişaburu simgeleyen geçkinin Buselik perdesinden değil, Hicaz perdesi üzerinden işlendiği anlaşılıyor.

Diğer taraftan, Nişaburekin Nişaburdan esinlenerek bulunduğu görüşü de

kanaatimizce yeterli olamıyor. Çünkü, bazı eserlerde Hicaz perdesi ile ve Mahur perdesinde yapılan Nişabur geçkileri varsa da, Nişaburekin Nişaburdan etkilendiğine ilişkin melodik yapılar eserlerde bulunmuyor.

Nişaburek makamının önemli bir özelliği üzerinde durmamız icap ediyor. Bu, Rast makamı çerçevesinde kullanılan bazı makamların geçkilerinin Nişaburekte de kullanılmış olması durumudur. Özellikle miyan açılırken yapılan Mahur makamı, kararlara doğru yapılan Nikriz ve Nihavend geçkileri gibi.

Bütün bu geçkiler Nişaburekte çokça kullanılan geçkilerdir. Rastta ve Nişaburekte kullanılan dizilerin aynı olması ve önemli geçkilerin her iki makamda da kullanılması, bazı müzikologları, Nişaburekin Rast makamının şeddi olduğu görüşüne ulaştırmaktadır. Ancak her iki makamın seyir değişikliği ve çeşnilerinin ayrı karakterde olmaları sebebiyle bu görüşe katılmak mümkün değildir. Bu konuyu şed makamlar bahsinde incelemiş idik.

Nişaburek makamının şeması şöyledir:

Güçlü perdesi olan Hüseyinî etrafındaki seyirler, makamın çeşnisini açıklama yönünden

özellik taşırlar. Sık sık Hüseyinî üzerinde asma kararlar verilir. Dolaşım alanı, diğer bir deyimle genişleme alanı fazla bir genişlik göstermeyen Nişaburekte, Nevâdan çok, Nim Hicaz ve Buselik perdelerinde asma kararlar verilir. Karara doğru, bazı bestekârlarımızın Mahur perdesini Acem perdesine çevirerek seyire devam ettikleri, hatta Dügâh üzerinde Buselik çeşnisini kullandıkları görülen ve sevilen geçkilerdir.

Nişaburekin durağı Dügâh, tiz durağı Muhayyerdir. Miyan açışlarda, bestekârin zevkine bağlı olmakla beraber, Muhayyer üzerinde Buselik, Muhayyer üzerinde yine Nişaburek ve Şehnaz makamlarında geçki ve seyirler görülür.

Hüseyinîden karara doğru gelirken, Nevâ üzerinde pek durulmaz, Nim Hicaz ve Buselik perdelerinde vurgulamalar ve asma kararlar verilir. Dügâhtan Hüseyinî Aşırana kadar Hicaz veya Rast dörtlüsü içinde genişleme gösterilir. Ancak bu genişleme fazla kullanılmaz.

Nişaburek makamı, donanımda Nim Hicaz, Mahur, Nim Şehnaz ve Buselik perdeleri ile gösterilir, makam değişikliklerinde icap eden perdelere arıza işaretleri konulur.



DÜĞÂHDA RAST BEŞLİSİ HÜSEYNİDE RAST DÖRTLÜSÜ

17) İsfahanek Makamı

İsfahanek makamı III. Sultan Selim Han'ın bir buluşudur. Ancak, kendisinin İsfahanekten bestelediği bir eser elimize geçmemiştir. Bunu kaydetmekten maksadımız, makam mucidinin bu makamda ne gibi bir seyir takip ettiğini, çeşnisini ve hangi makamları birleştirdiğini bilemediğimizi anlatmak içindir. III. Selim Han'ın musahiplerinden olan Seyyid Ahmed Ağa ile Küçük Mehmed Ağa'nın elimizde bulunan eserleri ise bize yeterli bir bilgi vermektedir.

Arel, Abdülbaki Nâsır Dede'nin Isfahanek makamını tarif metnini mesnet alarak Mürekkep Isfahan makamı ile Isfahanek arasında kayda değer bir fark bulunmadığını ileri sürmektedir. Dr. Ezgi'ye göre ise, Nevânın üzerine kurulu Buselik beşlisi içinde fazla dolaşan bir Isfahan makamıdır.

Isfahanekin gerek Arel-Ezgi okulu gerekse Abdülbaki Nâsır Dede tarafından yapılan tarifleri bizce noksan kalmış görünüyor. İsmi'nin Isfahan'a benzemesine rağmen bünyesine Sabânın katılması ile makamın Isfahandan ayrıldığı açıkça görülmektedir. Nazariyatçılarımız Sabâ makamının Isfahanekte yerini ve rolünü görmelerine rağmen Sabâyı makamın bünyesi içinde görmemektedirler. Biz bu görüşe, eserlerinin tetkikinden edindiğimiz sonuca göre varıyoruz. Hangi peşrev, beste veya semaîyi açsanız mutlaka bir Sabâ makamı ile karşılaşmış olursunuz. Şu halde Sabâ makamı Isfahanek makamının lahnî yapısında mevcuttur. Hızır bin Abdullah ve daha sonra Hızır Ağa'da bulduğumuz tarifler eski Isfahanek (Isfahanek-i Atik) makamına aittir.

Bu tarifler, III. Sultan Selim'in tertiplelediği Isfahanekin dışında olan tariflerdir. Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Isfahanek-i Cedid diye verdiği tarif şöyledir.

Hicaz perdesinin tebaiyyetiyle Nevâ perdesine âgâze ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine suûd ve andan yine resm-i mezkûr üzere Çargâh perdesine hubûd yine Tiz Hicaz perdesi ile Nevâ perdesine suûd eyledikten sonra yine bu tarif-i mezkûr üzere Muhayyer perdesinden Segâh ve Dügâh perdesine uğramaksızın hubûd eyleyüp bâdebu Isfahan karar eder. Bu terkiib-i râna, sahib ihtira-ı sûz-i dilârâ bir kenz-i hünerin ihtiraıdır. Ve Cedîd kaydı ile Isfahanek-i Cedîd tesmiyesi ile şöbreti ensebdir ki hakikından fark oluna.

Abdülbaki Nâsır Dede, Isfahanek-i Atik dediği makamı da şöyle tarif ediyor:

Isfahan âgâze edüp Aşiran karar ede. Bu terkiib müteahbirin-i seleften birinin edvârında görülmüştür. Ve müteahbirin-i selef ihtiraı olması mümkündür.

Biz, Isfahanek-i Cedid ile elimizde mevcut eserleri mukayese ettiğimiz zaman, eserlerin Isfahanek-i Cedid tarifine ve seyirlerine uygun düşmediği sonucuna varıyoruz. Isfahanek eserlerin lahnî yapısındaki diziler şöyledir.



NEVÂDA BÜSELİK DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ



DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ



YERİNDE SABÂ DÖRTLÜSÜ

Isfahanek, güçlü perdesi olan Nevâdan başlar. Nevâ üzerine kurulu Buselik dizisi ve yine Dügâh üzerine kurulu Rast dizisi içinde dolaşır. Bu tür seyir Isfahan çeşnisi ile olur. Nevâ üzerinde asma kararlar verilir. Yine, Buselik dizisi içinde ve fakat Nevâda Beyatî asma kararı ile karar verildikten sonra Sabâ makamına geçilir ve Sabâ çeşnisi içinde Dügâhta karara varılır. Isfahanek makamı, III. Sultan Selim Han zamanında oldukça işlenmiş bir makam olarak görülüyorsa da bu devreden sonra rağbetten düşen, şimdi ise unutulmuş makamlar arasındadır.

Isfahaneki, Isfahanın arıza işaretleri ile gösteririz.

18) Sipihr Makamı

Sistemci okul kurucularında Sipihr makamını bulamıyoruz. Ancak, aynı yüz-yılın müzikologları olan Bedr-i Dilşâd ve Hızır bin Abdullah'ta kayıtlarına tesadüf ediyoruz. Hatta, Hızır bin Abdullah Sipihr'i şöyle tarif ediyor:

Sipihr oldur kim, Mubayyer âgâze ede, ine Hisar yüzünden Kûçek karar ede.

Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuasında kaydına rastladığımız Sipihr makamı Hızır Ağa'da ve Abdülbaki Nâsır Dede'de her nedense kayda geçirilmemiş bulunuyor.

Hocam Arel'in yaptığı tetkiklere göre Sipihr makamı tarihi seyri içinde, bünyesinde değişiklik yapılarak bize kadar gelmiştir. Bu sebeple, Arel, Sipihr'i ikiye ayırarak bu makamları Eski Sipihr ve Yeni Sipihr olarak adlandırmıştır.

Bu tarihi seyir içinde, Sipihrin değişmesini açıklayan bir devrenin ve sebeplerinin ne zaman başladığına dair elimizde kesin bir kayıt ve eserler yoktur. Yalnız, şu kadarını açıklayabiliyoruz:

III. Sultan Selim Han devri Eski Sipihr makamının kullanıldığı devirdir. Gerek padişahın ve gerekse musahiplerinden Küçük Mehmed Ağa'nın Sipihr besteleri vardır. Dilhayat Kalfa da peşrevini bestelemiştir. Tanburi Ali Efendi (1836-1902) devri Yeni Sipihr makamının işlendiği devre olmaktadır. Bu devir, III. Sultan Selim Han devrinden yaklaşık yüz yıl sonradır. Eski Sipihr'e örnek olarak Dilhayat Kalfa'nın peşrevini, Yeni Sipihr'e örnek olarak ise Zeki Arif Ataerğın'in bestesi ile saz semâsini sunuyoruz.

Arel'de Sipihrin tarifini ve tafsilatını bulduğumuz halde Dr. Ezgi'de bir kayda tesadüf edemiyoruz.

A) Eski Sipihr Makamı:

Arel, Eski Sipihr'i, Hızır bin Abdullah'ın tarifine yakın olmak üzere şöyle tarif ediyor:

Eski sipihr makamı, bundan dört beş yüz sene evvel yazılmış nazariyat kitaplarında tarif edilen ve bazı musiki parçalarında kullanıldığı görülen çeşittir ki hisar ve kûçek makamlarının birleştirilmesinden hasıl olur.

Tekniğe uygun ve en güzel tarifi veren Arel'in tarifini tabloya şöyle geçirebiliriz.

Eski musikiciler evvelâ Hisar makamını icra ediyorlardı. Makamın bu bölümü doyurucu olarak tamamlandıktan sonra, Hisar perdesi yerinde Nevâ perdesi açılarak Çarğâh perdesine inilir veya Acem perdesi



HÜSEYİNİDE ZIRGÜLELİ HİCAZ



KÛÇEK DİZİSİ

gösterilerek Nim Hicazla (Sabâ perdesi) Sabânın güçlü perdesi olan Çargâh perdesi tutularak asma kararlar verilirdi. Buradan Hüseyinî üzerinde, Hüseyinî makamına da değinilerek tekrar Sabâya geçilir ve Dügâhta Sabâ çeşnisi ile karara varılırdı.

Bu seyir sırasında Hüseyinî perdesi açılarak makama başlanır ve Muhayyer perdesi ile Hüseyinîde belirli asma kararlar verilirdi.

B) Yeni Sipihir Makamı:

Tizde, Muhayyer özellikli seyirler eski Sipihir makamındaki Hisar seyirini biraz andırmakta ise de çeşni bakımından belirgin farklar vardır. Eski musikiciler Hisarı bir tarafta bırakarak, evvela Şehnaz makamını kullanmışlar, sonra Hisar makamına geçmişler ve Hisar çeşnisi ile karara varmışlardır. Artık, Kûçek makamı bu yeni seyirde yer almamaktadır. İnci bir nitelik gösteren Yeni Sipihir makamının dizisi şöyledir:



ŞEHNAZ DİZİSİ



HISAR DİZİSİ

Makama Hüseyinîden değil, Şehnazın giriş şekli olan Muhayyerden başlanılır. Muhayyer tizinde ve Buselik beşlisi içinde seyir gösterilir, Muhayyerde gerekli asma kararlar verilir, güçlü olan Hüseyinîye inildikte, Hisarın da güçlü perdesi olan Hüseyinîden istifade edilerek Hisara geçilir ve Dügâhta karar verilir. Sipihirin bu çeşidinde Muhayyer ve Hüseyinî perdeleri asma karar perdeleri olarak önemli rol alırlar. Her iki makamın seyirinde birinci çeşitte incicıkıcı bir seyir görülürken, ikinci çeşitte incicıkıcı bir nitelik hâkimdir.

Eski Sipihir donanımında Sabâ makamının arıza işaretleriyle, Yeni Sipihir ise Seğâh perdesi ile gösterilir. Bugün -bütün güzelliğine rağmen- unutulmuş makamlar arasına karışan Yeni ve Eski Sipihir zarif makamlarımızdandır.

19) Türkî Hicaz Makamı

Türkî Hicaz makamı sistemci okulda görülüyor. Buna karşılık aynı okulun Anadolu mensupları, II. Sultan Murad Han zamanında yetişmiş bulunan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da makamın tariflerini buluyoruz. Hızır bin Abdullah: "Türkî Hicaz oldur kim, Hisar göstere, Uzzâl yüzünden ine Hicaz evinde karar ede" diye tarif ediyor. O devirdeki terimlerle ifade edilen bu tarif, bugün bildiğimiz Türkî Hicaz makamına uymuyor. Sadece karar perdesi ve Hicaz nağmelerinin kullanılması itibarıyla bir uygunluk bulunuyor.

Kantemiroğlu'nun tarifi şöyledir: "Hicaz gibi bareket edüp, Segâh yüzünden Rast karar ede." Ebubekir Ağa, risalesinde Türkî Hicaz kaydını düşürmekte ve fakat tarifini vermemektedir. Aynı devrin diğer bestekârı Hızır Ağa'da ise Türkî Hicazın kaydını ve tarifini bulamıyoruz.

Abdülbaki Nâsır Dede, şöyle bir tarif veriyor: "Hicâz âgâze ederken, bir Eviç perdesi gösterüp iner, ve Rast perdesinde karar eder. Bu terkip müteahbirin-i selef ihtirai olduğu fi zamanına gayri meşhurdur."

Haşim Bey ise şöyle anlatıyor: "İptida Hicaz âgâze ederken bir Eviç gösterip Rastta karar eder."

Muhtelif zamanlara ait musikicilerimizin kendi devirlerine ilişkin olarak Türkî Hicaz makamının değişik tariflerini vermelerini normal karşılıyoruz. Bugün, bizim anladığımız kadarıyla elimizde mevcut Gazi Giray Han'ın eserlerinde görüldüğü gibi, Hicaz ve Uşşak makamlarının birleştirilmesiyle hasıl olmuştur.

Türkî Hicazın değişik tariflerinde, bir kısım musikicilerin Rastta karar verir diye aynı perdeyi işaret etmeleri, makamın zamanla değişikliğe uğradığının açık birdelili sayılabilir.

II. Sultan Bayezid Han'ın (Bayezid-i Veli) devrinde doğan ve birkaç padişah devrini yaşayan Gazi Giray Han (1554-1608) 16.yüzyılın sonlarında Türkî Hicaz peşrev ve saz semaîsini bestelemiş, daha sonraki devirlerde makam unutulmuş ve bize ancak bu iki eser gelebilmiştir. Elimizde sözlü eser bulunmamaktadır. Bu itibarla daha derinlemesine ve etraflı olarak tetkike tabi tutmaya imkân bulamıyoruz.

Hicaz makamını, kararda Uşşak makamına pest dörtlüsü eklenerek meydana getirilen Türkî Hicaz çıkıcı bir nitelik gösterir. Dizisi şöyledir:

Makam, Hicazın karar perdesi olan Düğâhtan veya güçlü perdesi olan Nevâdan başlar. Hümayun çeşnisinden çok Hicaz çeşnisi içinde oldukça geniş ve doyurucu seyir gösterir. Karara doğru Bahr-i Nâzik makamını kısaca göstererek, Uşşak dörtlüsü içinde ve Uşşak çeşnisi ile karara varır. Bahr-i Nâzik makamını kısa da olsa göstermesi, aslında Türkî Hicaz makamının bünyesinin içinde olmamasına rağmen, kullanılmış olması, makama ayrı bir güzellik ve renk katmaktadır. Bestekârlarımız bu makamı Türkî Hicaz içinde gayet uygun ve sanatlı bir şekilde kullanmışlar, makamı zenginleştirmişlerdir.

Türkî Hicaz makamı, Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde gerekli perdelere arıza işaretleri konulur.



HICAZ DİZİSİ



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

20) Uşşak Muhalif Makamı

I. Sultan Mahmud Han'a gelinceye kadar, Uşşak Muhalif makamına ilişkin, literatürde bir kayda ve bu makamdan bestelenmiş eserlere tesadüf edemiyoruz. Bu sebeple, Uşşak Muhalif makamını tertipleyenin büyük bir ihtimalle I. Sultan Mahmud Han olduğunu tahmin ediyoruz.

Muhalif türü makamlar, I. Sultan Mahmud Han döneminden evvel de biliniyordu. Mesela, Hızır bin Abdullah'ın *Kitâb-ı Musiki*'sinde, Hicaz Muhalif makamından söz edilir ve tarifi verilir.

Gazi Giray Han, Irak Muhalif makamını ilk defa musiki âlemine tanıtan büyük saz eserleri bestekârdır.

Gazi Giray Han'ın yeğeni Çoban Devlet Giray Han da Muhalif makamını işlemiş ve elimizde ancak bir hane ve mülazimeden ibaret bir peşrev kalabilmiştir.

I. Sultan Mahmud Han'ın vefatından yaklaşık on beş sene sonra doğan Baba Hamparsum da Uşşak Muhalif makamını işlemiş, bir peşrev ile bir saz semaîsi bestelemiştir.

Bu suretle Uşşak Muhalif makamından elimizde iki peşrev ile iki saz semaîsi bulunmaktadır. Her iki bestekârın peşrev ve saz semaîlerini kitabımıza aldık. Bu iki bestekârın yaşamları arasında bir yüz yıl bile geçmemiş olmasına rağmen, Uşşak makamının gösterilmesinden sonra biri yine Dügâhta, diğeri ise Rastta karar veren iki ayrı makamın eserlerde işlendiği görülmektedir. Bu itibarla Uşşak Muhalif makamının dizilerinin ve dolayısıyla seyir ve çeşnilerinin değişiklik gösterdiği meydandadır.

Makamı bize ilk tanıtan I. Sultan Mahmud Han'ın bestelediği peşreve bir bakalım, Sultan Mahmud bu peşrevinde makamı nasıl yorumlamıştır, onu anlayalım:

Çenber usulünde bestelediği Uşşak Muhalif peşrevinde, I. Sultan Mahmud Han, peşreve Uşşak makamının seyri ile başlamakta, Uşşak makamını doyurucu



UŞŞAK DİZİSİ



YEGÂHDA HÜMÂYUN DİZİSİ (TARZ-I CİHAN)



RASTDA BÜSELİK DİZİSİ



KÜRDİ DÖRTLÜSÜ

olarak işlemekte, makamın durak perdesi olan Dügâha gelindiğinde verilen bir asma karardan sonra, Kürdî perdesi açılarak ve Hisar perdesi de gösterilerek Rast üzerinde Nihavend makamına geçilmekte, bu arada Yegâh üzerinde bir Hicaz Hümayun makamı seyri oluşturulmakta (Tarz-ı Cihan makamı), Rast ve Nevâ perdeleri arasındaki kısa bir seyirden sonra Kürdî çeşnisi ile Dügâhta karara varılmaktadır.

Şeması şöyledir:

Baba Hamparsum'un Uşşak Muhalif makamından bestelediği peşrev ve saz semaîsinde ise, evvela Uşşak makamı, yine oldukça doyurucu olan bir seyir ve çeşni içinde gösterilmekte, Rasta geçmek için Nevâ perdesinde verilen bir asma karardan sonra Rast makamı seyri içine girilmekte, Rast çeşnisi ile Rast perdesinde karar verilmektedir. Nevâ perdesinin her iki makamda müşterek güçlü oluşundan dolayı Rasta geçmek kolay olmaktadır.

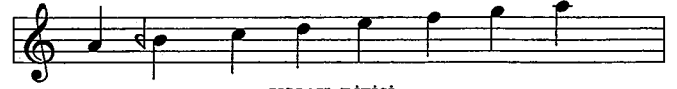
Az kullanılmış bir makam olarak görülen Uşşak Muhalif makamından elimizde sözlü eserler bulunmamaktadır. Öyle anlaşılıyor ki, makam terkip edildikten sonra, musikiciler arasında pek beğeni kazanmamış ve bir müddet sonra unutulmağa terk edilmiştir. Baba Hamparsum'dan sonra bu makamdan eser besteleyen bir bestekâra rastlanmamaktadır.

Makamın şeması şöyledir:

Aynı makam ismi altında değişik iki türü bulunan Uşşak muhalif makamının birbirlerine yakın zamanlarda bestelenmiş olmasına rağmen Uşşaka eklenen makamların çok farklı olmalarını şöyle yorumlamak isteriz:

Baba Hamparsum'un, I. Sultan Mahmud Han'ı kaynak olarak almadığı, bir başka kaynaktan faydalandığı hatıra gelen ihtimallerden biridir. Bu sebeple, kaynak olarak alınan bir başka bestekârın bestelemiş olduğu Uşşak Muhalif makamının eserlerinde Rast makamının işlendiği görülmüş ise, bu takdirde Baba Hamparsum da aynı seyir ve çeşniyi göstererek bu türe uyumuş olabilir.

Bir ihtimal de, Baba Hamparsum, Uşşak Muhalif makamında yeni bir tür meydana getirmek isteği ile I. Sultan Mahmud Han'ın yolundan ayrılmış olabilir.



UŞŞAK DİZİSİ



RAST DİZİSİ

21) Dügâh Makamı (Dügâh Ailesi)

A) Sistemci Okulda

Sistemci okulda 24 şube içinde yer alan ve iki sestem (iki perde) oluşan Dügâh, zamanla değişiklikler göstererek bugünkü Dügâh makamı şekline gelmiştir.

Eski bestekârlarımız, birbirini izleyen ve tanini aralığında olan tam iki perdeyi, diğer bazı makamlarla birleştirerek yeni terkipler meydana getirmişler, bu suretle Dügâh makamı, yüz yılımıza gelinceye kadar önemli bazı değişikliklere uğramış, bugünkü hüviyetini almak için uzun bir zamanın geçmesi icap etmiştir.

Dügâhın ilk tariflerini Bedr-i Dilşâd'da buluyoruz. *Edvâr-ı Makamat* adlı manzum musiki kitabında verilen bu tarif noksan ve karışıktır. Hızır bin Abdullah ise Dügâhı tarif etmemiş, fakat Dügâh Acem diye bir makamın tarifini vermiştir.

Dügâhın derli toplu tarifini Hızır Ağa'da ve Abdülbaki Nâsır Dede'de buluyoruz.

Musahib-i şehriyâri Hızır Ağa, Dügâh için şu tarifi veriyor:

Dügâh ismi, perde ve şube olup, imtizac-ı nagamat budur ki Zirgüle Nimi ile Dügâh ile Segâh ve Çargâh ve Hüseyinî gösterüp, yine Çargâh ve Nevâ ve Nevâda Çargâh ve Segâh beyan ve Zirgüle ile makarrı Dügâh perdesinde ayân ede.

Bu tarifte, dikkat edilirse, Kürdî perdesinden söz edilmiyor. Bu durum, bize, eski musikicilerin Dügâhta Sabâ kullanmakla beraber, Kürdî perdesini kullanmaksızın Zirgüleli olarak karar verdiklerini gösteriyor. Nitekim, Gazi Giray Han'ın çifte düyek usulündeki Dügâh peşrevi bu görüş açısı içinde bestelenmiş oluyor. Elimizde bulunan Dügâh makamına ilişkin en eski eser, Mevlevilerin Beste-i Kadim diye isimlendirdikleri Dügâh âyin-i şerifidir. Beste tarihi hakkında kesin bir bilgimiz olmayan bu âyinin, bazı müzikologlara göre beş yüz sene evvel bestelendiği kabul edilmektedir. Şu halde 15. yüzyılda bestelenmiş olması öngörülmektedir. Bu âyinin birinci selamından giriş kısmını örnek olarak veriyoruz. Âyinin bugünkü Dügâh makamı ile bir benzerliği yoktur. Uşşak makamının nağmelerinin çeşnisi hâkimdir. Ne Sabâ ne de Kürdî perdesi âyinin lahnî yapıları içinde kullanılmamıştır. Bu âyinden sonra veya o dönemlerde Dügâhtan eserler beste lenip bestelenmediğine ilişkin elimizde bir eser bulunmadığından tablo bu dönem için karanlıktır. Ancak bu âyinin bestelendiği tarihten yaklaşık yüz sene sonra, Gazi Giray Han'ın peşrevi bestelenmiştir. Dügâh makamı hakkında artık eski görüşler değişmeye başlamış, makama yeni makam lahinleri ilave edilmeğe başlanmıştır. Özellikle Sabâ makamı Dügâhın lahnî yapısına katılmış ise de Kürdî perdesi makamda henüz kullanılır olmamıştır.

Abdülbaki Nâsır Dede, bu tarihi gelişme ve seyri, Dügâhın zaman içindeki değişmelerine göre bir tasnife doğru gitmiş ve önemli açıklamalarda bulunmuştur. Dügâh makamının "Dügâh-ı Kadim" ve "Dügâh" isimleri altında tariflerini veren Nâsır Dede, Dügâh-ı Kadim için şöyle diyor:

Bu dabi kudema-ı müteahhirin ve kudema indinde, Yegâh gibi iki perdeden, yâni bir Rast perdesi, bâdehu bir Dügâh perdesi göstermekten ibarettir. Amma, telifte, mesmu olduğu üzere Hüseyinî makamını zammederler. Lâkin, zammolunan nagamatta Segâh ve Çargâh ve Nevâ perdesinde seyri ekser ve mâdâsında bilitizadır ve hubutta gâbice Sabâ perdesi abzi âdetinden hali değildir. Lâkin killeti [az kullanılışı] ve hafâsı [gizlenmesi] şarttır...

Nâsır Dede, Sabâ perdesinin kullanılması icap ettiğini, fakat az ve biraz da gizli olarak bu perdenin bestekâr ve icracılar tarafından kullanıldığını kaydetmektedir. Nitekim, Hafız Post'un ve Itri'nin elimizde bulunan bestelerinde, Sabâ perdesinin baştan aşağı kullanılmadığını, Nevâ ile değişik olarak yer aldığını görüyoruz.

Hâfız Post'un, Ebubekir Ağa'nın ve Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin güfte mecmualarında, Dügâhtan bestelenmiş eserlerin güfteleri verilmektedir. Bu eserlerin bestekârları da verilmekte, mesela, Abdülkadir Merâgî'nin, Hâce-i Sâni diye

şöhret bulan Abdülâlî Efendi'nin, Seyyid Nuh'un, Hâfız Post'un, İtri'nin, Kürkçü zade İbrahim Efendi'nin isimleri kaydedilmektedir. Ancak bu bestekârların bir iki eserinin dışında eserleri bugüne kadar gelememiştir.

Abdülbaki Nâsır Dede, Dügâh-ı Kadimden sonra, Dügâhın ayrı bir tarifini veriyor:

Perde-i Dügâhtan âgâza idip, Zirgüle ve Irak perdesine hubût, yine Zirgüle ve Dügâh perdesine suûd, bâdehu Dügâh perdesinden suûden ve hubüten Sabâ âgâze idip, kararında yine Zirgüle ve Irak perdesini, bâdehu Dügâh perdesini gösterüp anda karar eder. Amma, âgâze miyanında Dügâh ve Zirgüle ve Irak perdesine seyri şartındandır. Ve bu terkiip müteabbirinin ihtiradır.

Gazi Giray Han ve Baba Zeytun'un peşrevlerinde bu tarife uygunluk vardır. Kürdî perdesi kullanılmamaktadır. Gazi Giray Han'ın peşrevinin birinci hanesinde kullandığı Irak perdesinin, çeşniye sakatlık verdiği ve hiç bağdaşmayan bir lahnî yapının doğduğu görüldüğünden, Irak perdesi yerine Dik Acem Aşıranı kullanmayı uygun bulduk. Mülazimedeki Irak perdeleri ise aynen kalmaktadır.

Müzezzin-i Şehriyâri Hacı Haşim Bey, kaleme aldığı Haşim Bey Mecmuası'nda, Dügâh makamı için şu kaydı düşüyor:

İptida Segâh, Çargâh Uzzâl (Re bakiye bemol) ile Sabâ çeşnisi gibi âgâz idip, bâdehu Zirgüle ile Dügâhın bir iki defa icra ederek ister bu üslup üzere, Uzzâl perdesi ile Hüseyinîye çıkıp yine bu minval üzere inerek Zirgüle ile Dügâhta kalır.


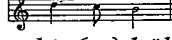
Haşim Bey, bu tarifinde Kürdî perdesinden hiç söz etmiyor. 1815-1868 yılları arasında yaşamış olan Haşim Bey döneminde, Dügâh makamı bugünkü çeşnisini ve hüviyetini elde etmiş ve eserler bu hüviyet içinde bestelenmeye başlamış, Kürdî perdesi de kullanılır olmuştur. Aynı dönemin bestekârlarından Neyzen Yusuf Paşa ve Hacı Faik Bey, Dügâhtan besteledikleri eserlerde Sabâ ve Dik Kürdî perdelerini lahnî yapının icaplarına göre çokça ve rahatlıkla kullanmışlardır.

20. yüzyılın ilk yarısında, yeni iki nazari sistemi kuran müzikologlarımız Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Mehmet Suphi Ezgi, Dügâh makamı için yeni sayılan görüşler bildirmişler ve tariflerini vermişlerdir.

B) Rauf Yekta Beyde

Makamlar bölümünü kapsayan kitabını bitiremeden vefat eden ve başka bir metinde bu makama ilişkin geniş çapta bilgi ve görüşlerini bildiremeyen üstadın, Dügâh makamı hakkındaki analizlerini tam olarak bilmemiz ve öğrenmemiz mümkün olamamaktadır. Ancak, Dârülelhan neşriyatından olan klasik eserlerimizin neşredildiği nüshaların 141 no.lu sayısında, musikiciler için "İhtar-ı Mahsus" (Özel Uyarı) başlığı altında önemli bir hatırlatma ve açıklama yapan ilmi heyet başkanı Rauf Yekta Bey, bu açıklamasında önemli ve yeni bir görüşü kapsayan kayıtlar düşüyor:

Müteahbirinin düğâh makamı dedikleri terkip, notalarını neşrettiğimiz klasik eserlere nazaran dört muhalif seyri takip etmektedir. Bu seyirlerin birincisi, yürük semaîde (Şeybülislam Es'ad efendinin yürük semaîsi) görülür ki, evvela sabâ makamı icra ve sonra (si bemol) perdesine biç dokunmayarak (sol diyez) ve (fa koma diyez) perdelerile (la)da karar etmektedir. Düğâhın ikinci nevi seyri, evvela yine sabâ makamını icradan sonra, (si bemol) açarak şed yolundan (la) üzerinde segâh makamını yapmaktan ibarettir ki (Şeybülislam Es'ad efendinin ağır çenber murabba bestesinde ve ağır semaîsinde olduğu gibi), bu seyirin birer nümuneleridir. (143) No.lu murabba beste (Tab'î Mustafa efendinin devr-i kebir bestesi) ise, bu eser âdeta (la) üzerine nakledilmiş bir segâh besteden başka bir şey değildir. Düğâhın dördüncü seyri ise, (141) no.lu kârda (Hacı Fâik beyin hafif kârı) olduğu gibi, sabâ makamının hem evveline hem de âbirine segâh nağmeleri ve bazan, Yusuf Paşanın peşrevinde olduğu gibi hüzzam nağmeleri ilave edilmektedir. Bu halde dabi (do)nun biraz dik basılması lâzım gelmektedir.

Çünkü, mesela, kârın evvelindeki  nağmesi, şed yolundan ve Segâh makamından  nağmesinin naziridir. Binaenaleyh (la) üzerinde segâh yapıldığı vakit (re) hükmünü alan (do) notalarına birer yarım diyez ♯ ilavesi zaruridir.

Rauf Yekta Beyin, Segâhın Düğâh perdesindeki şeddinden söz etmesi, Hacı Fâik Bey'in Düğâh kârı için önemli bir açıklamayı bize vermektedir, çünkü:

a- Bazı Düğâh eserlerde görülen ve kullanılan Nim Hicaz perdesi, notada yazıldığı gibi değildir. Bu perde, Segâh makamının Düğâh perdesine göçürüldüğü zaman, diğer bir ifade ile şeddi yapıldığında, küçük aralıkların aynen göçürülmeleri, irha veya fazla (koma) aralığının arıza işareti ile notayı değerlendirme zarureti hasıl olmaktadır. Bu konuyu biraz sonra (b) bendinde etraflıca açıklamaya çalışacağız.

b- Düğâhta Nim Zircüle perdesi ile beraber kullanılan Dik Kürdî perdesi de 141 no.lu nüshada Kürdî (küçük mücennep bemollü Si) olarak gösterilmiştir. Halbuki, Dik Kürdî perdesinin vereceği ses gerekli olduğundan, küçük mücennep bemollü arızası işareti ile gösterilmesinde bir unutkanlık yapıldığı görüşü meydana çıkmaktadır. Darülelhan külliyyatının 141 no.lu nüshasında ve "İhtar-ı Mahsus" başlıklı yazıda, Segâhın Düğâh üzerindeki şeddi şöyle gösterilmektedir:

A 

YERİNDE SEGÂH

B 

DÜĞÂHDA SEGÂH

Rauf Yekta Bey –sistemci okulun görüşüne uygun biçimde- Rast dizisini esasi süllem (ana dizi) olarak aldığı için, Segâh perdesini tabii perde kabul ederek bir arıza işaretine gerek duymamaktadır. Ancak, Düğâh üzerindeki şedde (B şemasında olduğu gibi) Si bemolün Kürdî perdesi olarak gösterilmesi, diğer bir deyimle küçük mücennep bemolünün arıza işaretinin konulmuş olması, teknik yönden bir uyarlılık göstermemektedir. Çünkü, Segâh ile Çargâh perdesi arasındaki küçük aralık bakiye değil

(S) ile gösterilen küçük mücennep aralığıdır. Eğer, Dügâh perdesine bir koma bemolü konularak şemada yer alsaydı, mesele kalmıyordu. Fakat, doğrudan doğruya şemada Dügâh (La) perdesinin gösterilmesi sebebiyle, şeddin de bu doğrultuda alındığı ve küçük aralıkların da buna göre işaretlenmesi bir zorunluk olmaktadır. Bu itibarla, (B) şemasındaki Kürdî perdesi ile yarım diyezli Çargâh arasındaki aralık bir taniniden fazla olmakta, bir artık ikili aralığı meydana gelmektedir. İstenilen artık ikili aralığı değil, yerinde Segâhta Çargâh perdesi ile Nevâ perdesi arasındaki tanini aralığının gösterilmesidir. Bu da ancak, Dik Kürdî perdesi ile meydana gelmektedir. Kanaatimizce bu noksanlığın düzeltilmesi, Segâhın Dik Kürdî durumuna getirilmesile mümkün olabilir. Bu suretle, Segâhın Dügâh perdesi üzerine göçürülmesi durumunda, Çargâh perdesinde tanini aralığının gösterilmesi için, Çargâh perdesine \sharp diyezinin konulması ile tamamlanacaktır. Rauf Yekta Bey, bu perdeyi bulmak için yarım diyezi Çargâh perdesine koymak suretile, durumu çözümlenmiştir. Merhum üstad, yarım diyezi tarif ederken tanini aralığının dörtte biri kadar bir aralığın diyezi olduğunu açıklıyor. Kanaatimizce, bu tür bir benzetme isabetli olamıyor. Çünkü, tanininin dörtte biri diyezi diye bir aralık bilinmiyor, adı da konulmayan bir aralıktan söz edilmiş oluyor. Ancak, fazla veya koma aralığının arıza işareti ile gösterilmeğe çalışılıyor. Rauf Yekta bey \sharp işaretini koyarken, ırha aralığını değil, fazla aralığını göz önünde tutmuş oluyor. Aksi takdirde, başka bir aralık varmış gibi bir görüşe saptanarak, teknik bir hataya düşülmüş olacaktır.

Yeri gelmiş iken, şurasını da kaydetmekte ve hatırlatmakta fayda vardır. Dügâh eserlerde, Çargâh perdesine konulan fazla (koma) diyezi ile meydana gelen sesin, musikimizde adı yoktur. Buna Dik Çargâh diyebiliriz. Bu sesin bazı eserlerde biraz daha dik basılması icap etmektedir. Bu icra lahnî yapının özelliğine ve seyrine bağlı olmaktadır. Mesela, Hacı Faik Bey'in Dügâh kârında Çargâh üzerindeki fazla diyezi yeterli olamamakta biraz daha dik bir Do diyeze ihtiyaç duyulmaktadır. Ne var ki, bazı ses icracılarının ve koroların bu sesi Nim Hicaz şeklinde bastıkları ve okudukları işitilmektedir. Bu kanaatimizce yanlış bir icradır. Çünkü, istenilen ses Nim Hicaz perdesinin çıkaracağı ses değildir. Bu ses eksik bakıye diyezi içindeki sestir.

C) Arel ve Dr. Ezgi'de

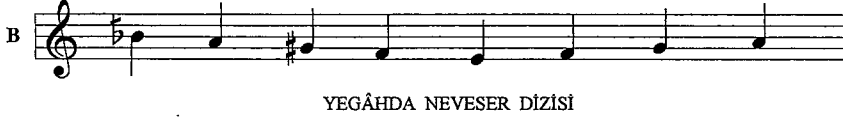
Arel sistemi, biraz evvel açıklamağa çalıştığımız Rauf Yekta Bey sistemindeki şed durumunu kabul etmemektedir.

Arel sisteminin kurucularında Dügâh makamının açıklanması ve tariflerinin verilmesi konusunda bir görüş ve yorum ayrılığı görülüyor. Hocam Arel, Dügâhı açıklarken: "*Dügâh makamı, sabâ dizisinin pest tarafına yegâh perdesindeki neveser dizisinden bir kısmının karıştırılmasından hasıl olmuştur*"¹¹ demektedir, Dr.

Ezgi ise bu görüşe hiç katılmamakta ve tamamen değişik bir tarif vermektedir: “Dügâh makamı, baş orta ve sonunda bicaz zirgüle dizisinin bir kısmının bir sabâ dizisine karıştığından başka bir şey değildir.”¹²



Arel'in Dügâh makamı için verdiği şema şöyledir:



Dr. Ezgi'nin verdiği şema ise şöyledir:



Arel'in görüşüne göre, Neveser makamının bir kısmının Dügâh perdesinde yer alması durumu, kanaatimizce isabetli olamamaktadır. Çünkü Dügâhtaki lahnî yapılar bize Neveser makamının çeşnisini vermediği gibi Neveserdeki sesler ve lahnî yapı, Dügâhta kullanılan lahnî yapılara uymamaktadır.

Dr. Ezgi'nin, Zirgüleli Hicaz makamının bir kısmının Sabâ makamına eklenmesi hususu da geçerlilik göstermemektedir. Bu konuya açıklık getirmek için, eski musikicilerin verdiği tarifler üzerinde bir nebze durmamız icap ediyor. Şöyle ki:

Hızır Ağa'nın Dügâh makamı tarifinde geçen “Zirgüle nemi” tabirinin kapsamı nedir? Keza Abdülbaki Nâsır Dede'nin yine Dügâh için verdiği tariflerde kullandığı “Zirgüle perdesi”nin anlamı nedir? Keza Hacı Haşim Bey'in Dügâhı tarifinde “Zirgüle ile” ibaresinin kapsamı nasıldır? Bu soruların cevaplarını vermemiz icap edecektir.

Her üç kadim müzikologun tariflerinde de Zirgüle kelimesi kullanılıyor. Fakat Zirgüle makamından veya Zirgüleli Hicaz makamından hiç söz edilmiyor. Bu durumda Zirgüle, bir perde ismi olarak kullanılmış oluyor. Şu halde Dr. Ezgi'nin anladığı anlamda bir Zirgüleli Hicaz makamı Dügâh makamında yer almamaktadır.

Zirgüle perdesi ile Hüseyinî Aşiran üzerinde bir Hicaz geçkisi yapıldığı görülmektedir. Ancak, bu yoruma bağlıdır. Çünkü 16. yüzyılda yapılan eserlerde bu tür bir seyri görmek kabildir. Mesela, Gazi Giray Han'ın Dügâh peşrevinde olduğu gibi. 16. yüzyılda Dügâh makamında Kürdî perdesi kullanılmadığı için, Hüseyinî Aşiran üzerindeki Hicazın Dügâh makamında kullanılır olduğu düşünülebilir. Yine aynı dönemin ve hatta daha sonraki dönemlerin Dügâh eserlerinde Segâh perdesinin kullanılması ile Dügâh üzerinde bir Müstear makamının oluştuğu da düşünülebilir. Bu takdirde, Hüseyinî Aşiran üzerinde bir Hicazın kullanıldığı söylenebilir.

D) Kanaatimize Göre

Elimizde mevcut Dügâh eserler üzerinde yaptığım incelemeler sonucunda, bu makamın Neveser ile de Zîrgüleli Hicaz makamı ile de ilişkisinin bulunmadığı görülmektedir. Esası Sabâ ile oluşan makamın üç ayrı makam ile çok yakından ilişkisi bulunmaktadır. Eğer bu makamlar Sabâ makamına eklenmese idi, Dügâh makamından söz edilmesi mümkün olamazdı. Bu makamlar da Dügâhta Sabâ makamı kadar aktif bir role sahiptirler. Dügâha aynı zamanda Dügâh ailesi adını da veriyoruz. Çünkü, bütün Dügâh türleri aynı perdede karar vermektedirler.

Dügâh makamını analiz ederek tarifler veren müzikologların değişik görüş ve yorumlarını, biraz yukarıda (a) ve (b) paragraflarında açıklamağa çalıştık. Verilen bu tarifler, Dügâhın değişiklikler göstermesi yönünden, bize, önemli ipuçları vermektedir. Gerçekten, tarihi seyrin dönemleri içinde, makamın değişmelere uğradığını, Dügâh-ı Kadimin musiki sahnesinden çekilmesinden sonra, Dügâhın terkinde rolü olan makamların zaman içinde Dügâha katılarak aktif rol aldıkları göz önüne alınırsa makamdaki değişikliklerin açıklanmasında zaruri ve kesinlik kazanan görüşler ortaya çıkar.

Dügâhtan bestelenmiş ve bize kadar gelebilmiş eserler üzerinde yaptığımız uzun incelemelerde, Sabâdan başka ve Sabâyâ eklenen üç makamın daha, Dügâhın terkinde yapıcı görevi bulunduğunu anlamış olduk.

Bu üç makam şunlardır:

- 1- Segâh
- 2- Müstear
- 3- Hicaz

Sabâ makamı ile birleşerek, Dügâhın terkip edilmesinde aldıkları görev ve mevkilerini şemalar ile şöyle gösterebiliriz:

Sabâ makamı ile birleşerek Dügâhı meydana getiren bu üç makamın birleşme şekillerini, örnekleri ile beraber tetkik etmemiz icap etmektedir:

1- Segâhlı Dügâh makamında, Segâh makamının lahnî yapısı değişik yerlerde bulunur. Mesela Hacı Faik Bey'in hafif kârında, kâr Segâh açarak başlar, lahnî yapının icaplarına göre, lahin içinde Segâha geçkiler yapılır. Keza yine Neyzen Yusuf Paşa'nın Dügâh peşrevinde Segâhlı başlayan peşrev, kararda yine



DÜGÂHDA SABÂ DİZİSİ



DÜGÂHDA SEGÂH



DÜGÂHDA SABÂ DİZİSİ



DÜGÂHDA MÜSTEAR DİZİSİ



DÜGÂHDA SABÂ DİZİSİ



HÜSEYNİÂŞIRINDA HICAZ DÖRTLÜSÜ

Segâhlı olarak son bulur. Bu arada makamı renklendirmek için, başka yakın makamlara da, özellikle miyanhanede geçkilerin yapıldığı usul haline getirilmiştir.

Neyzen Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'nin peşrevinde, Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin ağır çenber bestesinde, Hafız Post'un nim sâkil bestesinde, genelde Segâh makamı karara doğru, terennümlerde yer almış ve kararlar hep Segâhlı olarak verilmişlerdir.

Görülüyor ki, Segâhlı Dügâhın terkip edilmesi durumunda, Segâh makamı, bestekârın takdirine ve yorumuna bağlı olarak eserlerin değişik kısımlarında uzun geçkiler şeklinde yer almakta ve fakat kararlar Segâh gösterilerek verilmektedir.

Tab'î Mustafa Efendi'nin devr-i kebir bestesi ise tamamen Segâhın Dügâh perdesine göçürülmesiyle bestelenmiş ve Sabâ almadan oluşan istisnai bir bestedir, ve nev'i şahsına münhasır sanatlı ve çok güzel bir eserdir.

2- Müstearlı Dügâh makamında, Müstear makamı, eserin terennüm ve müla-zime kısımlarında yer almakta, eser Sabâ ağırlıklı olarak ve Sabâ ile başlamaktadır. Mesela, Baba Zeytun'un Gazi Giray Han'ın ve Arapzade Abdurrahman Efendi'nin Dügâh peşrevlerinde olduğu gibi.

3- Zirgüleli Hicaz makamını bestekârlarımız Dügâh eserlerinde kullanmamışlardır. Kullanılan makam sadece Hicaz makamıdır ve önemsiz bir derecededir. Örnek olarak verdiğimiz, Gâzi Giray Han'ın peşrevi ile Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin yürük semaîsinde kararlar Zirgüleli olarak Dügâhda verilmekte, Hüseyinî aşiran üzerinde kurulu Hicazın kararına aykırı bir son buluş yapılmaktadır. Bu durum üzerine, biraz evvel durmuş eğer Segâh perdesi alındığı zaman (ki iki beste de de alınmıştır) bir Müstear çeşnisi kendini gösteremiyorsa, Hicaz ağırlıklı olacağı, yok Müstear çeşnisi hâkim durumda ise, bu takdirde bir Hicaz seyrinden söz etmenin artık mümkün olamayacağını açıklamışdık.

20. yüzyılda kurulan iki nazari sistemin görüşleri ile bizim görüşümüzü yukarıda aktarmağa ve açıklamağa çalıştık. Ve gördük ki bizim görüşümüz Rauf Yekta Beyin görüşü ile bir paralellik taşımakta, Arel sistemi ile de büyük ayrılıklar göstermektedir. Bu sonuca, eserlerin uzun süre incelenmesi ile varıldığını belirtmek isteriz.

Gerçekten, özellikle Arel-Dr. Ezgi sisteminin ileri sürdüğü görüşlerde, Sabâ makamı ile Zirgüleli Hicaz makamının Dügâhın terkip olunmasındaki rolleri üzerinde durulmuş ve esas olarak kabul edilmiştir.

Neveserin de Nevâ etrafındaki lahnî yapısı yine Zirgüleli Hicaz makamının bir b ölümüdür. Bu itibarla, donanıma Zirgüleli Hicaz makamının arıza işaretleri konularak eserler tanıtılmağa çalışılmıştır.

Ancak, Zirgüleli Hicaz makamının Dügâhta kullanılan arıza işaretleri ile icra edilmesi durumunda, Dügâh makamının istediği çeşni meydana getirilmemektedir. Şu halde bu işaretler, makamın bünyesine ve aslına yabancı kalmış olmaktadır.

Keza, Rauf Yekta Beyin Dügâhta Segâh makamını belirtmek için kullandığı ve Çargâh perdesine koyduğu fazla-koma diyezi de bazı lahnî yapıların seyirlerinde, makamın çeşnisini tam ve istenilen ölçüde verememektedir. Bazı eserlerde (mesela Dügâh kârdaki Segâh makamında) Çargâh üzerinde istenilen ses, lahnî yapının icapları olarak ne fazla-koma diyezinin ne de Do bakıyye diyezinin verdiği seslerdir. Bu iki ses arasında, eksik bakıye diyezi bölgesi içinde bulunan ve bulunması gereken seslerdir. Makamı bilenler, icrada bu sesleri rahatlıkla çıkarabilmektedirler.

Dügâh makamının seyirlerinde çıkıcı inici bir seyir görülür. Kadim Dügâh makamı hariç tutulursa, Sabâ makamı, Dügâh makamının esas unsurunu teşkil eder. Diğer makamlar Sabâyâ eklenerek Dügâhın lahnî yapısında yaratıcı ve terkip edici görevlerini yerlerine getirirler.

Dügâhın durağı (karar perdesi) Dügâh perdesidir. Güçlüsü Çargâh perdesi olmakla beraber, Segâh makamı kullanıldığında, Dik Çargâh diye isim vereceğimiz perde az da olsa güçlü görevini yüklenmiş bulunur. Tiz durağı Muhayyer perdesidir.

Sabâda kullanılan asma karar perdeleri Dügâhta da kullanılır. Bu asma karar perdelerinden başka, Nim Zirgüle, Dik Çargâh ve Dik Acem perdeleri de, kullanılan makamların lahnî yapılarına göre asma karar perdeleri görevlerini yerine getirirler.

Dügâh Yegâha kadar bir genişleme yapmaktadır. Tizde ise Muhayyerden sonra, Sünbüle açarak genişleme gösterdiği gibi, bestekârın zevk ve arzusuna kalmış diğer makamlar içinde de genişlemeler yapabilir. Mesela, Hisar Buselik ve Şehnaz makamlarının kullanılması gibi.

Dügâh makamı, donanımda Sabâ makamının arıza işaretleri ile gösterilir, geçkilerde ise geçilen makamın arıza işaretleri gerekli perdelere konulur.

22) Mâyeye Makamı

Sistemci okuldan evvel de bilinen Mâyeye, sistemci okul kurucularında, tam bir makam niteliğinde görülmediğinden, altı âvâze içinde yer almıştır.

Safiyüddin, *Şerefiye*'sinde Mâyeyi bir dizi gibi gösterirken, Hüseyinî Aşiran, Rast ve Dügâh perdelerine dizide yer vermemiş, adeta kırık bir dizi gibi göstermiştir. Safiyüddin'de dizi şöyledir:



Abdülkadir'de ise bu dizi daha kısaltılmış ve dört sese indirilmiştir, şeması şöyledir:



Her iki eksik dizi şeklinden, bir dizi tamlığı bulmak mümkün olmadığı gibi, Mâyenin bu görüş ve buluş açıları içinde, bestelerde kullanılma sistemi de açıklanmış değildir. Aynı görüş ve tesbiti Lâdikli Mehmet Çelebide de görüyoruz. Abdülkadirin vermiş olduğu noksan ses dizisini, ebced notası ile tekrarlamaktadır. Diğer taraftan, Abdülkadirin Segâh kâr-ı şeş âvâzında, Segâh Mâye âvâzesi işlenmekte ve günümüzün Segâh Mâye anlayış ve yorumuna uygun olarak bestelenmektedir.

Nazariyatta eksik perdelerle gösterilen Mâyenin, Abdülkadir'in kârında, tam bir makam hüviyeti niteliği ile gösterilmesi bir hayli düşündürücüdür. Eksik dizi dışındaki seslerinde kârda kullanılmış olmaları, Abdülkadir'e göre, Mâyenin çeşitlerinden dolayı değişen bir durum ve icra şekli olmaktadır. Gerçi Abdülkadir'de Mâye, Segâh Mâye olarak geçmekte ise de, aynı çağın müzikoloğu Hızır bin Abdullah'ın *Kitâb-ı Musiki* adlı edvarında, Mâyenin çeşitlerine temas edilmekte, bu çeşitler birer birer gösterilmektedir. Açıklanan Mâye çeşitleri şunlardır:

1- Mâye Uşşak, 2- Mâye Rast, 3- Mâye Irak, 4- Mâye Isfahan, 5- Mâye Kûçek, 6- Mâye Büzürk, 7-Mâye Zengûle, 8- Mâye Rehavî, 9- Mâye Hüseyinî, 10-Mâye Nevâ, 11- Mâye Buselik, 12- Rast Mâye, 13- Irak Mâye, 14- Büzürk Mâye, 15- Zengûle Mâye, 16- Kûçek Mâye, 17- Rehavî Mâye, 18- Hüseyinî Mâye, 19- Hicâz Mâye, 20- Nevayî Mâye, 21- Buselik Mâye, 22- Segâh Mâye, 23- Uşşak Mâye.

Dikkat edilirse, Hızır bin Abdullah'ta sayılan 23 adet Mâye çeşidinde, aynı makam isimlerinin yer değiştirdikleri görülmektedir. Eski musikiciler, bu yer değiştirme ile, Mâyenin çeşitlerini çoğaltmışlar, ve hangi makam daha evvel isimde yer alıyor ise, bu makamın seyri ile Mâye çeşitlerini birbirlerinden ayırmışlardır. Bunu bir örnek ile açıklayalım: Rast Mâye ile Mâye Rastı göz önüne getirelim. Her ikisi de Mâyenin birer türü olmasına rağmen, iki ayrı makamı oluşturmaktadır. Bu iki makam hakkında ilgili paragraflarda geniş bilgi vermeğe çalışacağız.

Sistemci okulda bu tür terkiplerin ayrı bir anlamı olduğu düşüncesi zihinlerde yer ederek, niçin bu isimler yer değiştiriyorlar, sorusu sorulabilir.

Yaptığımız incelemeler sonucu, bu isimlerin önceye veya sonraya konularak yer değiştirmeleri, adı geçen makamların öncelik ve ikincilikle doğrudan doğruya ilgisinin bulunmasındandır. Hangi makamın ismi evvel geliyor ise, ön planda bu makamdan başlanması ve sonra ikinci isim olarak getirilen makama geçilmesi, bir usul ve kural olarak benimsenmiştir.

Hızır bin Abdullah, kitabında bu makamların ayrı ayrı tariflerini veriyor ve karar perdelerini gösteriyor.

II. Sultan Murad döneminde terkip olunan ve adlarını saydığımız bu makamlar, isimleri bize kadar gelmesine rağmen eserleri bize yetişemeyen ve tabii olarak bugün bilemediğimiz makamlar olmak üzere musiki sahnesinden çekilen ve kaybolan makamlardır.

Ancak bunların içinde, dört makam vardır ki, her nasılsa bize kadar eserleri gelebilmiş ve kaybolmaktan kurtulmuşlardır. Bu makamlar şunlardır:

1- Segâh Mâye, 2- Dügâh Mâye, 3- Rast Mâye, 4-Mâye Rast.

(Rast Mâye ve Mâye Rastı, elimizde eserleri bulunduğu için, Yegâh ve Rast perdesinde karar veren makamlar kısmında incelemeye almış idik. Segâh Mâyeyi ise Segâh perdesinde karar veren makamlar içinde incelemeye alacağız.)

Burada dikkati çeken nokta şudur:

Mâyenin yalnız olarak, diğer bir deyişle bir başka makamın eklenmesinden kurtularak, yalnız Mâye olarak kullanıldığı var mıdır?

Bu konuda, bize Abdülbaki Nâsır Dede ışık tutuyor. Nâsır Dede *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki kitabında şöyle bir tarif veriyor:

Mâye-i Atik, Aşiran perdesinden âgâze idüp Yegâh perdesinde karar eder. Bu terkîp müteahhirin-i selefîn ihtirâr olup fi zamanına müstakillen nâdir-ül istimal olduğu için atik kaydı ile tabrir olundu.

Bu tarif, bize, Mâyenin tek başına kullanılmış olduğunu bildiriyor. Ancak, Nâsır Dede, bu terkibin, müteahhirin-i selef diye nitelediği çok eski musikicilerden sonra gelen eski musikiciler tarafından bulunduğunu, kendi zamanında da kullanıldığını, ancak çok az bilindiğini ve çok az kullanıldığını açıklamaktadır. Makamın Aşiran perdesinden başlanması sebebiyle, Aşiran seyir içinde seyir gösterilerek, Yegâha gelindiğini ve Yegâhta karar verildiğini kaydetmektedir.

Nâsır Dede'nin Mâye-i Atik dediği Mâye hakkında, elimizde bir eser bulunmadığı için, seyir ve çeşni hakkında bir açıklamada aydınlatmada bulunamıyoruz.

Nâsır Dede, Mâye-i Atikten daha evvel bulunan makamın yine Mâye adı altında ve fakat Segâh seyri hâkim olarak seyirler gösterdiğine işaret etmektedir. Nâsır Dede bu Mâye için:

Segâh âgâze idüp, Dügâh perdesinde karar eder. Bu kudemâ-ı mütekaddiminin ihtirâdır.

Nâsır Dede'nin bu tarifinde, adı geçen Dügâh Mâyedir. Bu makamı biraz sonra ele alacağız.

Şimdi, tekrar II. Sultan Murad Han dönemine bakışımızı çevirelim. Hızır bin Abdullah'ın, bugün eserleri bize kadar gelebilmiş, Mâye türleri için verdiği tariflere bir göz atalım. Hızır bin Abdullah

1- Segâh Mâye için:

Segâh Mâye oldur kim, Irak âgâze ede, ine Mâye karar ide,

2- Uşşak (Dügâh) Mâye için:

Uşşak Mâye oldur kim, Uşşak âgâze ede, ine Mâye karar ide,

3- Rast Mâye için:

Rast âgâze ede, ine Mâye karar ide

diyor. Hızır bin Abdullah'ın bu tarifleri, biraz yukarıda açıkladığımız gibi, hepsi Yegâh perdesinde karar veren makamları kapsıyor. Amma, ne yazık ki, Yegâhta karar veren bu makamlardan yalnız bir tanesi, eserleri bize kadar gelebildiği için kaybolmaktan kurtuluyor. Bu makam Rast Mâye makamıdır.

Hızır bin Abdullah'ın tariflerini verdiği diğer iki makam, Segâh Mâye ve Uşşak Mâye, bize kadar eserleri gelememişi için bilemediğimiz iki makam türü olarak kalmıştır.

Bugün Segâh Mâye ve Dügâh Mâye olarak bilinen makamlar ise Hızır bin Abdullah'ta Mâye Segâh ve Mâye Dügâh olarak ayrıca isimlendirilmiş ve müstakil makamlar olarak tanıtılmıştır.

Ancak zaman içinde, bu makamların adlarında değişiklikler yapıldığı, Hızır bin Abdullah'ın Segâh Mâye, Uşşak Mâye, Rast Mâye diye bildirdiği makamların, bir müddet sonra kullanılmadığı, unutulduğu, fakat Mâye Rast, Mâye Segâh olarak, yine sistemci okulda adı geçen makamların isimlerinde yapılan düzeltmeler sonucu, bize Rast Mâye, Segâh Mâye ve Dügâh Mâye olarak gelebildiği görülüyor. Ancak, yazılı metinlerde bulunan ve isimlerde karışıklığa sebebiyet veren bu makam isimlerinde bir düzeltme işinin yapılarak, bu makamların isim olarak daha iyi ve açık olarak tanıtılmasına ihtiyaç duyan Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı eserinde bugün bilinmeyen Rast Mâyeye "Gülzar", Segâh Mâyeye "Râmış Can" adlarını vererek, makamlardaki isim kargaşalığına son vermede başarılı olmuştur.

Biraz yukarıda açıkladığımız gibi, eserleri bize kadar gelememiş olan Mâye türü makamlar üzerinde durmamız mümkün olamayacaktır. Bu itibarla, eserleri elimizde bulunan Gülzar (eski Rast Mâye), Rast Mâye (eski Mâye Rast), Segâh Mâye (eski Mâye Segâh) ve Dügâh Mâye (eski Mâye Uşşak) makamlarının incelemelerini yapacağız.

Arel-Dr. Ezgi sistemi, yalnız Segâh Mâye ve Dügâh Mâye makamlarını göz önüne alarak, tetkiklerini daha dar bir alanda sürdürmüşlerdir.

Arel, her iki tür Mâyeyi birbirinden ayırmak için isimlerini saymamış, "Birinci Nevi Mâye" ve "İkinci Nevi Mâye" diye bir ayrımı tercih etmiştir.

Dr. Ezgi ise, Mâye türlerinden yalnız birini, Dügâh Mâyeyi ele almıştır. Hocanın ve Dr. Ezgi'nin bu incelemelerini ait oldukları Mâye türlerinin açıklamalarında tekrar ele alacağız. Şimdi Dügâh perdesinde karar veren Dügâh Mâye makamının incelemesine geçelim.

23) Dügâh Mâye Makamı

Dügâh perdesinde karar veren Dügâh Mâye makamına Hızır bin Abdullah'ın Uşşak Mâye diye ad verdiğini biraz yukarıda açıklamış idik. Hızır bin Abdullah'tan sonra gelen müzikologların kitaplarında ise Dügâh Mâyenin yeterli bir açıklama ve tarifine rastlayamıyoruz.

Segâh makamının sonuna yerinde bir Uşşak makamının eklenmesiyle hasıl olan makamda, geçki olarak Acemli Segâh ve Rast makamlarının da, kısa da olsa, kullanıldığını görüyoruz.

Şeması şöyledir:

Makam, genellikle Segâh açarak ilk seyirlerini gösterir. Segâh perdesi etrafında, Segâh çeşnisi ile dolaşım yapılar. Bu arada, Acemli Segâh makamına geçki yaparak, kısa gösterişlerde bulunur. Uşşak makamına döner, tekrar Segâh makamının çeşnisi içinde dolaşımlarına devam eder. Rast makamına uzun ve sürekli geçkiler yapmadığı görülür. Segâh seyirinden sonra, Uşşak makamı seyri ve çeşnisi içinde kısa bir gösterişten sonra, Dügâhta karara varır.

Hocam Arel, birinci nevi Mâye olarak Dügâh Mâye makamını incelemeye alıyor ve "Segâh makamı ile Uşşak makamının birleşmesinden doğar" diye tarifini veriyor. Bu kısa açıklamalar, Dügâh Mâyeyi bize bütün detayları ile anlatamıyor ise de, ilk defa bilgi veriş yönünden büyük önem taşıyor.

Dr. Ezgi, Segâh makamının iki çeşidinin de Dügâh Mâyede kullanıldığını ve Uşşak çeşnisi ile Dügâhta karar verildiğini bildiriyor. Dr. Ezgi'nin bu tarifi, bizim için, biraz daha açıklamalı olması sebebiyle, makamın tanıtılmasında önemli oluyor.

Dügâh Mâye, hem peste doğru, hem de tize doğru genişlemeler göstermektedir. Tizdeki genişlemeler, Segâh makamının genişlemelerine benzer. Ancak bestekâr veya icrakârın, bu tür genişlemeleri kendi görüş ve yorum açısı içinde değişik olarak yapmaması için bir engel bulunmamaktadır. Peste doğru yapılan genişlemeler, Hüseyinî Aşirana kadar iner. Bu tür genişleme çoğu zaman, Irak perdesi üzerindeki Segâh geçkisi içinde yapılır.

Bugün unutulmuş bir duruma düşen Dügâh Mâyeye, Hafız Zekâi Dede Efendi'nin, Mâye âyin-i şerifinin birinci selamından bir kısmı, tanburi İsak'ın peşrevini ve Musi'nin değişmeli son semâisini örnek olarak veriyoruz.

Dügâh Mâyeyi, donanımda, Segâh makamının arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde, ilgili perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.

24) Araban Makamı

Sistemci okul kurucularında Araban makamını bulamıyoruz. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd da bu makamdan bahsetmemektedirler. Şu halde II. Sultan Murad zamanında Araban makamının bilinmediği anlaşılıyor. Hızır Ağa'da Arabanı buluyoruz. Bu duruma göre Arabanın 15.-16. yüzyıllarda bulunmuş olacağı anlaşılmaktadır. Hatta, Beyatî Araban makamının terkipçisi olan Gazi Giray Han 16. yüzyılın son döneminde yaşadığına göre Arabanın daha evvelce bulunduğu bir vakıdır.

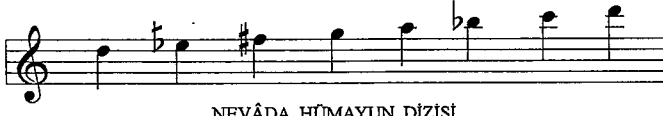
Araban, güçlüsü olan Nevâdan başlamasına rağmen daha çok inici bir nitelik

1 SEGÂH DİZİSİ

2 EVİÇSİZ SEGÂH DİZİSİ

3 UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

gösterir. Makam Nevâ üzerindeki Hicaz dizisine, Dügâhta Uşşak dizisinin eklenmesiyle hasıl olmuştur.



NEVÂDA HÜMAYUN DİZİSİ



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

Araban dizisi iyi tetkik edilirse Karcığâr makamı dizisinin aynı olduğu görülür. Ancak, Karcığâr ile Araban arasında, Nevâ üzerindeki Hicaz dizisinin Hisar perdelerinde biraz belirli fark vardır. Karcığâr makamında, Hisar perdesi bakıye bemolden çok, eksik bakıye bemolü bölgesinde oluşur. Arabanda ise Hicazda kullanılan bemol aynen uygula-

nır. Karcığârdan Araban makamını ayıran seyir ve dolayısıyla çeşni farkları üzerinde durmak lâzımdır. Arabanın, Nevâ olan güçlüsünü göstererek tiz beşli olan Hicaz beşlisi içinde ve tiz durağa yakın perdelerde, Muhayyer perdesi etrafında daha çok dolaştığı görülür. Karcığârda ise, bu seyir güçlü olan Nevâ etrafında yapılır. Bu ayrı seyirler ve yapılan bazı geçkiler ile iki makam birbirinden çeşni itibarıyla ayrılırlar. Fakat, kararlarda iki makamı birbirinden ayırmak biraz güç olur. Çünkü ikisi de, Uşşak dörtlüsü içinde ve Uşşak çeşni ile karar vermektedirler. Diyebiliriz ki, Araban ile Karcığârın birbirlerinden ayrıldığını anlamak için terbiye edilmiş bir kulağa ihtiyaç vardır. Makam bugün terkedilmiş ve unutulmuştur. Araban, aynen Karcığâr makamındaki arıza işaretleri ile gösterilir. Gerekli geçkilerin meydana getirdiği lahnî değişiklikler yerlerine konulan arıza işaretleri ile belirtilir.

25) Cihar Âgâzin Makamı

Santuri Edhem Bey'in tertiplelediği Cihar Âgâzin makamı Hisar Buselik, Dügâh, Şehnaz makamlarının birleştirilmesinden meydana gelmiştir.



DÜGÂHDA HİSAR BÜSELİK DİZİSİ



DÜGÂHDA SABÂ DİZİSİ



DÜGÂH İÇİN SEGÂH DÖRTLÜSÜ



DÜGÂHDA ŞEHNÂZ DİZİSİ

Şeması şöyledir:

Cihar Âgâzin makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Hüseyinî açarak başlayan makam, kısa bir Hisar Buselik seyrinden sonra Sabâ perdesini kullanarak Dügâha geçer, Dügâhı da kısaca göstererek Şehnaz makamına geçer, Şehnaz makamının bütün perdelerinde dolaşır ve Dügâhta karar verir.

Santuri Ethem Efendi Dügâh makamında Sabâ Zemzemeyi andıran bir seyir içinde Dügâh makamını göstermektedir. Ancak, Dügâh seyrine uymakla beraber, tam bir Dügâh çeşni hasıl olmamaktadır.

Cihar Âgâzinin terkip tarihi kesin olarak bilinmiyorsa da henüz yüz seneyi de doldurmamıştır. Santuri Edhem Bey 1885-1927 tarihleri arasında yaşamış, santur üstadı musikicilerimizden biridir.

Donanımda, değişik makamlarda seyir yapıldığı için, yalnız Segâh perdesi gösterilir, diğer lahin değişikliklerine ilişkin arıza işaretleri icap eden yerlerine konulur.

26) Eviç Sabâ Makamı

Yahya Çelebi¹³ tarafından bestelenen Eviç Sabâ peşrev ve saz semaîsinden başka bu makama ilişkin bir eser elimizde mevcut değildir.

Makam inici bir seyir göstermektedir. Eviç makamı ile başlanır, Eviç seyiri tamamlanır, Dügâhta bir asma karar verilerek Sabâ makamına geçilir ve Sabâ seyiri içinde karar verilir.

Şeması şöyledir:

Eviç Sabâ makamını donanımda Segâh ve Eviç perdelerindeki arıza işaretleri ile gösteririz. Lahin içindeki geçkiler ayrıca arıza işaretleri konularak gösterilir.



27) Bahr-i Nâzik Makamı

Sistemci okul kurucularında Bahr-i Nâzik makamını bulamıyoruz. Ancak, Gaybî Hoca'nın çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da bu makamın kaydı vardır. Bedr-i Dilşâd, bütün makamların tariflerini nazmen yaptığı için tarifler pek açıklık kazanmamaktadır. Hızır bin Abdullah ise nesir üzere şu tarif vermektedir:

Bahr-i nâzik oldur kim, Hicaz yüzünden Segâh göstere ve yine Dügâhta karar vere.

Diğer musiki risalelerinde Bahr-i Nâzik'in tariflerine rastlayamadık. Ancak, Kantemiroğlu'nda çok değişik bir tarif bulduk. Bu tarifte Kantemiroğlu şöyle demektedir:

Tiz Dügâhtan bareket edüp, Şehnaz perdesini gösterir, andan sonra Eviç gelip tamam perdeler ile iner ve Dügâh perdesinde karar kılar.

Son devir bestekârlarımızdan Ahmet Avni Konuk, 119 makamdan bestelediği kâr-ı nâtıkında Bahr-i Nâziki şu beyitle veriyor:

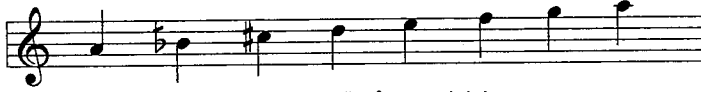
*Mahî-i dil bahr-i nâzikte şinâverlik eder
Bir akıntıya tutuldu seyredüp dâim gider*

Ahmet Avni Konuk'taki Bahr-i Nâzik makamı Hızır bin Abdullah'ın tarifine

yakınlık göstermektedir. Keza, Ahmet Avni Konuk'un örnek olarak verdiğimiz Bahr-i Nâzik parçası ile M. Ekrem Karadeniz'in¹⁴ makamı tarifleri de uyum göstermektedir.

Elimizde mevcut darb-ı fetih usulü ile bestelenmiş ve bestekârı bilinmeyen peşrevde makamın Dügâhta karar vermesine rağmen Hicaz makamı ile bir ilişkisi olmadığı, hatta Müstear çeşnisi verdiği görülmektedir. Sahibi meçhul Bahr-i Nâzik peşrevinin Hicaz çeşnisi katılmadan Müstear çeşnisine benzeyen bir seyir takip etmesi son devir bestekârlarının görüşleriyle bir çelişki teşkil etmektedir. Ahmet Avni Konuk'un Bahr-i Nâzike misal olarak verdiği kârın bu kısmında Hicaz başlayan makam Segâh göstererek tekrar Hicaza dönüşmekte ve Hicaz olarak karar vermektedir. Elimizde mevcut sahibi meçhul ve dolayısıyla hangi devirde bestelendiği de anlaşılamayan peşrevde ise değişik bir dizi içinde en ufak bir Hicaz geçkisi yapılmamış, buna karşılık başka makamlara geçildiği görülmüştür. Hatta, Segâh geçkisine bile yok denecek kadar kısa yer verilmiştir. Bazı eserlerdeki Bahr-i Nâzik geçkilerine bakarak makamın Hızır bin Abdullah'ın tarif ettiği gibi seyir gösterdiğini kabul etmek gerekiyor. Ancak, elimizde mevcut peşrevin Segâh türünden Müstear çeşnisini vererek Nim Hicaz perdesi ile Müstearı devamlı kullanarak Dügâhta karar vermesi, Bahr-i Nâzikin o devirde (hangi devir olduğunu maalesef bilemiyoruz) böyle bir anlayış içinde bilindiğini göstermesi bakımından çok dikkat çekicidir veya elimizdeki bu eserin makamı gösterir yazılarında bir yanlışlık vardır.

Hızır bin Abdullah'ın tarifi ile, Ahmet Avni Konuk'un makama ilişkin pasajını ele alıp ve tetkik edersek Bahr-i Nâzikin şu dizilerin birleşmesinden hasıl olduğunu görürüz:



YERİNDE HÜMÂYUN DİZİSİ



YERİNDE SEGÂH DİZİSİ

Şemadaki dizilerde görüldüğü gibi, Segâh dizisi araya girerek, Hicaz makamına ayrı bir güzellik ve çeşni vermiş olmaktadır.

Hicaz ailesinin basit makamları arasına koyamadığımız Bahr-i Nâzik makamını Hicaz ailesi içerisinde sayılmasında bir sakınca görmüyoruz. Çünkü, burada basit veya mürekkep makam söz konusu olmayıp Hicaz ailesinin kökünü oluşturan Hicaz makamından söz edildiğini hatırlamak icap edecektir.

Makam, inici-çıkıcı olarak seyredir. Çoğu zaman Nevâda veya Dügâhta verdiği bir asma karardan sonra Segâhta karar verir.

Bahr-i Nâziki donanımında Hicaz makamının arızaları ile gösteririz. Segâha geçiş kısmında gerekli arızalar konur ve geçiş belirtilmiş olur. Bahr-i Nâzik bugün unutulmuş makamlar arasındadır.

28) Nevruz Makamı

Sistemci okulda âvâzeler içinde gösterilen ve sekiz sestem oluşan Nevruz makamının, Safiyüddin Urmevî'nin *Şerefiye* adlı musiki kitabında dizisi şöyle idi:

Safiyüddin bu dizinin makamına Nevruz adını vermiştir.

Abdülkadir Merâgî'de de bu dizi aynı aralıkları taşır. Bugün kullandığımız Nevruz dizisini bulmak için yukarıdaki diziyi Dügâh perdesine göçürmek icap eder ve şöyle olur:

Bu dizi, bugün kullandığımız Arazbar dizisine benzemektedir. Ancak, şeklen böyle olan bu dizilerin lahnî yapıları değişiktir, seyir ve çeşnişi de birbirlerine benzemez.

Sistemci okulda Nevruzun yanında bu âvâzenin değişik türleri de kullanılıyordu. Bu türler şunlardır: a- Nevruz-ı Hârâ, b- Nevruz-ı Arabî.

Nevruz müstakil makam olarak kullanılmağa başlanınca bir hayli kalabalık türleri de icad edilmiş, sistemci okul kurucularında bulunmayan bu türler II. Sultan Murad Han zamanında musikimize kazandırılmışlar ise de ömürleri uzun sürmemiş ve unutulmuşlardır. Mesela Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Rûmî, Nevruz-ı Beyatî, Nevruz-ı Rast, Nevruz-ı Kûçek, Nevruz-ı Hüseyinî, Nevruz-ı Irak, Nevruz-ı Buselik gibi.

Bugün bu eski Nevruz çeşitlerinden, sırf Nevruz ile Nevruz-ı Rûmî türü bize kadar gelebilmiştir.

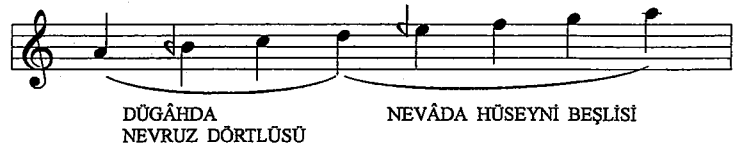
Sistemci okul kurucuları Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'de makamların perde veya melodik (lahnî) tariflerinin yazılması düşünülmemiştir. Makamlar, cinslerin (dörtlülerin) uygun bir biçimde devri (sekizliyi) meydana getirebilmesi için tertiplenerek gösterilmişlerdir. Bu itibarla Sultan II. Murad Han'a gelinceye kadar yazılmış edvarlarda makam tariflerini bulmak mümkün değildir. Bize, ansiklopedik bir çerçeve içinde ilk makam tariflerini verenler Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd olmuştur. Hızır bin Abdullah'ta Nevruz makamı tarif edilmemiş, Nevruz-ı Acem ve Nevruz-ı Rûmî makamlarının tarifleri verilmiştir.

Hızır Ağa Nevruzun tarifini şöyle vermektedir:

Nevruz şol âgâzedir ki, Segâh kopup Çargâh ve Nevâ ile Nim Hisar gösterüb, bâde Nevâ ile Çargâh gösterüb, Çargâhtan Hisar Nimin gösterüb bâde yine Nevâ ile Çargâh ve Segâh göstere ve perde-i Dügâhda karar ede.

Hızır Ağa'nın bu tarifi, biraz evvel dizisinin şemasını verdiğimiz ve âvâzeler arasında bulunan Nevruzun nağmelerinin terkibine mülayim bir şekilde uymaktadır.

Kantemiroğlu, *İlm-i Edvâr-ı Musiki* adlı kitabında şöyle bir tarif veriyor:



Nevruz, Segâh kopup Çargâh Nevâ ile Hisarı gösterüb bâde Nevâ ile Çargâhı gösterüb, Hisar Nimi gösterüb, bâde yine Nevâ ile Çargâh Segâhı gösterüb Dügâh perdesinde karar eder.

Kantemiroğlu'nun bu tarifi, Hızır Ağa'nın tarifinin adeta bir tekrarıdır ibaret bulunmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede iki ayrı Nevruz türünden bahseder. Bunlardan biri Nevruz-1 Asl, diğeri Nevruz-1 Acemdir.

Abdülbaki Nâsır Dede Nevruzu şöyle tarif ediyor:

Neva perdesine dek suûden ve hubûten Nihavend âgâze idüb bâdebu bir Hüseyinî ve Acem gösterüb Acem perdesinde karar ider. Neva perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahi bazı mahalde zam olursa münasibdir. Bu terkiib müteahbirinin telifinden bir edvarda terkiib arasından mütevaddır [birbirinin benzeridir].

Nevruz-1 Acem ise şöyledir:

Nevruz âgâze idüb, Acem karar eder. Bu terkiib müteahbirin-i selefden birinin edvarında böylece görülmüştür ve müeahbirinin ibtirai olması mülayimdir. Lâkin Acemden farkı, külli için Sünbüle perdesinde ziyadece seyir ve Çargâh perdesinde gâhice meks [durma, ara verme, eğlenme] münasibdir.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin her iki Nevruz türü için vermiş olduğu tarifler, Hızır Ağa ile Kantemiroğlu'nun tariflerinden ayrılık göstermektedir. Kaldı ki, sistemci okulda bulunan Nevruz dizisine de uymamaktadır.

Hızır Ağa ile Kantemiroğlu'nun Nevruzu tarifleri Segâh makamı ile Beyatî makamının Nevruzda önemli yerleri bulunduğunu göstermektedir. Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifinde ise Nevruz ve gerekse Nevruz-1 Acemin, Acem makamı ile ilişkili olduğu anlamı ağır basmaktadır.

Bugün için elimizde bulunan en eski Nevruz saz eseri, Yahya Çelebi'nin peşrev ve saz semaîsidir. Yahya Çelebi'nin bu eserleri tetkik edilirse, makama hâkim olan iki makam türü görürüz:

a- Acem, b- Necid Hüseyinî.

Aynı makamlar neyzen Ali Rıza Bey'in devr-i kebir bestesinde de açıkça görülmektedir.

Nevruzun bu analiz sonucunda şeması şöyle olmaktadır:

ÇARGÂHDA
NİGÂR DÖRTLÜSÜ

ACEMDE
NİGÂR BEŞLİSİ

DÜGÂHDA
HÜSEYNİ BEŞLİSİ

HÜSEYNİDE
KÜRDİ DÖRTLÜSÜ

Sistemci okuldaki Nevruz şeması ile karşılaştırdığımız zaman Nevruzun zamanla değiştiğini, Nevâ üzerindeki Hüseyinî beşlisinin yerine, Dügâhtan itibaren bir Necid Hüseyinî dizisinin konulduğunu ve Acem makamının ilk mertebeye icra edilerek, makama girildiğini görüyoruz. Halbuki sistemci okuldaki Nevruz lahnî yapısı içinde yine Acem

makamı görülmekle beraber, Hisar perdesinin kullanıldığını, Nevâ üzerinde Buselik makamının gösterildiğini, Hicaz perdesinin görevinin kaldırılmadığını açıkça görmekteyiz.

Elimizdeki eserlerde, Hüseyinî veya Acem açılarak makama girildiği görülüyor. Bu suretle bugün bize kadar gelebilen az sayıdaki eserlerde makamın Acem ve Necid Hüseyinî makamlarının birleşmesinden hasil olduğunu anlamış bulunuyoruz.

Makam daha çok inici bir seyir göstermektedir. Acem açarak başlayan makamda, Çargâh ile Muhayyer arasında ve Acem perdesi etrafında seyirler görülür. Acem perdesi aynı zamanda önemli bir asma karar perdesi olmaktadır. Hüseyinî perdesi açıldıkta, makamda gösterilen Acem perdesi kadar Hüseyinî perdesinde durulmaz ve karara doğru bir seyrin başladığı görülür. Bu arada Çargâh ve Segâh perdelerinde asma kararlar verilir ve Dügâhta Hüseyinî çeşnisi ile karara varılır. Nevruzun seyri oldukça dar bir alanda oluşur. Dügâh ile Muhayyer arasında dolaşıldığı göze çarpar.

Basit makamlar bölümünde, Uşşak makamının analizini yaparken, Uşşakın Nevruzdan doğmuş olabileceği düşüncesinin ağır bastığını açıklamaya çalışmış idik. Gerçekten, Nevruzun bugünkü değişik şekline geçilmezden evvel yine bir değişiklik yapılarak Hicaz perdesinin rolünün çok önemsiz bir dereceye düşürüldüğünü ve Hisar perdesinin de Hüseyinî perdesine dönüştürülerek Uşşak makamının bulunduğu, Uşşak makamı bahsinde incelemiş idik. Bu konuda eserler, bize, biraz olgunlaşan bir fikir ve istikamet verdiği gibi, Abdülbaki Nâsır Dede'nin Uşşakı tarifi sırasındaki verdiği tarihi veriler, şüpheleri adeta ortadan kaldırmış bulunmaktadır. Böylece makamlarımızın doğuşu, işleniş ve yeni değişmelere uğraması durumlarını incelemek gibi, eserlere dayanarak zorlu ve çetin tahlillere girmek büyük risk taşıyan geniş kapsamlı bir konu olmaktadır. Bu tür tezlerin ve görüşlerin her zaman aksi isbat olunabilir. Yeter ki, metinler ve eserler bulunup bu konuda yardımcı olabilsinler.

Nevruz makamı bugün unutulmuş makamlarımızdandır. Muallim İsmail Hakkı Bey, bazı unutulmuş eski makamlarımızı yeniden tanıtmak maksadı ile, bu makamlardan peşrev, kâr, beste gibi klasik anlamda eserler bestelemiş ise de, artık tarihin derinliklerine karışmış bu tür makamların ihyası mümkün olmamıştır.

Nevruzun donanımında Segâh perdesinin arıza işaretleri ile gösteririz.

29) Nevruz-ı Rûmî Makamı

Sistemci okulun âvâzeler arasında saydığı Nevruzdan, kısa bir müddet sonra yeni buluşlar olan Nevruz-ı Acem ve Nevruz-ı Rûmî makamları ile birlikte daha birkaç Nevruz çeşidinin musiki sahnesine çıktığını görüyoruz.

Hızır bin Abdullah, Nevruz-ı Rûmîyi şöyle tarif ediyor: "*Nevruz-ı Rûmî oldur*

kim, Pençgâh âgâze ider, iner Dügâh evinde karar ider.”

Hızır Ağada ve Abdülbaki Nâsır Dede’de Nevruz-ı Rûmînin tariflerini bulamıyoruz. Hızır bin Abdullah’ın Nevruz-ı Rûmî tarifi bize pek kısa ve yetersiz geliyor. Makamın seyri hakkında açıklayıcı bir ifade kullanılmamaktadır. Bu konuyu işleyen ve açıklayan başka bir tarife de henüz rastlamış değiliz. Elimizde bulunan Nevruz-ı Rûmîye ait en eski peşrevler Gazi Giray Han’ın ve Seyyid Ahmed Ağa’nın peşrevleridir. Bu iki peşrevi başlıca örnek olarak vermek zorunluğu vardır. Her iki bestekâr da makama Nevâ açarak başlamışlar ise de, asıl olan, hangi seyrin bize verdiği çeşninin bilinmesidir. Bu itibarla her iki peşrevde Hicaz Hümayun önce ele alınmış ve lahnî yapı bu makama göre terkip olunmuştur. Ancak, Hicaz Hümayun kararından sonra sonra –Hicaz Hümayuna göre daha kısa olmak üzere– Sabâ makamında seyirler başlatılmış ve Dügâhta Sabâ seyri ve çeşnisi belirtilerek makamın terkibi tamamlanmış ve karar verilmiştir. Bu suretle makamın şeması şöyle olmaktadır:



Nevruz-ı Rûmî II. Sultan Murad Han devrinin bir buluşudur. Elimizdeki eserlere göre asıl Nevruza benzeyen tarafı da yoktur. Nevruz-ı Rûmî donanımında Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir, lahnî değişikliklerde gerekli arıza işaretleri icap eden perdelere konur.

30) Vech-i Şehnaz (Hisar Vech-i Şehnaz) Makamı

Şehnaz ve Hisar makamlarının sistemci okulca bilindiğini bu iki makamın tetkikinde anlatmış idik. Sistemci okul kurucularında Vech-i Şehnaz’a tesadüf edemiyoruz. Şu hale göre, iki makamın birleştirilerek yeni bir terkip yapılması daha sonraki devirlerde olmuştur. *Zeynü'l-Elhân* yazarı Lâdikli Mehmed Çelebi, zamanında kullanılan mürekkep makamlardan bazılarını risalesinde saymış, daha bir hayli mürekkebat var diye yazmadığı makamların mevcut olduğuna işaret etmiştir. Kaleme almadığı makamlar arasında Vech-i Şehnaz’ın bulunup bulunmadığı bugün için malûm değildir.

Vech-i Şehnaz’ın I. Sultan Mahmud Han tarafından peşrevinin bestelenmesinden bu makamın I. Sultan Mahmud Han devrinde bilindiği veya aynı padişahın bu makamın mucidi olduğu ihtimali düşünülebilir.

Ayrı iki isimle tanınan makamın dizisinde bir ayrılık görülmez. Her ne kadar I. Sultan Mahmud Han peşrevinde değişik makamlara geçkiler yapmış ise de makamın esas unsurlarını Hisar ve Şehnaz makamları teşkil etmektedir. Her iki makam da inici ve çıkıcı bir nitelik gösterir. Bu iki makamın birleşerek vücuda getirdiği Vech-i Şehnaz da inici ve çıkıcı bir nitelik içindedir.

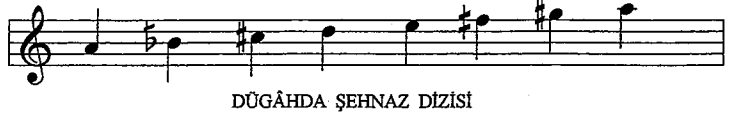
Şeması şöyledir:

Vech-i Şehnaz veya Hisar Vech-i Şehnaz, Hisarın güçlü perdesi olan Hüseyinîyi açarak başlar. Hisarın tiz dörtlüsü (Hicaz dörtlüsü) içinde seyirler gösterdikten sonra Şehnaz makamına geçer ve Şehnaz çeşnisi ile Dügâhta karar verir.

Vech-i Şehnazın tiz durağı Muhayyer, güçlüsü Hüseyinî, durağı ise Dügâhtır. Asma karar perdeleri olarak tiz durak perdesi Muhayyer, güçlü Hüseyinî ve Nim Hicaz perdelerini gösteririz.

Makam, donanımda Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir. Hisar makamının arızaları ise lahin içinde icap eden yerlere konulan arıza işaretleri ile belli eder.

Bugün tamamen unutulmuş diyebileceğimiz makamdan elimizde olan eserler yok denecek kadar azdır.



31) Müselles Makamı

Büyük bir olasılıkla tanburi Dilhayat Kalfa'nın bir buluşudur. Çünkü eski musiki kitaplarında ve güfte mecmualarında Müselles makamı olarak bir buluşa rastlamış değiliz. Bugüne dek bir sözlü eser de elimize gelmemiştir. Son yüz sene içinde Muallim İsmail Hakkı Bey, neyzen Rıza Bey, Haham Nesim Sevilye ve özellikle tanburi Refik Fersan, bu makamdan eserler bestelemiş ve makamı yeniden tanıtmak için çaba göstermiş iseler de, bu eserler musikiciler arasında rağbet görmemiş ve makam unutulmuştur.

Müselles makamı, çıkıcı bir nitelik gösterir. Selmek makamına yerinde bir Hicaz makamının katılmasile meydana getirilmiştir.

Selmek makamı, Rast ve biraz da Saba makamının katılmasile meydana getirilmiş olmasına göre, Müselles a) Rast, b) Sabâ, c) Hicâz makamlarının katılmaları ile kurulmuş olmaktadır.

Şeması şöyledir:

Müselles makamı Selmek makamının gösterilişi ile ve çıkıcı olarak bir seyir gösterir. Rast makamı oldukça doyurucu şekilde gösterilir. Yine Rast perdesinde verilen bir asma karardan sonra, Sabâ makamına geçilir, bu makam üzerinde fazla durulmaz ve Dügâh perde-



sinde verilen bir asma karardan sonra Hicaz makamına geçki yapılır, bu geçki sürekli olur ve Dügâh perdesinde Hicaz çeşni ile karara varılır.

Makamın güçlü perdesi, Selmeğin güçlü perdesi olan Çargâh perdesidir. Hüseyinî perdesi önemli bir asma karar perdesi olarak görev almıştır ve önemli vurgulamalar yapılan bir perdedir.

Hicazda ise, Nevâ perdesi yine önemli bir asma karar ve vurgulama perdesi olarak bulunur.

Müselles makamı donanımda, Rast makamının arıza işaretleri ile gösterilir, makam değişikliklerinde ilgili makamın arıza işaretleri kullanılır.

32) Eviç Hûzî (Eviç Aşiran) Makamı

Huzî makamı sistemci okul kurucularından Abdülkadir Merâgî'de görülüyordu. Eviç Hûzî veya diğer ismi ile Eviç Aşiran makamının kaydına ise ancak, Ebubekir Ağa'nın musiki risalesinde rastlıyoruz. Gazi Giray Han, Ebubekir Ağa'dan evvel yaşamış olduğuna göre, Eviç Aşiranın daha evvelce bulunmuş olduğu bir gerçektir. Ne var ki, elimizde bir peşrev ile bir saz semaîsinden başka bestelenmiş eser bulunmamaktadır.

Eviç Hûzî, Eviç makamı ile Hûzî makamının birleşmesinden hasil olmuştur. Şeması şöyledir:

1. NEVÂDA RAST DÖRTLÜSÜ

2. EVİÇDE SEGÂH DÖRTLÜSÜ

3. DÜGÂHDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

4. IRAKDA SEGÂH DÖRTLÜSÜ

5. DÜGÂHDA HÛZÎ DİZİSİ

Makam, inici bir seyir gösterir. Evvelâ, Eviç makamında doyurucu olarak dolaşılır, Hüseyinî perdesinde verilen bir asma karardan sonra Acem perdesi açılarak Hûzî makamı dizisi içine girilir. Ve Dügâhta Rast çeşni de gösterilerek karar verilir. Eviç Aşiran makamında tiz durak Muhayyer, güçlü Nevâ ve karar perdesi Dügâhtır. Gazi Giray Han'ın, peşrev ve saz semaîsinde Hüseyinî asma karar verebilmek için, daha bir iki battuta evvelinden Hüseyinî geçişe hazırlıkta bulunduğu görülmektedir. Arel okulu Hûzî makamı üzerinde hiç durmamıştır. Hûzî'yi Uşşak olarak kabul etmiştir. Bu durumda eski kayıtlarda görülen Eviç Hûzî makamının nasıl kabul edildiği sorusu vardır.

Eviç Hûzîyi donanımda, Segâh ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

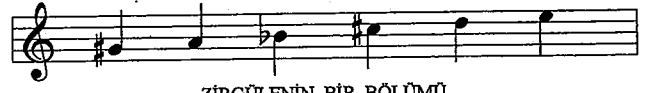
33) Muhayyer Zirgüle (Muhayyer Zengûle) Makamı

Tanburi İsak'a gelinceye kadar, bu makama ilişkin, metinlerde bir kayda rastlamadık. III. Sultan Selim Han'ın tanbur hocası, muktedir bir bestekâr ve tanburi olan İsak, Muhayyer ve Zirgüle makamlarını birleştirerek yeni bir terkip meydana getirmiş ise de, aynı devrin bestekâr ve müzikologu Abdülbaki Nâsir Dede'nin, *Tedkîk u Tabkîk* risalesinde bu makama ait bir kayıt düşürülmemiştir.

Yaklaşık iki yüz senelik bir mazisi bulunan Muhayyer Zirgüle makamını İsak'ın vefatından sonra Tanburi Ali Efendi ele almış ve klasik stilde eserler bestelemiştir.

Makam, Muhayyer açarak başlar. Muhayyer makamını doyurucu olarak belirtir. Karara doğru Zengûle makamına geçer ve Dügâhta Zengûle olarak karar verir. İnci bir nitelik gösteren Muhayyer Zirgüle makamının şeması şöyledir:

Tanburi Ali Efendi'nin bestelediği Muhayyer Zirgüle eserlerden sonra makam kullanılmaz olmuş, bestekârlarımız makama rağbet göstermemişlerdir. Bugün unutulmuş makamlar arasına karışmış bulunan Muhayyer Zirgüleyi donanımda Muhayyer makamının arıza işaretleri olan Segâh ve Eviç perdeleri ile gösteririz. Lahin değişikliklerinde, icap eden arıza işaretleri ilgili perdelere konur.



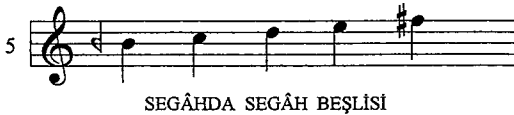
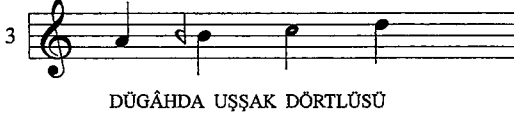
34) Eviç Mâye Makamı

Hızır bin Abdullah, *Kitâb-ı Musiki* isimli risalesinde Mâye ile birleşen makamları sayarken Eviç Mâyeden bahsetmemiştir. Dokuz tür Mâye makamının içinde Eviç Mâye yoktur. Bedr-i Dilşâd da saydığı Mâye türü makamlar arasında Eviç Mâyeyi kaydetmemiştir. Hızır Ağa ve diğer musikicilerin musiki risalelerinde de, Eviç Mâye bulunmamaktadır.

XVIII. asırda yaşamış ve III. Sultan Selim Han devrine yetişmiş bulunan İlyâ, bize Eviç Mâyeden bir peşrev ile bir saz semaîsi bırakmıştır. Makamın III. Sultan Selim Han devrinde terkip edilmiş bulunduğu anlaşılmaktadır.

Eviç Mâye, Eviç makamı ile Dügâh Mâye makamının birleşmesi ile hasıl olmuştur. İnci bir nitelik gösterir.

Şeması şöyledir:



Eviç Mâye makamı Eviç açarak, Eviçte doyurucu bir şekilde dolaşır. Dügâhta verdiği asma karardan sonra, Acemli Segâh içinde kısa bir gösteriştten ve Rastta verdiği yine kısa bir asma karardan sonra Uşşak makamına geçerek Dügâh perdesinde karar verir.

İlyâ'nın Eviç Mâye peşrevinde Mâye makamı az belirtilmiştir. Bu itibarla Mâyenin yeterli derecede gösterilmediği hatıra gelebilirse de, Acem açarak Mâyeye geçmesi ve Rastta kısa da olsa bir asma karar vermesi Mâyenin şartlarından olması dolayısıyla yeterli sayılması uygun düşmektedir. Burada, şu hususu tekrar hatırlatmak isteriz:

Eski bestekârlarımız, asıl makama ilâve ettikleri makamları (Hisar Buselik, Acem Kürdî, Irak Mâye... gibi) uzun boylu göstermekten çekinmişlerdir. Asıl makamda yeterli derecede durmuşlar, fakat ilave ettikleri makamı belli edecek derecede göstermeyi uygun bulmuşlardır. Kanaatimizce bunun sebebi asıl makamın çeşnisinin ve kulağımızda hasıl ettiği etkinin kaybolmamasıdır. Eviç Mâyeyi donanımda Eviç makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde icap eden perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.

35) Horasan Makamı

Musiki tarihimizde, Horasan ve Horasan Beyati gibi türlerini gördüğümüz bu makam bugün tamamen unutulmuş ve eserleri kaybolmuştur.

Sistemci okul kurucularında Horasan makamına rastlayamadık. Lale Devri'nin büyük bestekârı Eyyubi Ebubekir Ağa'da Horasan kaydını buluyoruz. Daha sonraki dönemlerin musiki risalelerinde ise yine Horasan kaydı yoktur.

Elimizde Kantemiroğlu'nun bir peşrevi ile Musî'nin bir saz semaîsi bulunuyor. Eserler tetkik edilince görülüyor ki, Horasan makamı üç makamın birleşmesinden doğmaktadır:

1- Hüseyinî, 2- Sabâ, 3- Hicaz.

Makam çıkıcı bir nitelik gösterir. Evvela Hüseyinî çeşnisi ile başlar, sonra Sabâ ve karara doğrudan Hicaz makamına geçerek Dügâhta karara varır.

Şeması şöyledir:

Kulağımıza hoş gelen çarpıcı makamların birleşmesinden doğmasına rağmen bestekârlarca yeteri kadar rağbet görmemiş olan Horasan makamından, elimizde sözlü bir eser bulunmadığı için makamın hususiyetlerini daha derinden tetkik imkânını bulamıyoruz. Ancak, genelde, makamı teşkil eden üç makama bölünmekle bilgi vermeye çalışıyoruz.

Horasan makamı hakkında Hızır Ağa, iki tür tarif vermektedir:

Birinci tarif şöyledir:

Bu terkip iki türlü olur, lâkin sabibi budur ki, Hüseyinîden âgâze ve hareket edüp Rastta dek iner ve andan avdet edüp, İsfahan yüzünden Çargâba çıkar ve dönüp Dügâhta karar verir.

Kemani Hızır Ağa'da, Horasan için iki ayrı görüş olduğu anlaşılıyor. Bu görüşlerden açıklamadığı diğer tarife rağbet ve iltifat etmeden sahih ve sıhatli olduğuna inandığı yukarıda kaydı geçen tarif üzerinde yürüyor.

Kantemiroğlu'nun elimizde bulunan peşrevinde Hızır Ağa'nın tarif ettiği İsfahan makamına geçiş yoktur. Keza Hicazlı kalış da yapılmamaktadır. Her ne kadar Nim Hicaz perdesi kullanılmakta ise de bu Hicaz makamına geçiş için değildir. Burada İsfahan gösterilmemekte ve bu sebeple Hızır Ağa'nın tarifinde yer verdiği seyire uymayan bir peşrev ve saz semaîsi ile karşılaşmış olmaktadır. Aynı çağın iki büyük bestekârının ayrı tarifler vermesi, hatta Hızır Ağa'nın iki tariften birini sıhatli bulması, o dönemde genellikle makamların değişik görüşler içinde değerlendirildiğini göstermektedir. Zaten, bu devirden sonra Horasan makamı rağbetten düşmüş, bir müddet sonra unutulmuş ve eserleri de kaybolmuştur.

Horasanı donanımda Hüseyinî makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde arıza işaretlerini gereken perdelere koyarız.

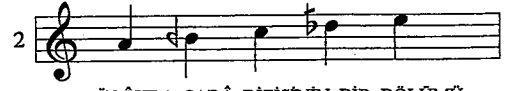
36) Sultanî Eviç Makamı

İncelediğimiz metinlerde Sultanî Eviç makamına rastlayamadık. Elimizde bulunan Sultanî Eviç peşrev ve saz semaîsinden, bu makamın son devirlerde (yaklaşık 150 sene içinde) terkip edildiğine kanaat getirdik.

Makam inici olarak seyir göstermektedir. Nevâ ile başlayan Sultanî Eviç, Rast ve Eviç makamlarını gösterdikten sonra Dügâhta Uşşak çeşnişi ile karar vermektedir. Şeması şöyledir:



DÜGÂHDA HÜSEYİNİ BEŞLİSİ



DÜGÂHDA SABÂ DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ



DÜGÂHDA HICAZ DÖRTLÜSÜ



NEVÂDA RAST BEŞLİSİ



İRAKDA EVİÇ DİZİSİ



DÜGÂHDA UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

Bugün unutulmuş makamlar arasında bulunan Sultanî Eviçi donanımında Nevâ makamının arızaları ile gösterir, lahin değişikliklerinde gerekli arıza işaretlerini yerlerine koyarız.

37) Hüseyinî Araban Makamı

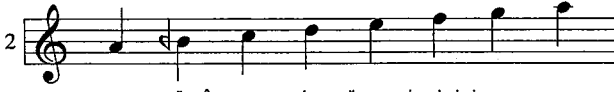
III. Sultan Selim Han devri bestekârlarından Tanburi Emin Ağa'nın terkip eylediği bir makamdır.

İnici-çıkıcı bir seyir gösteren makam Hüseyinî ve Necid Hüseyinî makamları ile Araban makamının birleştirilmesinden hasil olmuştur.

Hüseyinî açarak, Hüseyinî ve Necid Hüseyinî makamlarında karışık ve doyuru-
cu olarak seyir gösterir. Hüseyinî Araban makamı, Hüseyinî perdesinde verilen as-



DÜGÂHDA HÜSEYİNİ DİZİSİ



DÜGÂHDA NECİD HÜSEYİNİ DİZİSİ



DÜGÂHDA ARABAN DİZİSİ

ma kararlardan sonra hemen Araban makamına geçmez, Necid Hüseyinîyi kısa da olsa göstermeye devam eder. Ve Nevâ üzerinde Hicaz açarak Araban makamına geçer ve Araban çeşniysiyle Dügâhta karar verir.

Hüseyinî Araban makamı da, diğer bazı makamlarımız gibi, musikiciler tarafından gereği gibi beğenilmemiş olacak ki, bugün unutulmuş makamlardan biri olmuştur.

Hüseyinî Araban donanımında, Hüseyinînin arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde arıza işaretleri gereken perdelere konulur.

38) Sultanî Irak Makamı

Kanaatimize göre, 15. veya 16.yüzyılda bulunmuş bir makamdır. Bu dönemden eski metinlerde Sultanî Irak makamına rastlanmıyor. Elimizde en eski eser olarak Kantemiroğlu'nun eserleri bulunuyor.

Kantemiroğlu'na göre, Sultanî Irak şöyledir:

Sultanî Irak, İsfahan yüzünden bareket âgâzesini idüp, tamam perdeler ile irak perdesine dek iner, andan gene tamam perde ile çıkıp dügâh perdesinde karar kılar.

Arel, Sultanî İrakı şöyle tarif ediyor:

İsfahan ve Irak dizilerinin birbirine katılmasından hasil olmuştur.

Arel'in tarifi en uygun tarif olmaktadır; gerçekten, İsfahan makamına Irak makamı eklenmektedir. Bu katılma öyle olmaktadır:

İsfahan girişi ile başlayan makam İsfahanda oldukça doyurucu bir seyir gös-

terdikten sonra Dügâhta verdiği asma karar ile Irak makamına geçer, Irak makamının karar perdesinde yine bir asma karar vererek tekrar Isfahan makamına döner ve kısa bir seyirden sonra Dügâhta karar verir. Bu suretle Irak makamı Isfahan makamının seyiri içinde bir eklenti olarak görülmektedir. Ancak, bu eklenti başta da sonda da değildir, orta kısmdadır.

Sultanî Irak, inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Isfahan makamının dar çevresi, Irak makamının katılması ile bir hayli genişlemiş ve zenginleşmiş olur.

Şeması şöyledir:

Bugün unutulmuş makamlar arasında bulunan Sultanî Irak makamı, bestekârlarca rağbet görmemiş, ömrü uzun sürmemiştir. III. Sultan Selim Han döneminden sonra bu makamın işlenmediğini görüyoruz. Sultanî Irak donanımında, Isfahan makamının arıza işaretleri ile gösterilir. Lahin değişikliklerinde arıza işaretleri icap eden perdelere konulur.

1 NEVÂDA BÜSELİK BEŞLİSİ

2 DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ

3 DÜGÂHDA BEYÂTİ DÖRTLÜSÜ

4 İRAKDA İRAK DİZİSİ

5 DÜGÂHDA BEYÂTİ DÖRTLÜSÜ

39) İbrahimî Makamı

16.yüzyıla gelinceye kadarki yazılı metinlerde İbrahimî makamına tesadüf edemiyoruz. Şerif Çelebi'nin elimizde bulunan İbrahimî peşrevi, bir ihtimal, Şerif Çelebi tarafından bulunan makamın eserleri olabilir.

İbrahimî makamına Doğu Anadolu'da Uşşak makamına benzediği için Uşşak denilmiştir.¹⁵

Makam çıkıcı bir seyir gösterir. Üç makamın birleşmesi ile hasıl olmuştur. Bu makamlar, peşrevde gösterilerek belirtilmiştir. Bu üç makam şunlardır: 1- Hûzî, 2- Beyatî, 3- Muhayyer.

Şeması şöyledir:

İbrahimî Hûzî girerek başlar, Uşşak seyri içinde Çargâh perdesini belirli olarak gösterir ve bu perdede asma kararlar verir.

Hûzî kararından sonra Beyatî makamına geçer, Beyatî seyri yapılır. Beyatî seyrinden sonra Muhayyer açılarak, Muhayyer çeşnisi içinde Dügâhta karara varılır. Tutulmuş bir makam değildir. Bu

1 DÜGÂHDA HÜZİ DİZİSİ

2 DÜGÂHDA BEYÂTİ DİZİSİ

3 DÜGÂHDA MUHAYYER DİZİSİ

makama ilişkin olarak elimizde peşrev ve saz semaîsinden başka bir eser bulunmuyor.

İbrahimî makamı donanımında Uşşak makamının arıza işaretleri konarak gösterilir.

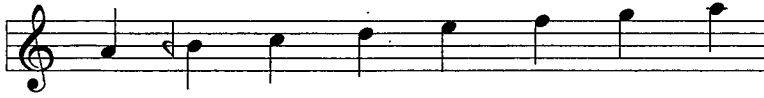
40) Hicaz Acem Makamı

Sistemci okul kurucularında Hicaz Acemi göremiyoruz. Yalnız terkibat bölümünde Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Hicaz Acem makamını buluyoruz.

Çok az kullanılmış ve bugüne kadar bize eserleri gelememiş makamlardan biri olan Hicaz Acem çoktan unutulmuş makamlar arasında bulunuyor. Elimizde sahibi bilinmeyen düyek usulünde bir peşrev ile bir saz semaîsi vardır. Bu iki eser üzerinde yaptığımız incelemelerde, makamın Hicaz ve Beyatî makamlarından oluştuğu görülmektedir.



DÜGÂHDA HİCAZ DİZİSİ



DÜGÂHDA BEYÂTİ DİZİSİ

Elimizde başka eserler bulunmadığı için makamın tahlilini bir noktada tam olarak yapamadığımızı sayıyoruz. Şöyle ki: Makamın isminden Hicaz ve Acem makamlarının birleşmesinden doğduğu belirtildiği halde peşrev ve saz semaîsinde Acem makamının yer almadığı ve işlenmediği görülüyor. Her iki

eserde de Hicaz makamına çok yer verilmiş, Hicaz lahnî yapılar halinde eserlerin büyük bir bölümünde yer almıştır. Ancak, mülazimeye geçerken Beyatî geçkisi kullanılmış ve mülazime Beyatî ile tamamlanmıştır. Bu itibarla Acem makamına yer verildiği görülmemiştir.

Acem makamının meydana gelebilmesi için Beyatînin makamın bünyesinde yer alması ve Beyatî çeşnisi ile son bulması icap ettiği halde, elimizde bulunan iki eserde de bu hususa yer verilmediği, Nigâr dizisi içinde seyirler gösterilmediği açıkça görülmektedir. Hicaz ve Acem makamlarının birleştirilerek seyir ve çeşninin hasıl edilmesi icap ederken, yalnız Beyatînin kullanılmış olması sebebiyle, makama Hicaz Acem isminin verilmiş olmasının nedeni anlaşılamamaktadır.

Hicaz Acem makamı, sistemci okulun ilk dönemlerinde bilinmiş ve kullanılmış olduğuna göre eski makamlarımızdan biridir. Ancak, Lâdikli Mehmed Çelebi'den sonraki devirlerde kullanılmaz olmuş ve unutulmuştur. Peşrev ve saz semaîsinin ise yakın dönemlerde bestelendiği anlaşılmaktadır. Çünkü, eski bestekârlarımızın 32'lik sesleri hemen hiç kullanmadıklarını biliyoruz.

Hicaz Acem makamını donanımında Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

41) Feth-i Dil Makamı

Bu makamın mucidi Çengi Said Efendi, musikimizde bugün kullanılmayan ve unutulmuş bulunan "çeng" sazını çalan 17. yüzyıl bestekârlarımızdandır. Elimizde bazı eserleri bulunmaktadır. Koyu klasik devrin besteleri olan saz eserleri üstadâne yapılmış eserlerdir.

Öyle anlaşılıyor ki, Nigâr makamı az kullanılmasına rağmen bu makamdan eserler bestelenmesine veya diğer bestelerde geçki olarak kullanılmasına devam edilmektedir. Nitekim Said Efendi de, Feth-i Dil makamının teşkilinde Nigâr makamını ön planda tutmuş ve bu makamla Uşşak makamını birleştirerek Feth-i Dil makamını terkip etmiştir.

Feth-i Dilin şeması şöyledir:

Makam, Çargâh açarak seyre başlar. Hüseyinî perdesini gösterir. Karar perdesi olan Rast perdesine doğru pestleşerek Rast perdesi her halde gösterilir. Güçlüsü Çargâh per-

desidir. Feth-i Dildeki peşrevde mülazimeye geçmezden evvel Nigârın seyir çeşni belirtilerek 1. hane tamamlanır. Mülazimedan itibaren Uşşak makamı içinde seyirlere geçilir ve Uşşak çeşni ile Dügâhta karar verilir.

Literatürde Feth-i Dil hakkında bir kayıt bulamıyoruz. Bir görüşe göre, makam daha eskiden bilinmiş olup unutulmuş, Çengi Said Efendi tarafından ihya olunmuştur. Biz bu görüşe katılmıyoruz. Çünkü, yaptığımız incelemelerde Said Efendi'den evvel gelen musikicilerin edvarında bu makamın adına rastlayamadık. Şu halde Çengi Said Efendi'yi makamın mucidi olarak görmemiz ihtimali kuvvet kazanmaktadır.

Feth-i Dil donanımında Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösterilir.

42) Mâvera Makamı

İcat edildiği tarihin III. Sultan Selim Han devrine rastladığını sandığımız Mâvera makamı hakkında metinlerde bir açıklamaya rastlayamadık.

III. Sultan Selim Han dönemi veya ondan sonraki süre içinde bulunduğunu zannetmemizin sebebi, makamın Hicaz Rûmî ile başlamasıdır.

Elimizde sahibi bilinmeyen bir peşrev ile bir saz semaîsi vardır.

Mâvera, iki makamın birleştirilmesinden doğmuştur: 1- Hicaz Rûmî, 2- Uzzâl.

Çıkıcı bir nitelik gösteren makamın şeması şöyledir:





DÜĞÂHDA HİCAZ RŪMÎ DİZİSİ



DÜĞÂHDA UZZÂL DİZİSİ

Hicaz makamının seyri içinde başlayan makam, Nevâdan sonra Arabân makâmı seyrini gösterir ve fakat Arabân seyri içinde fazla dolaşmalar yapmaz. Tekrar Hicaz makamının pest sesleri içinde seyirlerine devam eder, karara yaklaştığı lahinlerde, Hüseyinî sesini açarak Uzzâl geçer ve kısa süren bir Uzzâl seyrinden sonra Düğâhta yine Uzzâl çeşnisi ile karar verir.

Mâvera makamını, donanımda Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

43) Rast Muhalif Makamı

Muhalif türü makamların bulunuş tarihleri de bir hayli eski dönemlere kadar uzanır. Elimizde bulunan bu tür makamlar çok az sayıdadır. Kaldı ki, III. Sultan Selim Han döneminden sonra bu makamların işlendiğine veya yenilerinin bulunduğu ilişkin elimizde bir eser olmadığı gibi, metinlerde de bir açıklık bulunmamaktadır. Diğer bazı makam türleri gibi, muhalif türü makamlar da musiki alanından çekilmişler, unutulmaya terk edilmişlerdir.

Büyük bestekârlarımızdan Arabzade Abdurrahman Efendi'nin Rast Muhaliften bestelemiş olduğu peşrev ve saz semaîsine baktığımız zaman, makamın iki ayrı makamdan oluştuğunu görüyoruz. Bu makamlar şunlardır: 1- Yerinde Rast makamı, 2- Yerinde Hicaz Hümayun makamı.

Rast Muhalif, Rast makamını açarak seyre başlamaktadır. Rast makamı doyurucu olarak gösterildikten sonra, Nevâ üzerinde Buselikli bir asma karardan sonra, Hicaz Hümayun makamına geçilmekte, Hümayun makamı uzun gösterilmese de, bu makamın seyir ve çeşnisi ile Düğâhta karara varılmaktadır.

Şeması şöyledir:



RASTDA RAST DİZİSİ



DÜĞÂHDA HİCAZ HŪMÂYUN DİZİSİ

Diğer muhalif türü makamlar gibi, Rast Muhalif de uzun ömürlü olmamış, bir müddet sonra unutulmaya başlanmıştır. Bugün aynı durum süregelmektedir.

Rast Muhalif makamını donanımda, Rast makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde icap eden perdelere arıza işaretlerini koyarız.

44) Şehnaz Nişaburek Makamı

Literatürde ismine rastlayamadığımız Şehnaz Nişaburek makamının hangi zamanda terkip olduğuna ilişkin belirleyici bir işaret de yoktur. Bestekârı da bilinmiyor. Bu itibarla hangi dönemde bu eserler bestelenmişlerdir? Bu soruya cevap vermek henüz mümkün olmamaktadır.

Şehnaz Nişaburek makamı inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Hüseyinî Aşiran üzerine kurulu Şehnaz makamına, yerinde kurulmuş Nişaburek makamının eklenmesinden hasil olmuştur.

Şeması şöyledir:

Biraz değişik bir seyir içinde, Dügâh açarak seyre başlayan makam, tiz dörtlü içinde, Hicaz çeşnisini göstermekten çok, Uşşak çeşnisini belirterek Buselik ve Nim Hicaz perdelerinde asma kararlar verdikten sonra, pest Hicaz seyri ile Hüseyinî Aşiranda verdiği bir asma kararlar

Şehnaz makamını tamamlamakta, Nişaburek makamına geçmekte ve Nişaburek çeşnisini göstererek makamın karar perdesi olan Dügâhta karara varmaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey nota koleksiyonundan alınan Şehnaz Nişaburek makamının çok az kullanıldığı, hiçbir sözlü eserinin bugün elimizde bulunmadığı düşünülürse, makamın adeta yarı ölü doğduğuna ve ömrünün çok kısa olduğuna kanaat getirmek yakın bir ihtimal olarak belirtmektedir.

Şehnaz Nişaburek makamını donanımda, Şehnaz makamının arıza işaretleri ile gösterir, makam değişikliklerinde arıza işaretlerini gerekli perdelere koyarız.



HÜSEYİNİAŞİRANDA ŞEHNAZ DİZİSİ



DÜGÂHTA NİŞÂBUREK DİZİSİ

45) Uşşak Reng-i Hicaz Makamı

Literatürde Bedros Çömlekçiyan veya Bedros Ağa diye anılan Çömlekçi Bedros, II. Sultan Mahmud Han döneminde yetişmiş ve Baba Hamparsum'un öğrencisi olmuştur.

Elimizde, dört parça saz eseri vardır: İsfahan peşrev ve saz semaîsi ile Uşşak Reng-i Hicaz peşrev ve saz semaîsi.

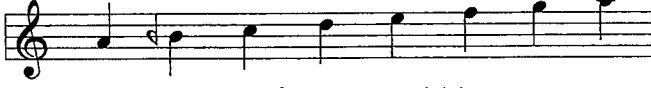
Uşşak Reng-i Hicaz makamını Çömlekçi Bedros'un bulduğunu tahmin ediyoruz. Çünkü, bu makama ilişkin olarak daha evvelki kayıtlarda hiçbir açıklık getirilmediğini görüyoruz.

Çıkıcı bir nitelik gösteren makam, Uşşak ile Hicaz makamının birleşmesinden hasil olmuştur. Hicazî Uşşak makamına benzer ise de, arada farklar vardır. Hicazî Uşşakta Hicaz veya Hümayun makamı önce gelir ve seyirleri yapılır, sonra Uşşaka veya Hüseyinîye geçilerek karara varılır.

Uşşak Reng-i Hicazda ise, Uşşak makamı önce gelir ve oldukça doyurucu olarak işlenir, bu arada Hicaz makamına geçilir, kısa da olsa Hicaz çeşnisi gösterildikten sonra tekrar Uşşak makamına geçilerek Dügâhta Uşşak çeşnisi ile karar verilir.

Uşşak Reng-i Hicaz saz semaîsi de aynı motifleri işlemekte, Hicaz çeşnisi bir ara gösterildikten sonra Uşşaka dönülerek karara varılmaktadır.

Şeması şöyledir:



DÜĞÂHDA UŞŞAK DİZİSİ



DÜĞÂHDA HICAZ DÖRTLÜSÜ

Makam bugün tamamen unutulmuş durumdadır. Elimizde sözlü eser de yoktur.

Makamı donanımda Uşşak makamının arıza işaretleri ile gösterir, makam değişikliklerinde ilgili perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarsınız.

46) Hisarek Makamı

En eski makamlarımızdan olan Hisarek makamı, sistemci okulca bilinen ve icra edilen bir makamdı. Hızır bin Abdullah'ta ve Bedr-i Dilşâd'da metne alınan Hisarek makamı zamanla unutulmuş, değişik bir türü Kâtip Çelebi tarafından peşrev ve saz semaîsi bestelenerek işlenmiştir.

Kâtip Çelebi 17. yüzyılın büyük bilginlerindedir. Hakkında yazılan biyografilerde musikimiz ile uğraştığı ve bestekârlığı konusunda bir bilgi verilmemektedir. Elimizde birkaç parça eseri vardır. Ancak bu eserler Kâtip Çelebi'nin midir? Bu konu bir araştırma konusu olarak ele alınırsa yerinde bir uğraş olacaktır.

Abdülbaki Nâsır Dede'de Hisarek makamının tarifini buluyoruz. Dedeye göre Hisarek şöyledir: "Mubayyer perdesinden Eviç perdesine dek Irak âgâze idiüp Evice geldikte Çargâh perdesini gösterir. Andan Segâh ve Dügâh perdesine hübut idip, Dügâh perdesinde karar ider." Yine devamla "Bu terkiib müteabhirin-i seleften birinin edvarında böyle bulundu. Ve müteabhirin ibtirarı olması evlâdır amma, bir diğêr edvar-ı seleftê Hisarek namı ile bir terkiib dahi görülmüştür. Lâkin tekellüften bâli olmadığından tabrir olunmadı."

Nâsır Dede bu açıklamaları ile bize Hisarekin geçirmiş olduğu evreleri belirtmiş oluyor. Nitekim, eski Hisarek ile Kâtip Çelebi'nin Hisarek türü arasında farklar bulunduğunu biliyoruz; ancak bu farkların nasıl olduğunu, elimizde o döneme ait eserler olmadığı için bilemiyoruz.

Hisarek makamı inici bir nitelik göstermektedir. Elimizdeki iki eserde, Muhayyer açar, Hisar makamı, evvela Yegâh makamını göstermekte, sonra Uşşak makamına geçmekte ve karara doğru Nevâ makamının seyri ve çeşnisi ile Dügâhta karar vermektedir.

Şeması şöyledir:

Uşşak seyirden sonra, Nevâya geçmek için Nevâ üzerinde Buse-lik geçkisi ile bir asma karar verildiği ve buradan karara gitmek için Nevâ makamına geçildiği, Nevâ üzerindeki Buseliğin bir geçki olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Bugün kullanılmayan ve bilinmeyen makamlar arasına karışmış bulunan Hisarek makamının (Farsçada adı "Küçük Hisar" anlamına gelmesine rağmen) Hisar makamı ile bir yakınlığı düşünülürse de, elimizdeki Hisarek eserler, bu yakınlığı bize vermemektedir.

Hisareki donanımda Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösterir, makam değişikliklerinde icap eden perdelere arıza işaretlerini koyarak gösteririz.



YEGÂHDA YEGÂH DİZİSİ



IRAK MAKAMI DİZİSİNİN BİR BÖLÜMÜ



DÜĞÂHDA UŞŞAK DİZİSİ



DÜĞÂHDA NEVÂ DİZİSİ

Notlar

- 1 Safiyüddin Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, Makale 2, Fasil 2.
- 2 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 90.
- 3 Kantemiroğlu, *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki alâ Vecih'l-Hurufat*, Cilt I, Fasikül 4, Tura Yayınları.
- 4 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 20.
- 5 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 95.
- 6 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 159.
- 7 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 106.
- 8 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 268.
- 9 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 48.
- 10 Sistemci okulun ilk mensupları Nişabureke Nişavurek derlerdi
- 11 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s. 10.
- 12 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Dr. Ezgi, Cilt I, s. 196.
- 13 Yahya Çelebi: 17. asırda yaşamış bestekârlarımızdandır. Ancak, tarihimizde aynı adla anılan üç bestekâr vardır. Bize intikal eden eserleri ise yok denecek kadar azdır. Yılmaz Öztuna üç bestekârdan hangisinden hangi eserlerin bize geldiğini tespit etmek imkânı bulunmadığını kaydetmektedir (*Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt III, s. 337).
- 14 M. Ekrem Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, s. 137.
- 15 Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*.

7. KISIM

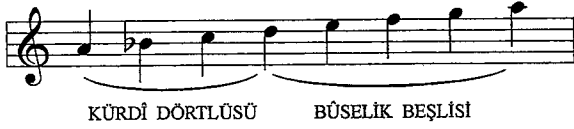
Kürdî Perdesinde Karar Veren
Mürekkkep Makamlar

1) Nârefte Makamı

Kürdî perdesi üzerinde kurulu Nârefte makamı bugün bilinmeyen makamlardandır.

19. yüzyılda bulunduğu anlaşılan bu makamdan örnekler yok denecek kadar azdır. Elimizde neyzen Hacı İsmail Dede'nin (Veli Dede) muhammes usulündeki bir peşrevi ile muallim İsmail Hakkı Bey'in bir saz semaîsi vardır. Bu itibarla makam hakkında daha derinliğine bilgi edinmemiz mümkün olmamaktadır.

Kürdî perdesinde kurulu Nârefte makamı, dizi itibarile Nigâr dizisini kapsamaktadır. Şeması şöyledir:



Arel sistemine göre, bu makam, Kürdî perdesine göçürülmüş Çargâh makamının bir şeddi olarak görülebilir. Arel okulu kurucuları bu makamdan hiç söz etmemişler ve bir bilgi vermemişlerdir. Bu bağlamda şed yo-

lundan Acem Aşiran ve Kürdî perdelerine göçürülen Nigâr makamını Kürdî perdesinde karar veren makamlar kısmında incelemeyi bilimsel açıdan uygun bulduk.

Nârefte, Acem Aşiran üzerinde kurulu Nigâr makamının tiz durağı olan Acem perdesinden seyre başlamakta, Acem Aşiran üzerindeki Nigârın güçlü perdesi olan Kürdîde asma kararlar vererek Acem Aşirana kadar pestleşmekte, bu perde üzerinde karara varacakmış gibi bir seyir ve çeşni göstermekte, fakat tizleşerek Kürdî perdesinde karara varmaktadır.

Nigâr makamını incelediğimiz zaman, Rastta karara varan bu makamın Yegâha doğru sık sık genişleme yaptığını görürüz. Nârefte makamında da aynı seyri görmekteyiz. Bunun sebebini, Nâreftenin Kürdî perdesinde gösterilişinde aramak gerekir. Çünkü, makam karar perdesinden itibaren, peste doğru genişleme seyri, özellikle karara yaklaşıldığında, her halde göstermekte ve melodik seyir içinde karara varmaktadır.

Nârefte, iki ayrı perdeye göçürülmüş Nigâr makamının, evvela Acem Aşiran perdesi üzerinde ilk seyirlerini gösterdikten sonra, bu seyirler Kürdî perdesi üzerindeki seyirlere göçürülmekte, tekrar Acem Aşiran üzerindeki Nigâr makamı dizisine geçilmekte ve karara doğru tekrar Kürdî perdesi üzerinde kurulu Nârefteye geçilmektedir. Ancak, bütün bu seyirler sırasında Acem Aşiran üzerindeki Nigâr makamı daha egemen durumunu muhafaza etmektedir.

Nâreftenin Kürdî perdesinde karar vermesi durumu üzerinde özellikle durulması icap eder görüşünderiz. Bunun sebeplerini şöyle açıklayabiliriz:

Nigâr makamı aslında Rastta karar veren bir makamdır. Bu sebeple güçlü perdesi de Çargâh perdesidir. Makam Acem Aşiran perdesine göçürüldüğünde, Kürdî perdesi güçlü perdesi görevini üzerine almaktadır. Bu perde ise karar perdesi olmaya en yakın ve güçlü perdedir. Diğer taraftan, Nigâr makamının şed yolu ile iki ayrı perdede (Acem Aşiran ve Kürdî perdeleri) icra edilmesi, çok sık görülen geçkilerin yapılmasına sebep olmaktadır. Diğer bir deyişle, ayrı iki perde üzerinde kurulu aynı makamın seyirlerinde görülen, diğer perdeye göçürülmüş geçkiler, karara doğru belirgin şekilde kendini göstermekte, Kürdî perdesinin karar perdesi olarak kullanılması niteliği kesinleşmektedir.

Bestekârlarımızın Nigâr makamının iki ayrı perdede çok ustaca kullanmaları, Kürdî perdesinde görev değişikliğinin yapılması, aynı makamın şed yollarını kullanarak karara Kürdî perdesinde varılmasını çok rahat bir şekilde sağlamıştır.

Bu tür geçkilerle, asıl karar perdesinde karara varacakmış gibi görünen bazı makamların, geçki yolu ile başka perdede karar vermesi durumunu Mahur ve Acem Aşiran makamlarında da görüyoruz. Bunun başlıca sebebini Nigâr makamının kendisinden doğan bir özelliğinde aramak lazımdır. Sözlü eserler elimizde olmadığı için, makamın bu niteliğini daha geniş ve derinden mütalaa etmemiz mümkün olmamaktadır.

Nârefteyi donanımda Kürdî ve Nim Hisar perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

8. KISIM

Segâh Perdesinde Karar Veren Mürekkkep Makamlar

Segâh perdesindeki mürekkep makamların tetkikine geçmeden evvel Segâh perdesi (sesi) üzerinde biraz durmamız icab ediyor.

Musikimizde ve vücut bulmuş nazarı sistemlerde Segâh perdesinin önemli bir yeri ve rolü vardır. Eski musikicilerin ana makam olarak kabul ettikleri Rast makamı ve dizisi içinde Buselik perdesi yerine Segâh perdesini almış olmaları ve sistemlerini bu perde ile kurulu Rast ana dizisine göre organize etmeleri dikkat çekicidir. Arel-Dr. Ezgi okulunda ise Segâh perdesi arızî bir perdedir ve asıl perde Buselik perdesidir.

Görülüyor ki, Dügâh ile Çargâh perdeleri arasında bulunan Segâh perdesinin nazarı sistemlerin kuruluşuna kadar varan etkili bir değeri ve önemi vardır.

Gerçekten, tatbikata göz gezdirirsek, Segâh perdesinin Buselik perdesinden daha çok kullanıldığını görürüz. Kanun gibi, sabit perdeli ve mandalla sesleri meydana çıkarılan sazda, akord (bolahenk akord) Çargâh dizisine göre yapılmayıp, Rast dizisi esas tutularak tertiplenir. Keza, santurda da, akord aynı esas gözönünde tutularak yapılır. Diğer mızraplı sazlarda ise çoğu zaman Rast gösterilerek akordun sıhhati kontrol edilir. Bu türlü bir düzenin yapılması, Rast dizisinin ana diziyi teşkil edişinden değil, Segâh perdesinin makamlarımızda daha fazla kullanılmış olmasından ve Rast dizisinin diğer makamlara geçki yapılırken seslerinin kolayca değiştirilebilmesindedir. Çünkü, Çargâh dizisi gibi Rast dizisi de arızalı seslerden arınmış bir dizi teşkil eder. Neden Çargâh dizisi de akordun yapılmasında esasî bir dizi kabul edilmemiştir, sorusunun cevabını yukarıda vermiş olmakla beraber, şunu ilave edelim ki, Çargâh dizisi yeni bir dizi olarak tanınmaktadır. Çargâh makamı olarak bilinen makam ise, Çargâh dizisi ile ilgisi olmayan ve musikicilerimizin Çargâh perdesi üzerinde kurulu Zirgüleli Hicaz dizisi ile icra ettikleri Sabâ makamının özel bir şeklidir. Bu itibarla, akord yapılmasına sâlih (uygun) olmayan dizi ve seslerle sıhhatli bir akordun yapılmasına imkân yoktur.

Genelde Rast dizisi içinde bulunan Segâh perdesi bu dizi ile ilgisini kesmek-

sizin, basit olsun mürekkep olsun bir kısım makamlarımızın karar perdesi görevini yerine getirmektedir. İstirahat duygusu bakımından biraz şüphe ile baktığımız Segâh perdesi, yeden alıp karar verdiği zaman (Kürdî perdesi - La diyez) istirahat duygusunun tam olduğuna kanaat getiririz. En çok kullanılan şed şekillerinden yine Rast dizisi içindeki yerinde ve Hüzzam, Vech-i Arazbar, Segâh Mâye gibi makamların simetriği olarak aynı görevi yaptığı gözönüne getirilirse, keza Hicaz (Do bakıye diyezi) perdesinin de, üzerinde karar veren makamlarda aynı fonksiyonu yerine getiriyorsa, bu takdirde yedensiz kararlarda bir dereceye kadar istirahat duygusunun zayıf kaldığı kulağa gelmekle beraber, eski bestekârlarımız bu durumu dikkatle incelemişler, karara doğru giden makamın lahin ve seyirinde, bazı mühim perdeleri araya katarak (Yegâh, Rast, Dügâh, Nevâ gibi) lahni bir istirahat duygusuna yaklaştırmışlar ve kararın tam bir istirahat duygusu içinde olmasını sağlamışlardır. Hüzzam makamının kararında, yeden olmadığı halde bize asma karar hissini veren bir duyguya kapılmayışımız, anlattığımız karara varma yollarının, gereği gibi kullanılışından dolayıdır.

Segâh perdesinde karar veren makamların hemen hepsinin Rast dizisi ile ilgisi olduğunu görüyoruz. Bunun sebebi, Segâh perdesinin Rast dizisi içinde bulunması ve gerek asma karar gerekse nihai karar verme üstünlüğüne sahip olmasıdır. Bu durum, Irak ve Hicaz perdeleri için de (şed yapıldığı hallerde) geçerlidir. Çünkü, bu iki perdeden biri Yegâh üzerindeki Rast dizisi, diğeri Dügâh üzerindeki Rast dizisi içinde bulunmaktadır. Transpoze yolu ile yapılan icralarda Rast dizisinin herhangi bir perdeye göçürülmesi halinde, yine üçüncü dereceyi kapsayan perdenin aynı fonksiyonu üstlenmiş olacağı görülecektir. Bu Rast makamının değişmez bir lahnî özelliğidir.

Segâh perdesinin (yerine göre Irak, Hicaz ve şed durumunda diğer perdeler) Rast dizisi ile ilgili bulunuşu sebebiyle, bu perde üzerinde karar veren makamların da, Rast dizisi ile uzaktan veya yakından ilgili bulunduğu görmemek ve anlamamak mümkün değildir. Bu sebeple, Segâh perdesinde karar veren Segâh, Hüzzam, Vech-i Arazbar, Segâh Mâye ve Müstear makamlarının Rast dizisinden etkilenmeden kararlarını sıhhatli olarak veremeyecekleri anlaşılmaktadır.

1) Segâh Makamı

Sistemci okulun kurucularında, Segâh makam olarak değil, 24 şube içinde bulunan ve iki nağmeden oluşan bir lahindir.

Şubeler, bilindiği gibi, sistemci okulda asıl mistara (asıl diziye) eklenen ve terkiyatı meydana getiren melodik yapılardan oluşurlar. Makam sistematığı, sistemci okulda bu tertipte geliştirilmiştir.

Irak makamı ile Segâh makamının bir ilişkisi olduğu, sistemci okulca yakından bilinmektedir. Segâhın, Iraktan esinlenerek doğduğu fikri gözetiliyordu. Çün-



ki, Irak 12 makam içinde gelişmiş ve bütünlük kazanmış olarak tesbit ediliyor ve uygulanıyordu. Segâh ise, henüz makam niteliğini kazanamamıştı. Ancak, bu durum çok sürmeyecek, II. Sultan Murad Han döneminin iki müzikologu, Segâhı bir makam olarak tesbit ederek edvarlarında bu şekilde göstereceklerdir. Şu hale göre, Segâh, sistemci okulun kurucularında ve ondan evvelki dönemlerde, Irakın içinde kapalı kalmış olarak bulunmakta, henüz makam hüviyetini alamadan muhafaza edilmektedir. Böylece, sistemci okuldan evvelki dönemlerde ve sistemci okul kurucuları döneminde Irak makamı tanınmakta ve icra edilmekteydi.

Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, gelişen, büyüyen ve güzelleşen musikimizin olgun havası içinde, Segâhı makamlardan saymışlar ve şubeden ayırmışlardır. Kanaatimizce bunun sebeplerinden biri, Abdülkadir Merâgî'nin Segâhtan iki kâr bestelemiş olabileceğidir. Çok mükemmel ve sanatlı olarak bestelenen Segâh kâr-ı Şeşâvâzın, bugün bildiğimiz ve icra ettiğimiz Segâhtan hiç farkı yoktur, hatta o kadar ki, arıza işaretleri bile bugünün Segâhının aynıdır. Diğer taraftan seyir de bugünün Segâh anlayışına tamamen uymaktadır. Gaybî Hoca'nın bu muhteşem ve lirik kârının, çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd üzerinde fazlacâ etki yaptığı hiç de uzak bir ihtimal sayılmamalıdır. Artık Segâh makamı müstakil ve başlı başına musiki literatürüne geçmiş bir makam olarak kendini göstermiştir.

Tanburi Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat* adlı kitabında, Segâh makamı için şu tarifi vermektedir:

Segâh ol şubedir ki, Eviç kopup, tamam perdelerle inip, Çargâh göstere ve perde-i Segâhta karar ide.

Hızır Ağa'nın bu tarifinin bugünün Segâh makamı anlayışına uymadığı açıkça görülmektedir.

Abdübaki Nâsır Dede, Segâhı sistemci okulun 12 makamı mertebesinde görerek, ana makamları 14'e çıkarmıştır. Bu durumda, Segâh, terkibat arasında değil, 14 ana makam arasında yerini almış olmaktadır.

Nâsır Dede, Segâhı niçin 14 ana makam arasında gördüğünü makamın tarifini yaparken açıklamaktadır. Nâsır Dede, genelde makamın tarifini verirken, şu esasları gözönünden ayırmamıştır:

Asli maddesi (dizisi) kendine mahsus bir bütün olan ve başkaca bölünmeye müsait ve imkânı bulunmayan lahin, makamı teşkil eder.

Nâsır Dede, Segâhı da bu tarife uygun bulmuş olacak ki, 14 makam içinde saymayı uygun görmüştür. Bu izah tarzımız bir varsayım olarak görülürse de, Segâh ile makam arasında bir ilişkinin bulunduğunu kanaatimizce bu açıdan müta-laa etmek icap eder. Nâsır Dede'de Segâhın tarifi şöyledir:

Segâh, perde-i Segâhtan âgâze idip, Dügâh ve Rast perdesine avdet idip, Dügâh ve Segâhı ve Çargâh ve Nevâ perdesine suûd, bâdehu Nevâdan Çargâh ve Segâh ve Kürdî perdesine hubût idip, Kürdî perdesinden döner, Segâh perdesini gösterip karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Eviç ve Gerdaniyye ve Mubayyer ve Tiz Segâh perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşi-

ran ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Vukuu ibtilâf, bunda eslâfın Segâh ve Dügâh ve Rast perdesini asıl ve şubeden abzlarıdır [saymalarıdır].

Nâsır Dede, tarifinin son kısmında, eski musikicilerin Segâhı, Rast-Dügâh-Segâh perdelerinden oluşan bir asıl olarak şubeden saymaları anlaşmazlık doğurmaktadır, demektedir.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde iki kurucunun değişik görüşlerine rastlıyoruz.

Arel, Segâh makamını şöyle tarif etmiştir:

Segâh makamı, yerinde Segâh beşlisine tiz tarafta bir hicaz dörtlüsünün katılmasıyla doğmuştur.

Dr. Ezgi, Segâhı evvela basit makamlar içinde kabul etmiş iken, sonra bu görüşün yanlış olduğunu açıklamıştır.¹

Dr. Ezgi'ye göre Segâh makamının iki türlü dizisi vardır:

A- Birinci dizi Segâh beşlisi ve Hicaz dörtlüsünden oluşan dizidir. Şeması şöyledir:

B- İkinci dizi ise, Rast perdesine göçürülmüş Yegâh dizisi ile yine tizde bir Hicaz dörtlüsünün katışmasından doğmuştur ve şeması şöyledir:

Dr. Ezgi'nin birinci tarifi Arel'in tarifine aynen uymaktadır ve biz de aynı görüşü paylaşmaktayız.

Dr. Ezgi'deki ikinci tarif üzerinde biraz durmayı gerekli görüyoruz.

Dr. Ezgi, Rast üzerine göçürülmüş Yegâh dizisinden söz etmektedir. Sistemci okulda Irak makamı, Yegâh perdesi üzerindeki Yegâh dizisi üzerinde kurulmuş olup aynı arıza işaretlerini taşır. Segâh makamı ise, evvelce Irak makamı içinde kapalı kalan bir makamdır. Bu itibarla, Dr. Ezgi bu ilişkiyi gözönünde tutarak, Yegâh dizisini Rast üzerine getirmiş, Segâh makamını da bu dizi içinde göstermiştir. Aynı zamanda Rastta Segâh diye açıklamıştır. Bu dizinin tizinde iki ayrı dörtlü ve beşli bulunmaktadır. Bunlardan biri, Dik Hisar üzerindeki Ferahnâk beşlisi, diğeri yine bildiğimiz Eviç üzerindeki Hicaz dörtlüsüdür. Ne var ki, bunlardan Ferahnâk beşlisi, Segâh makamında rolü bulunmayan bir beşli olarak kalmaktadır. Rasttaki Yegâh dizisinin Acem perdesini alması dolayısıyla, Dik Hisardan itibaren hasıl olan ve kendini gösteremeyen bir beşli olarak kalmaktadır.

Dr. Ezgi'nin verdiği bu ikinci dizi, bugün Segâh makamında kullanılmamakta, ancak tizde Hicaz dörtlüsü konuldukta Segâh makamı dizisi hasıl olmaktadır.

Diğer taraftan, Segâhta acem perdesinin de kullanıldığını görmekteyiz. Adeta makamın bünyesi içinde imiş gibi sıkça kullanılan Acem perdesi, makamın asli bünyesi içinde bulunmayan, bestekârlarımızca çok beğenildiği ve gayet güzel düştüğü için kullanılan bir sestir ve bir geçkidir. Ne var ki, bu kadar sık kullanılan Acem perdesi ile yapılan makam geçkisi hakkında, Arel sistemi hiçbir incele-



SEGÂH DÖRTLÜSÜ HICAZ DÖRTLÜSÜ



RASTTA YEGÂH DİZİSİ



IRAKDA HICAZ DÖRTLÜSÜ

mede bulunmamış ve bir açıklık getirmemiştir. Kanaatimizce, Segâhta sık gösterilen bu geçkinin, Hicaz dörtlüsünün değişmesi ve Nevâ üzerinde kurulu bir Beyatî melodisinin varlığının oluşması sebebedir.

Segâh makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Genellikle durak perdesi olan Segâhtan başlar. İlk dolaşımını Segâh perdesi etrafındaki sesler içinde yapar. Bu arada Kürdî perdesi dolaşımında yer aldığı gibi, Dügâh perdesi de kullanılır. Dügâhın kullanılması halinde, Rasta doğru bir pestleşme ile Rast makamına geçki yapılabileceği gibi, Dügâhtaki kısa duruşlarla, Dügâh Mâye makamına da geçkiler gösterilebilir. Ayrıca, Çargâhta ve Rastta asma kararlar verildiği olur.

Makamın güçlü perdesi Nevâdır. Segâh daha çok Rast ile Gerdaniye perdeleri arasında dolaşım yapar. Tize çıkması, en çok miyan açmalarında görülür. Eviç perdesi, Segâh beşlisi ile Hicaz dörtlüsünün birleştiği perde olmasına rağmen, neden güçlü görevini üstlenmektedir, sorusuna cevap arandığında, sistemci okulun dizisi –Rast dizisi– gözönüne getirilirse makamda Rast ile Nevâ arasında bulunan beşlinin, Kürdî perdesi kullanılmadığı zaman Rast beşlisinden oluştuğu ve Nevânın aynı zamanda Rast makamının güçlüsü bulunduğu hatırlanmalıdır.

Eviç perdesinin icrası halleri, miyan açılırken veya Gerdaniyeye doğru çıkarırken veya Eviç gösterilirken, bu perde üzerinde duraklamalar yapılması, makamın çeşnisinin belirtilmesi bakımından önem taşır.

Dik Hisar perdesi, bazı melodik yapı ve seyir icabı, biraz daha pestleştirilebilir. Amma, Hüseyinî nağmesi olarak kullanılması yine bir geçkinin icabı yapılıdır. Nevâ açıldıktan sonra, Nevâdan tize doğru Eviçli ve Eviç almadan icra olunan seyirler, makamın gerek icracılar gerek bestekârlar tarafından iki türlü kullanılması, tizdeki dörtlünün değiştirilmesi, yine bir geçki yapılması zevk ve inceliğini ve ihtiyacını göstermesi sebebedir. Eviç perdesinin bazen tam Eviç, çoğu zaman da eksik bakıye diyezi içinde pest kullanılması, yine makamın çeşnisinin belirtilmesi ve melodik yapının kullanılma ihtiyacının bu şekilde anlaşılması ve duyulması sebebiyledir.

Diğer taraftan Segâh perdesinin çok önemli bir asma karar perdesi de olduğunu ve Rast dizisi içinde bulunduğunu unutmamak lâzımdır.

Segâh donanımında, Segâh, Dik Hisar ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösterilir.

2) Müstear Makamı

Sistemci okul kurucuları olan Safiyyüddin ve Abdülkadir'de Müstear makamını bulamıyoruz. Yalnız Abdülkadir'in çağdaşı sayılan Hızır bin Abdullah'ta Müstear kaydına rastlıyoruz. Hızır Ağa'da da Müstearı buluyoruz.

Haşim Bey, Müstearı şöyle tarif ediyor:

İptida, Kürdî [La bakıye diyezi], *Segâh, Hicaz* [Nim Hicaz perdesi], *Nevâ, Hü-*

seyrî [aşlında Dik Hisar olacak], *Acem, Gerdaniye perdeleri ile âgâze ederek Nevvâya kadar inüp badebu Hüseyinî, Nevvâ, Hicaz, Segâh, Kürdî basarak Dügâbsız karar eder.*

Teknik hataları bulunmakla birlikte, bu tarif Müstearı bize oldukça anlaşılabilir bir halde verebilmektedir.

Arel ve Dr. Ezgi Müstearı ayrı ayrı tarifler vererek açıklamışlardır.

Arel, Müstearı Segâh makamının bir nev'i olarak görmekte, Segâh, Çargâh ve Nevvâ perdelerinin aralıklarının ortasına Nim Hicaz perdesi konulduğunda ST durumundan TS durumuna geçilmesi izah etmektedir.²

Dr. Ezgi ise, bir Müstear dörtlüsünden bahsederek Segâh dizilerine icaplara göre bu dizinin eklendiğini, karar perdesi üzerinde bulunan Segâh dörtlüsünün yerini alarak Müstear makamını oluşturduğunu bildirmektedir.³

Dr. Ezgi'nin Müstear makamına ilişkin tarif ve tahlili tekniğe daha uygundur. Müstear'da özellik, karar perdesi üzerindeki dörtlünün icaplara göre değişmesidir. Bu tarifleri aşağıdaki tablolarda görüyoruz.

Her iki müzikolog Çargâh perdesine konulan bakıye diyezi ile hasıl olan üçlü ve Müstear dörtlüsünden sonra tizde olan değişikliği izah etmemişlerdir. Arel'e göre bir değişiklik olmadığı anlaşılıyor. Çünkü Nim Hicaz perdesi arzîdir ve dizide bir değişiklik meydana getirmez. Dr. Ezgi'de ise, yeni bir dizi olan Müstear dizisi görevdedir. Buna rağmen bu dizinin tizine gelmesi icap eden diziden bahis açmamıştır. Müstear makamı, işte sözü edilmesi icap eden bu dizide Segâh makamından ayrılmakta ve yeni bir dizi içinde oluşmaktadır. Bu dizi Ferahnâk dizisidir. Şeması şöyledir:



MÜSTEAR DÖRTLÜSÜ

HICAZ DÖRTLÜSÜ



MÜSTEAR DÖRTLÜSÜ

Müstear, inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Dar bir lahin çevresi içinde seyrini yapar. Çoğunlukla Eviç perdesini kullanmaz. Ancak, miyan açıldığı zaman Eviç perdesinin kullanıldığı görülür. Şu halde, tizde, Eviç üzerinde Hicaz dörtlüsünün fonksiyonundan söz edilmesi mümkün olmayacaktır. Zira, burada kullanılan dizi Hicaz dizisi değil Ferahnâk beşlisidir.



MÜSTEAR DÖRTLÜSÜ FERAHNÂK BEŞLİSİ

Nevvâ perdesi güçlü ve birinci derecede asma karar perdesidir. Müsteara güçlüden ve bazen de karar perdesinden girilir ve Müstear dörtlüsü kullanılır. Segâh asma karardada Müstearlı değil daha çok Segâhlı asma kararlar görülür. Nihâî kararda da yine Müstear dörtlüsü içinde değil, Segâh çeşnisi ile karar verildiği görülmektedir.

Müstearın dar çevreli bir makam olması itibarıyla, seyir sırasında bazı muayyen melodik kalıpların kullanılması zorunluğu vardır. Bestekârlar ve icracılar bu dar çevreyi aşabilmek için miyan ile birlikte zeminde Eviç perdesini kullanmışlar, Eviç, Segâh, Hüzzam gibi yakın makamlara geçkiler yapmışlardır. Bugün çok az kullanılan Müstear makamının geleceğine ümitli gözlerle bakılacağını zannetmiyoruz.

Müstear, Segâhtan daha peste inmez. Tizde ise bestekârın doğuş ve zevkine

kalmış bir genişleme gösterir ise de, çoğu zaman tizlerde dolaşmadığı görülür. Makamın Abdülhalim Ağa, Ebubekir Ağa, ve Zekâi Dede Efendi tarafından çok güzel işlendiği ve bu makamdan nefis besteler yapıldığı görülmektedir.

Müstear donanımda Segâh, Nim Hicaz ve Dik Hisar perdeleri ile gösterilir. Gereken arıza işaretleri yeri geldiğinde ilgili perdelere konulur.

3) Segâh Mâyeye Makamı

Mâyeye makamının genel anlatımı bölümünde, bugün elimizde bulunan dört tane Mâyeye türünden başka makam bulunmadığını ve bunlardan birinin de Segâh Mâyeye makamı olduğunu açıklamış idik.

Segâh ve Dügâh Mâyeler en eski makamlarımız olarak metinlerde kayda geçmektedir. Ancak, Segâh, Mâyeye ve Dügâh Mâyeye göre eski musikiciler arasında daha fazla beğeni görmüş ve kullanılmıştır.

Makamlarımızı, ebced notası ile değil, sözlerle tarif eden ilk müzikologumuz Hızır bin Abdullah, Segâh Mâyeyi şöyle tarif ediyor:

Segâh Mâyeye oldur kim, Segâh âgâze ide, ine Mâyeye karar ede.

Derinlemesine bir bakış açısı içinde tetkike alınmadan, bu tarifi "ine Mâyeye karar ede" hükmü, anlaşılması biraz güç olan tarifte ek bir bölüm olarak görülür. Çünkü, Mâyeye evi hangi perdenin ismidir? Bunun bilinmesinde zorunluk görülüyor. Elimizde sistemci okulun kullandığı ve isim verdiği perdelerin tam bir listesi bulunmuyor, bulunan isim cetvellerinde de Mâyeye evi diye bir isme rastlanmıyor.

Büyük müzikolog Abdülbaki Nâsır Dede, bu alanda da imdadımıza yetişiyor ve Mâyeye evinin Yegâh perdesi olduğunu açıklıyor. Nâsır Dede, Segâh Mâyeye için yaptığı incelemelerin sonunda, makamı diğer makamlardan ayırabilmek kolaylığını getirebilmek üzere, Segâh Mâyeye "Ramiş Can" adını vererek, tarifini bu sözcük üzerine kurmuştur:

Segâh âgâze idüp, Aşiran resmi ile Yegâh perdesine varup anda karar eder. Bu terkip, müteahhirin-i selef ihtirai olup, Segâh Mâyeye dedikleridir. Lâkin fi zamaninâ mebcurdur ve Segâha Mâyeye ismi ile tabirî tevehhümden [vehmetme, var olduğunu sanma] bâli olmadığından madüm'ül cism [varlığı bulunmayan] olan elhan isimlerinden Ramiş Can namı ile tabirî münasip görüldü.

Gerçekten, III. Sultan Selim Han döneminden evvelki dönemlerde, Segâh Mâyeyin kullanılıp kullanılmadığını bize bildiren eserlere tesadüf edemiyoruz. Ancak tanburi Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat* adlı musiki risalesinde, Segâh Mâyeye için şu tarifi veriyor:

Segâh Mâyeye oldur ki, Segâh kopup perde perde Hüseyinîye dek göstere ve Hüseyinîden dönüp kezâlik Segâh inip ve Kürdî nimi ile yine Segâh ve nim ta'bir olunanıdır ki Segâh ile Nim Buselik beynindeki perdeyi gösterüp yine Segâh ve Dügâhı âşikâr ve makarrı seyir ahengi Segâh perdesinde itibar ede.

Bir hayli karışık olan bu tarif bize, Segâh Mâyeye makamının kullanıldığını,

Gülzar makamından tamamen ayrı bulunduğunu bildirmesi yönünden önem kazanmaktadır. Bu tarifin değeri icabı, o devirlerdeki bestekârlarımız, hiç şüphe yok ki Segâh Mâyeden eserler bestelemiş olmalıdırlar.

Nâsır Dede, Yegâhta karar veren Segâh mâye için “fi zamaninâ mehcurdur” diye döneminde bu makamın kullanılmadığını kesin olarak bildiriyor.

Bugün elimizde bulunan Mâye eserler artık Gülzarda, Ramiş Candan ve Meşkûyeden⁴ bestelenen eserler olmayıp, Segâhta karar veren Segâh Mâyeden ve Dügâhta karar veren Dügâh Mâyeden bestelenen eserler kümesini oluşturmaktadır. Eyyubi Ebubekir Ağa ve Cerrahpaşa müezzini Halil Efendi'nin bu makamlardan besteledikleri eserler, elimizde bulunan en eski Mâye eserlerdir. Dini eserler içinde, Itri'nin yine bu makamdan bestelediği Cuma salâtu, elimizdeki en eski dini eser olarak görülmektedir.

Hafız Post'un güfte kitabında Mâye için yer ayrılmadığını görüyoruz. Halbuki ondan evvel gelen, Abdülkadir Merâgî, Hâce-i Sâni diye anılan Abdülâlî, Baba Nevai ve Itri'nin Mâyeden bestelenmiş eserlerin güftelerini Hekimbaşı Aziz Efendi oldukça geniş çapta bulmuş, toplayarak güfte kitabına almıştır. Kendi dönemi ile kendinden evvel gelen Kadri Efendi, Nazîm Çelebi de Mâyeden eserler veren büyük bestekârlarımızdır.

Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin *Mecmuatü'l-Letaif* adlı güfte kitabında, yukarıda saydığımız bestekârların eserlerinin güfteleri var ise de, bu bestekârlarımızın besteleri, bugüne kadar bize gelememiştir. Unutulmuşlardır. Bu eserlerin, bugüne kadar gelemeyişleri musikimiz için büyük bir kayıptır. Çünkü, o dönemlere ait makam görüş ve uygulamalarını bize en emin ve kesin surette bildirecek olan bu eserler olacaktır. Şimdi hatırımıza şu soru geliyor: Acaba bu eserler, bugün bildiğimiz Segâh Mâye ve Dügâh Mâye makamlarından mı bestelenmişlerdir, yoksa sistemci okulun gösterdiği ve Nâsır Dede'nin, Ramiş Can, Meşkûye ve Gülzar adlarını verdiği makamlardan mı bestelenmişlerdir?

Bu gün bu sorunun cevabını veremiyoruz. Her iki ihtimal de söz konusu olabilir. Ancak ne kadarı ile. İşte bu belli değil.

Segâh Mâye adı üzerinde de biraz durmak zorunluğunu duyuyoruz. Hızır bin Abdullah'ta, Segâh perdesinde karar veren Mâye makamına Mâyeye Segâh adı veriliyordu. Sonradan bu adın Segâh Mâye olarak değiştirildiği anlaşılmaktadır. Mâyeye Rast ve Mâyeye Uşşak makamları da bu değişikliğe uğramışlar ve Mâyeye kelimesi makam isimlerinde ikinci kelime olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Segâh Mâyeye, çıkıcı bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:

Dügâh ve Segâhtan seyre başlayan makam, ilk seyirlerini Segâh perdesi etrafındaki sesler içinde sürdürür ve Kürdî perdesini de kullanır. Dü-

1. SEGÂH DİZİSİ

2. ACEMLİ SEGÂH DİZİSİ

3. UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

4. ACEMLİ RAST DİZİSİ

gâh perdesinde, Dügâh makamına göre, fazla asma kararlar vermez. Buna karşılık Rast perdesinde yapılan seyirler fazla olur ve sıkça Rast perdesinde asma kararlar ve vurgulamalar yaptığı dikkati çeker. Bu dolaşımlardan sonra Segâhlı olarak, Segâh perdesinde kesin karara varır.

Segâh makamının gösterilişi sırasında, bestekârlarımız, Eviç ve Acem perdelere değişik olarak kullanmışlar, karara doğru ise Acem perdesini göstermeyi âdet haline getirmişlerdir.

Segâh Mâyeye, tizde Segâh makamının tizdeki genişlemesi gibi bir seyir gösterir. Ancak, bestekâr veya icracı daha değişik bir seyir şekli öngörürse, buna mani bir durum yoktur. Peste doğru, Rasttan sonra daha peste doğru genişleme yaptığı görülmez.

Güzel ve duygulu bir makam olan Segâh Mâyeyi bestekârlarımız makamı terk etmiş görünüyorlar. Diyebiliriz ki, bu makam 20. yüzyılın başlarından beri yalnızlığa itilmiş, beğenisi adeta bitmiş bir durum göstermektedir.

Segâh Mâyeyi, donanımda, Segâh makamının arıza işaretleri ile gösterir, geçki durumlarında, ilgili perdelere arıza işaretlerini koyarız.

4) Vech-i Arazbar Makamı

I. Sultan Mahmut Han'ın musahiplerinden Kemanî Hızır Ağa, kendisinin terkip ettiği Vech-i Arazbar makamını şöyle tarif ediyor:

*Vech-i Arazbar budur ki, Gerdaniyeden kopup Eviçten bi-Hüseyinî Nim Hisara inüp ve Nevâ ile Çargâhı gösterüp ve perde-i Segâh'ta karar ede.*⁵

Biz, en mükemmel tahlili Arel'de buluyoruz. Bu tarif şöyledir:

Arazbâr makamının dizisindeki uşşâk dörtlüsünün yerine segâh dörtlüsünün konulmasından doğmuştur.

Şeması şöyledir:

1
NEVÂDA UŞŞAK veya BEYATÎ DİZİSİ

2
ÇARGÂHDA RAST DİZİSİ

3
SEGÂH DÖRTLÜSÜ

Arazbar makamını evvelce tetkik etmiş idik. Makamın kararı, Uşşâk dörtlüsü içinde Dügâhta idi. Şimdi, Hızır Ağa, karar kısmında olan Uşşâk dörtlüsünü kaldırarak yerine Segâh dörtlüsünü koymakla yeni bir mürekkep makam terkip etmiş olmaktadır. Makamın karar perdesi Segâh, güçlüsü Nevâ, tiz durağı Gerdaniye'dir. İnci bir nitelik gösterir. Tiz durak olan Gerdaniyeden başlar. Gerdaniye aynı zamanda makamın lahnî bölümünde yer alan ve Nevâ üzerine yerleştirilmiş bulunan Beyatî makamının

güçlüsüdür. Makam Gerdaniye etrafındaki seyirler sırasında, bu perde üzerinde asma kararlar verir. Dik Hisara inerek ve yedensiz olarak Dik Hisarda asma kararlar verdiği görülür. Nevâda verilen asma karardan sonra Nikriz geçkisi ile veya doğrudan doğruya Çargâh perdesine geçilerek belirli asma kararlara varılır. Çargâh üzerindeki Rast dizisi içinde dolaşılır ve tekrar Gerdaniye tutularak Nevâda

kısa bir kalıktan sonra (yedenli veya yedensiz) Acem perdesi gösterilerek Segâha doğru inilir, Rast beşlisi içinde Rastta kadar düşülür ve yine Acem perdesi gösterilerek Segâha dönülür ve yedensiz karar verilir. Bu arada, Çargâhta Nikriz geçkileri ile Nevâ üzerinde Araban geçişinin de sıkça olarak yapıldığı dikkat çekicidir.

Bugün, unutulmuş makamlar zümresine girmiş olan Vech-i Arazbar makamı her ne kadar tam bir istirahat duygusu vermiyorsa da, Arazbar içindeki seyir güzelliği dolayısıyla çok güzel eserler bestelenmiş ve güzelliğini bilenler için kaybolmamıştır, diyebiliriz.

Vech-i Arazbarı donanımda Segâh ve Dik Hisar perdelerinin arıza işaretleriyle gösteririz.

5) Sultanî Hüzzam Makamı

Kuvvetli bir ihtimalle 19. yüzyılda bulunmuş makamlarımızdandır. III. Sultan Selim Han devrinde terkîp edilse idi, Abdülbaki Nâsır Dede'de kaydı her halde bulunurdu. Bu dönemden sonra bulunduğu, eserin müezzin Hacı Hâşim Bey'in musiki risalesinde kaydının ve tarifinin bulunmasından anlaşılmaktadır.

Sultanî Hüzzam da rağbet görmemiş makamlarımızdandır. Elimizde çok az eserleri vardır.

Hâşim Bey Sultanî Hüzzamı şöyle tarif ediyor:

İptida Hüzzam gibi âgâze idip, Segâh karardan sonra bir Çargâh gösterüp, Rast, Dügâh, Rast, Aşirana kadar inip bâde Aşirandan dönüp Rast Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Şûrî (Dikçe Hisar) Eviç ile Hüzzam gibi Segâh kalır.

Makam inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Hüzzam makamına yerinde bir Yegâh makamının eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Şeması şöyledir:

Sultanî Hüzzam, genelde Nevâ açarak başlar. Hüzzam makamının sesleri içinde dolaşır ve Rastta, Rast makamı çeşnisini göstererek asma karar verdikten sonra, Çargâh açarak yine Dügâhta bir asma karar verir ve Yegâh makamı çeşnisi içinde Yegâha kadar düşer ve yine aynı perdeler Rasta gelip burada bir Segâh gösterir ve Nevâdan itibaren Hüzzam çeşnisi ile Segâhta karara varır.

Bestede ve peşrevde uygulanan seyir böyle olmaktadır.

Sultanî Hüzzamı donanımda Hüzzam makamının arıza işaretleriyle gösteririz.



HÜZZAM DİZİSİ



YEGÂH DİZİSİ

Notlar

- 1 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt IV, s. 230.
- 2 H. Sâdettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, s.124.
- 3 Dr. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 189.
- 4 Meşkûye: Segâh açarak seyirden sonra, Hüseyinî Aşiran perdesinde karar veren makam. Eski musikiciler bu makama Segâh-ı Acem adını vermişlerdi. Nâsır Dede bu adı değiştirerek Meşkûye ismini vermiştir.
- 5 Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat fi Tevlidü'n-Nagamat*.

9. KISIM

Buselik Perdesinde Karar Veren
Mürekkep Makamlar

1) Nişabur Makamı

En eski güfte mecmuası olarak bilinen Hafız Post'un musiki mecmuasında Nişabur makamını buluyoruz. Tahminen çeyrek yüzyıl sonra gelen Ebubekir Ağa'nın güfte mecmuasında da Nişabur kaydedilmiş bulunuyor.

Hızır Ağa ile Abdülbaki Nasır Dede'nin de Nişabur tarifleri vardır. Fakat, tam bir tarifine rastlamak mümkün olamamıştır. Hatta, Arel ve Doktor Ezgi'de bile tarifler değişik verilmektedir. Dr. Ezgi'ye göre Nişabur, Nevâ üzerinde kurulu Buse-likin pest tarafına isimsiz bir üçlünün eklenmesiyle tertip olunmuştur.

Şeması şöyledir:



Hocam Arel'in ve Dr.Ezgi'nin tariflerinde kanaatimizce iki husus noksan bırakılmıştır:

a- Hüseyinîde, Kürdî dizisi bazan Hüseyinî üzerinde Uşşak dörtlüsü olmaktadır.

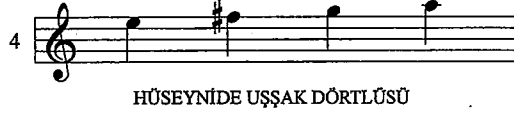
b- Dügâh üzerine kurulmuş bir Rast dörtlüsü vardır.

Bize göre, Nişabur makamının dizileri şu şekildedir:

Yine Arel, Mürekkep Isfahan makamının analizini yaparken Dügâh üzerinde bir Rast dizisinin bulunduğuna işaret etmekteydi. Nişabur makamının Isfahanda rolü bulunduğunu açıklamıştık. Şu halde, Nişabur makamının adeta Nevâ dizisinin teşkil eden Rast dizisinin, Nişaburu tarif ederken konu edilmemesi kanaatimizce bir noksanlık teşkil eder. Makam, dar bir çerçevede seyir göstermesine rağmen kalabalık bir dizi kümesine sahiptir. Hatta, diyebiliriz ki, Rast dörtlüsü, lahnî seyirin özelliği icabı yerini bazan Nigâr dörtlüsünü bile bırakmaktadır. Bu durumda Nim Hicaz perdesi biraz daha tizleşerek Hicaz perdesi haline gelmektedir. Bu durum diğer makamlarda yapılan Nişabur geçkilerinde de görülür. Hatta bazen Buselik perdesinin biraz daha dik basılması gereken lahnî yapılara da rastlıyoruz.

Nişaburda güçlü Nevâ perdesidir. Hüseyinî üzerinde Uşşak yapıldığı zaman Hüseyinî perdesi, asma karar perdesi görevini üzerine alır. Ancak, Hüseyinîde Uşşak geçkisi Nişaburda az kullanılır. Asıl kullanılan dizi Nevâ üzerindeki Buselik dizisidir. Makam, inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Nevâ perdesi etrafında Buselik çeşnisi ile başladığı gibi, Dügâh üzerindeki Rast dizisinde de başlamalar olabilir. Bu suretle, makamı teşkil eden diziler içinde kaşık olarak seyirler yapılır. Karara doğru Rast dizisi bırakılıp Buselik üzerindeki Uşşak dörtlüsü içinde daha çok Beyatî kararına benzer şekilde karar verilir. Bugün terkedilmiş olarak görünen Nişabur makamı az işlenmiş makamlarımızdan sayılır. Elimizde eski bestekârların eserlerinden çok az vardır. Yeni bestekârlarımız ise makama hiç bakmamışlardır. Makamın, Buselik perdesinde tam bir istirahat duygusu yaratmadan karar vermesi üç dört türlü dörtlü ve beşlilerin Nişaburda bir arada görülmesi ve çok dar bir çevrede seyretmesinin, bestekârlarca bir mahzur sayıldığı anlaşılıyor.

Nişaburu daha çok diğer makamların lahnî yapıları arasında çok güzel ve ruhu coşturan geçkiler şeklinde buluyoruz. Bu makamlardan Isfahanı, Hicaz Hümayunu, Mahuru, Pençgâhı sayabiliriz. Nişaburu donanımında yalnız Nim Hicaz perdesinin arıza işaretini alarak gösteririz.



2) Şedd-i Sabâ Makamı

Udî bestekâr Cinuçen Tanrikorur'un terkip ettiği yeni bir makamımızdır. İki makamın başka perdelere göçürülmesi suretile meydana getirilmiştir. her iki makam için de şed yolu kullanılmıştır. bu makamlar şunlardır:

A - Nevâ perdesi üzerine göçürülmüş Hicaz Hümayun veya Hicaz, diğer bir deyimle Araban makamı,

B - Buselik perdesi üzerine göçürülmüş Sabâ makamı.

Şeması şöyledir:



NEVÂDA HİCAZ (ARABAN)



BÛSELİKDE SABÂ DİZİSİ

Şedd-i Sabâda kullanılan Hicaz makamının iki türü de kullanılmıştır. Bu türler sırf Hicaz ve Hicaz makamının iki türünden birini seçerek seyre başlamakta, bu seyir sırasında diğer Hicaz türünü de göstermekte, doyurucu olarak Hicaz seyirleri tamamlanmaktadır. Neâ perdesi üzerinde verilen bir asma karardan veya vurgulamadan sonra, buselik perdesi üzerinde şeddi yapılan Sabâ makamına

geçilmekte, daha az oranda Sabâ gösterilerek buselik üzerinde Sabâ kararına varılmaktadır.

Burada üzerinde önemle durulması gereken özellik şudur:

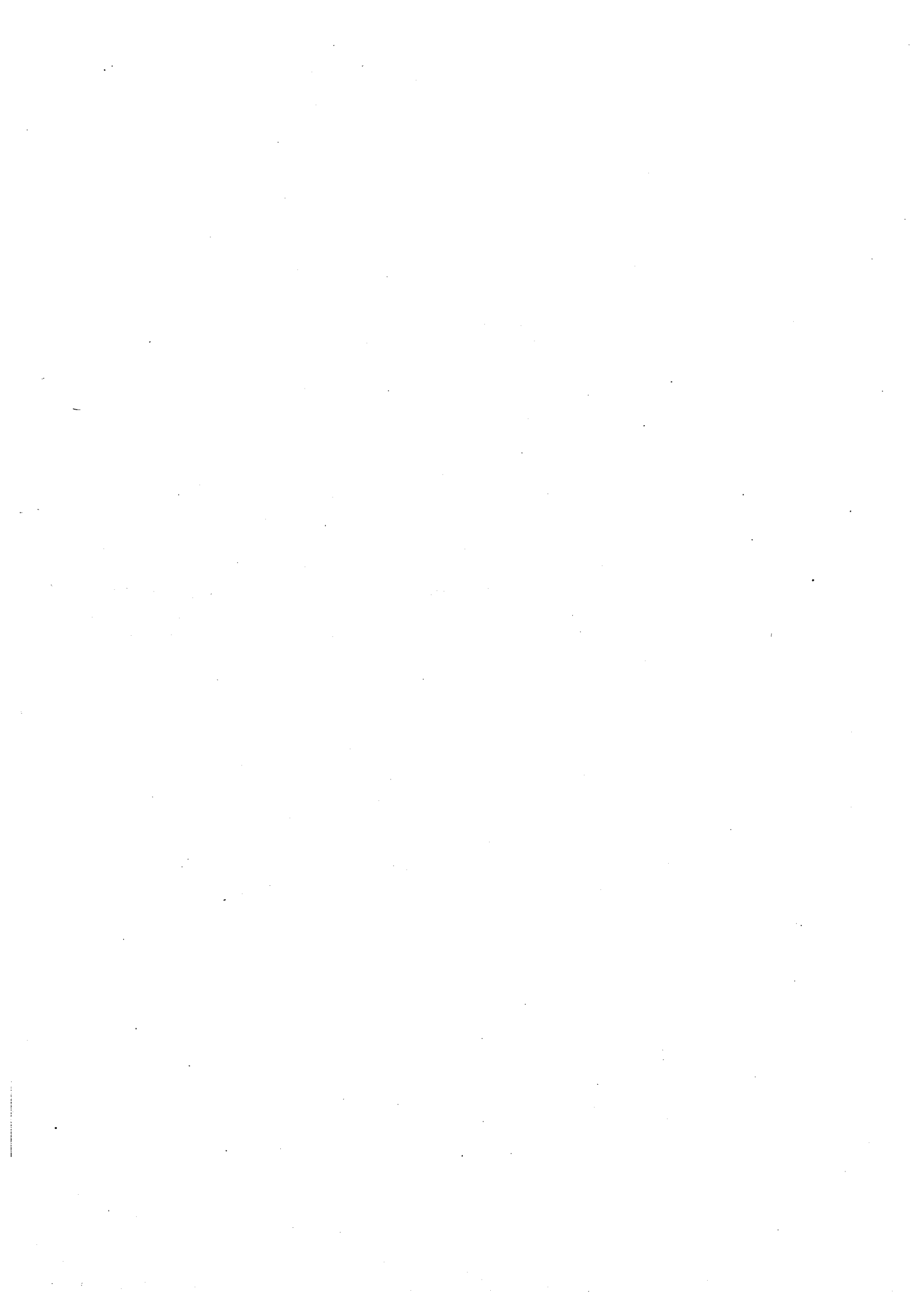
Neâ üzerindeki Hicaz makamının icrası sırasında, Hisar perdesi biraz dikleştirilerek, eksik bakıyye bemolü bölgesi içinde icra edilmesi gerekmektedir. Çünkü, Sabâ makamında kullanılan bemol, tüm bakıyye bemolü değil, eksik bakıyye bemolü bölgesinde olan bir bemoldür.

Makamın güçlü perdesi Nevâdır. Tiz Neâ perdesi de tiz durak olmaktadır. Makamı oluşturan iki makam birleştiğinde, tiz durak perdesi değişmekte ve Tiz Buselik perdesi tiz durak görevini üstlenmektedir. Ancak, miyan açıldığı zaman, başka perdelerin kullanıldığı görülmektedir, mesela Mahur perdesinin açılması gibi.

Miyanda seçilen makamların hepsi de şed yolu ile icra edilen makamlardandır. Mesela, Buselik üzerinde Hüseyinî gibi.

Şedd-i Sabânın karar perdesi olan Buselikten, peste doğru bir genişlemenin yapılmadığı görülür. Tizde ise, şed yolu ile tercih edilecek makama göre tizleşmelere yer verilir.

Şedd-i Sabâ, donanımda, Nevâ üzerindeki Hicaz makamının arıza işaretleri ile gösterilir. Sabâyâ geçince, Buselik üzerindeki ilgili perdelere Sabânın arıza işaretleri konulur.



10. KISIM

Çargâh Perdesinde Karar Veren
Mürekkkep Makamlar

1) Şûrî Makamı

Sistemci okul kurucularının henüz tanımadığı Şûrî makamını, daha sonraki devirlerde, 16. asırda Tatar Gazi Giray Han ile Lale Devri'nin büyük bestekârlarından Eyyûbi Ebubekir Ağa'da görüyoruz. Ne var ki Şûrî makamı, bu devreden sonra rağbetten düşmüş, III. Sultan Selim Han zamanında ise unutulmuştur.

Tatar Gazi Giray Han'ın bir peşrevi ile bir saz semaîsi elimizdedir. Bundan başka ne saz eseri ve ne de sözlü bir esere tesadüf olunmuştur.

Makam, inici bir nitelik göstermektedir. Yerinde Mahur makamına, Çargâh perdesine göçürülmüş Nihavend makamının birleştirilmesi ile meydana getirilmiştir. Şeması şöyledir:



MAHUR DİZİSİ

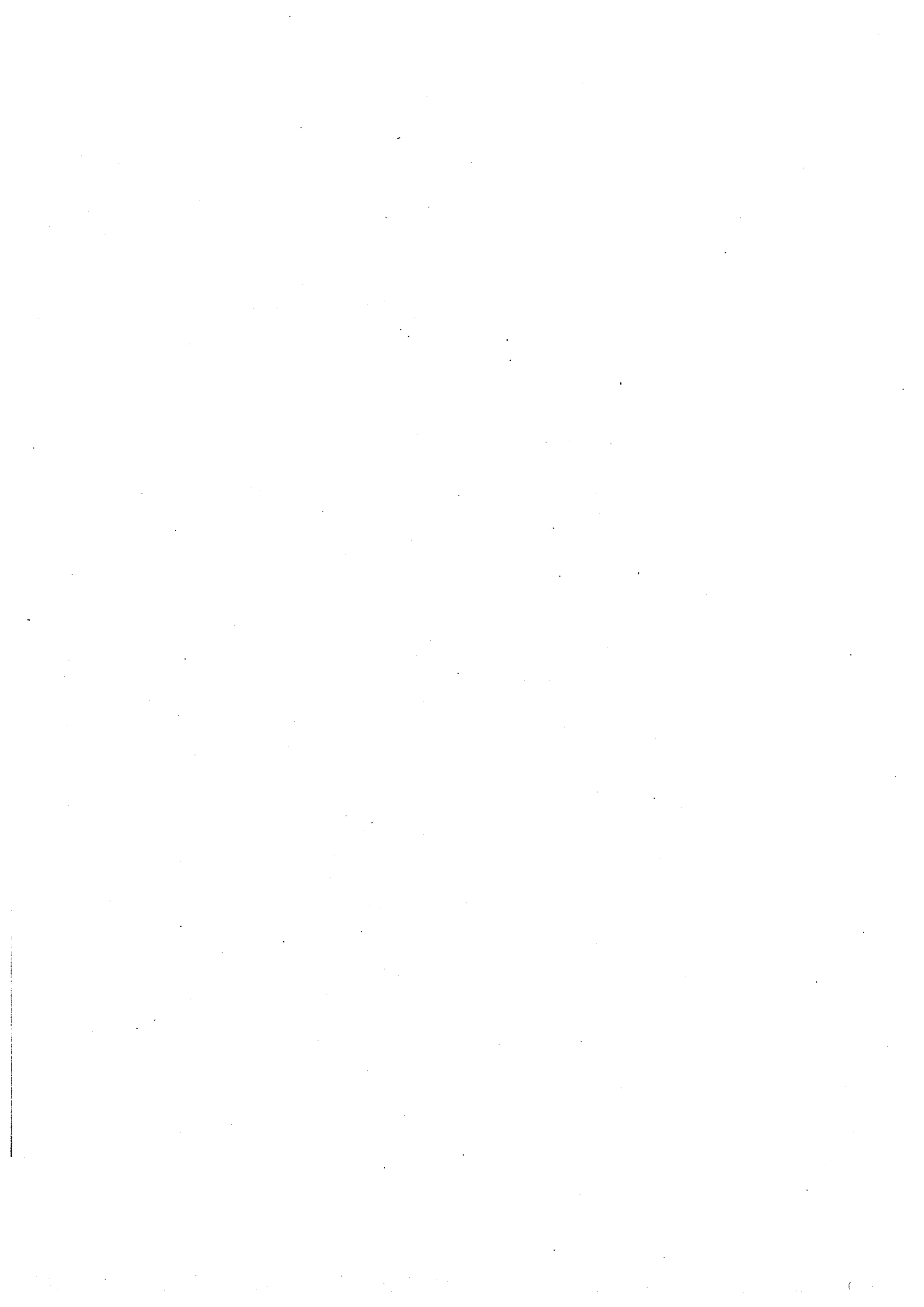


ÇARGÂHDADA NİHAVEND DİZİSİ

Şûrî, Mahur makamını açarak başlar. Mahur makamını gösterdikten ve Çargâhta verdiği asma karardan sonra Çargâh perdesi üzerindeki Nihavend makamına geçer, Nihavend makamı içinde seyirini tamamlar ve Çargâh perdesinde karar verir.

Şûrîde güçlü perdesi Gerdaniye, karar perdesi Çargâhtır. Asma karar perdesi olarak Nevâyı görüyoruz.

Şûrî makamını donanımda Mahur diyezi (küçük mücennepli Fa diyez) ile gösteririz. Lahin değişiklikleri de gerekli anıza işaretleri perdelere konularak belirtilir.



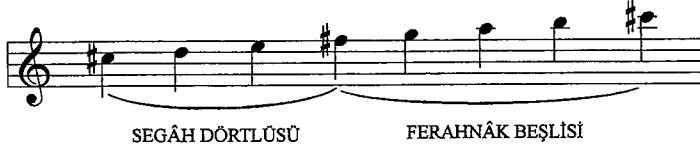
11. KISIM

Nim Hicaz Perdesinde Karar Veren
Mürekkep Makamlar

1) Heftgâh Makamı

Nim Hicaz perdesinde karar veren Heftgâh makamı, Dügâh üzerinde göçürülen Acemli Yegâh dizisi içinde Nim Hicazda kurulu Segâh dörtlüsüne Eviç üzerinde bir Ferahnâk beşlisinin eklenmesi ile tertiplenmiştir.

Şeması şöyledir:



Heftgâhı Dr. Ezgi kitabına almamıştır. Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*'nde şed makamları incelerken, "Segâh makamının nim hicazdaki şeklidir" diye kısa bir atıfta

bulunmuştur (s. 133). Yılmaz Öztuna da *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde Heftgâh makamını anlatırken Segâh makamının bir şeddi olduğuna işaret etmiştir (Cilt I, s. 259).

Biz, bu tür izah şekillerine katılamıyoruz. Çünkü, Segâh ile Heftgâh makamlarının dizileri aynı diziler değildir. Segâhı tetkik ederken, Segâh perdesi üzerine kurulu Segâh beşlisine Eviçten itibaren bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile terkip olunduğunu açıklamıştık. Halbuki, Heftgâhın pest dörtlüsü Segâh olmasına rağmen, tiz beşlisi Hicaz değil çoğu zaman Ferahnâk ve bazen de Segâh beşlisi olarak görülmektedir. Heftgâhta Segâh beşlisi Ferahnâke göre daha çok kullanılır. Kaldı ki, Heftgâh tiz durağa kadar çıkan bir makam niteliğini de göstermez. Diğer taraftan, Segâh, Kürdî yedeni olarak karar verdiği halde, Heftgâh yedensiz olarak karar verir. Heftgâh makamından bugün elimizde eski bestekârlardan sözlü eser intikal etmemiştir. Hocam Arel'in bir âyin-i şerifi ve iki lâdini eseri elimizdedir. Heftgâh bu sebeplerle artık unutulmuş makamlar arasındadır.

Makam duraktan başlar, çıkıcı bir nitelik gösterir. Dügâh üzerindeki Rast dizisi içinde ilk seyiri yapar. Güçlü perdesi Hüseyinîdir. Tiz sekizlide Muhayyere kadar çıktığı ve bu arada Hüseyinî üzerinde Sabâ ve yine Hüseyinî üzerinde Kürdî

geçkileri yaptığı görülür. Bu geçkiler Heftgâh dizisi içinde bulunmadıkları için makamı tezyin maksadı ile yapılan geçkiler niteliğindedir. Nim Şehnaz perdesini seyrek olarak kullanır ve Segâh beşlisinin içinde dolaştığı da olur. Kararda, Dügâh perdesi gösterilir, diğer bir deyimle Rast makamı belli edilerek yedensiz olarak Nim Hicazda karara varılır.

Heftgâhın ne zaman terkip edildiğine ilişkin olarak yaptığımız tetkiklerde bir kayda rastlayamadık. Elimizdeki peşrev ve saz semaîsi üzerindeki incelemelerimize göre her iki eserin üslubuna bakarak makamın I. Sultan Mahmud Han devrinde tertip edildiğini tahmin edebiliriz.

12. KISIM

Nevâ Perdesinde Karar Veren
Mürekkkep Makamlar

1) Gonca-i Rânâ Makamı

Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tabkîk* isimli musiki risalesinde adı geçen Gonca-i Rânâ makamına daha evvelki devirlere ait musiki risalelerinde ve mecmualarında rastlayamıyoruz.

Nasır Dede, Gonca-i Rânâ'yı şöyle tarif ediyor:

Nişabur âgâze edûp Nevâ perdesinde karar eder.

Ayrıca, düştüğü bir not ile telif bir eserde bu isimde bir makam gördüğünü kaydediyor ise de açıklamada bulunmuyor.

Bugün, elimizde bu makamdan bestelenmiş bir eser maalesef yoktur. Ahmet Avni Konuk'un Kâr-ı Nâtık'ında Gonca-i Rânâ'yı gösteren bir kâr parçası vardır. Darülelhan külliyyatında 35 no'da yazılı bulunan Nevâ peşrevinin bir özelliği vardır: Peşrev, Dügâh perdesinde değil Nevâ perdesinde karar vermektedir. Biraz dikkat edilirse Zeki Mehmet Ağa, mülâzimeleri kendisinden olan peşrevinde kararları Nişabur çeşnisi ile vermektedir. Halbuki, Nevâ makamının karar perdesi Dügâhtır. Bu peşrevde ise, Nevâ makamının lahnî dizisine uyulmadan karar Nevâda verildiği gibi karar şekli de Nişabur dizisi ile olmaktadır. Kaldı ki, külliyyatta lüzum görüldüğü zaman diğer bazı hususların ayrıca açıklanması yapıldığı halde 35 no'lu nüshada peşrevin Nevâda kalışına ilişkin hiçbir açıklama yapılmamıştır. Genç yaşında tanışıp görüşmek bahtiyarlığına erdiğim bazı değerli musikiciler bu peşrevin Gonca-i Rânâ peşrevi olduğuna işaret etmişlerdir. İsmi çok az bilinen Gonca-i Rânâ makamının Kantemiroğlu tarafından bestelenen peşrev ve saz semaîsinde de karar perdesi Nevâdır. Bu durumda, Nevâ üzerindeki kararın aynı zamanda Nevâ makamı için de geçerli olduğu düşünülebilir.

Gonca-i Rânâ inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifi kısa olmasına rağmen, makamı tarifte emin bir yol göstermektedir. Bu tarife uygun olarak seyir gösteren Avni Konuk'un Kâr-ı Nâtık'ındaki Gonca-i Rânâya ait

pasaj üzerinde inceleme yapılırsa, Gonca-i Rânâ, Nişabur makamının dizileri içinde, hatta Nevâ üzerinde Rast dizisinin ilâvesiyle meydana gelmiştir.

Gonca-i Rânâ bu dizilerde karışık olarak dolaşır. Hatta, Buselik perdesinde asma karar verdiği de görülür. Makamın çevresi Nişabur ve Nevâda olduğu gibi, oldukça dardır. Nevâdaki Rast ve Hüseyinî üzerindeki Uşşak dizilerinde daha az dolaştığı görülür. Hâkim olan diziler Nevâda Buselik ve Dügâhtaki Rast dizileridir.

Gonca-i Rânâ'yı donanımda Nim Hicaz perdesinin arıza işaretlerini koyarak gösteririz. Diğer arıza işaretleri lahin içinde icap eden perdelere konulur.

2) Dilküşâ Makamı

III. Sultan Selim Han ekolünün değerli ve şedci bestekârlarından Arif Mehmed Ağa tarafından tertiplenen Dilküşâ ya da Dilgüşâ (Farsça "dil-güşâ": Gönül açan, ferahlık veren) makamı bugün çoktan beri unutulmuş makamlar arasındadır. Arif Mehmed Ağa'nın bir peşrevi ile bir saz semaîsinden başka bu makama ilişkin bir eser elimizde bulunmuyor. Makam, daha çok çıkıcı bir nitelik göstermektedir.

Nevâ perdesinde karar veren Dilküşâ, bu perdede karar veren ikinci makamdır (diğeri Gonca-i Rânâ makamıdır).

Dilküşâ oldukça yeni makamlarımızdan sayılır; takriben iki yüz sene önce bulunmuştur

Dilküşâ Nişabura benzer. Seyir ve çeşni farkları ile beraber, dizilerinde de değişiklikler bulunması ile Nişaburdan ayrılır. Nişabura göre, Eviç perdesini daha fazla kullanır. Nişabur, seyirde daha dar bir çevrede dolaştığı halde Dilküşânın tizlerde seyirler verdiği görülür. Dilküşâda, Nevâ üzerinde Rast ve Nevâ Buselik dizileri hâkim durumdadır. Şeması şöyledir:

Abdülbaki Nâsır Dede, Dilküşâ için değişik bir tarifte bulunuyor:

Şedaraban âgâze edüp, Rast perdesine geldikte, anda karar eder. Bu terkiş musabib-i hazret-i Şebriyârî Arif Mehmet Ağa'nın ihtiradır.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu tarifini kapsayan başka bir esere sahip değiliz. Gerçi, peşrevde bir Hicaz geçkisi 1. hanenin girişinde görülmekte ise de, kanaatimizce, başka bir yerde

1 DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ

2 BÜSELİKDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

3 NEVÂDA RAST BEŞLİSİ

4 NEVÂDA BÜSELİK BEŞLİSİ

5 HÜSEYNİDE UŞŞAK DÖRTLÜSÜ

1 NEVÂDA RAST DİZİSİ

2 NEVÂDA BÜSELİK BEŞLİSİ

3 DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ

kullanılmayan bu kısa Hicaz geçki, makamın bünyesinde bulunmamaktadır. Nitekim, saz semasinde, Hicaz lahni kullanılmamıştır. Hicaz geçkisi kısa sürmekte, Şed Araban ile bir ilgisi bulunmamaktadır.

Dilküşâda karar perdesi Nevâ, güçlü perdesi Muhayyerdir. Asma karar perdesi ise Eviç ile Dügâhtır.

Dilküşâyı donanımda Eviç ve Nim Hicaz perdelerinin arıza işaretleriyle gösteririz.

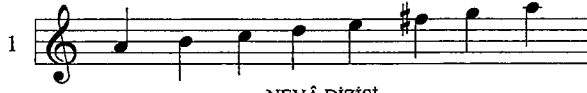
3) Isfahan Rûy-i Nevâ Makamı

Musikimizde Nevâ perdesinde karar veren makamlarımızdandır. Nevâ perdesinde karar veren makamlar ise musikimizde parmakla gösterilecek kadar az bulunmaktadır.

Gazi Giray Han'ın bulduğu makamlardan biri olduğu zannedilir. Çünkü Gazi Giray Han zamanına (16. asır) kadar yazılı metinlerde bu makamın adına rastlanmıyor.

Isfahan Rûy-i Nevâ inici bir seyir göstermektedir. İki makamdan oluşmaktadır: 1- Nevâ, 2- Isfahan.

Şeması şöyledir:



Makam Nevâ açarak başlar. Nevâda seyirler gösterir. Nevâda verilen asma karardan sonra Isfahana geçilir. Isfahan seyri içinde Nişabur da gösterilir ve yine Nişabur seyri içinde Nevâda karara varılır.

Musikiciler arasında rağbet görmemiş bir makam olan Isfahan Rûy-i Nevâdan elimizde peşrev ve saz semaîsinden başka bir eser bulunmuyor. Isfahan Rûy-i Nevâyı donanımda Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.



13. KISIM

Mürekkep Makamlar İçinde Zümre Oluşturamayan Makamlar

Aynı takı kökünü almadıkları ve aynı perdede karar veren bir özellik taşımadıkları için, bu tür makamları zümreler olarak nitelendiremiyoruz. Gerçi bunlar, makamlarımız arasında çoğunluk göstermezler, ama yine de ayrı ayrı tür isimleri bulunduğu için, literatürde yerlerini bu tür isimlerine göre almışlardır. Bulabildiğimiz ve bize intikal ettiği ölçüde bu tür makamları aşağıda inceliyoruz.

1) Muhalif Türü Makamlar

Sayıları çok az olmakla birlikte, bize kadar intikal edip elimizde bulunan bu tür makamlar Muhalif, Uşşak Muhalif, Irak Muhalif, Hicaz Muhalif, Eviç Muhalif ve Rast Muhalif makamlarıdır.

Bu tür makamların niçin muhalif (uymayan, ters düşen aykırılık gösteren, uygunsuz) adı altında toplandıklarına ilişkin bir kayda rastlayamıyoruz.

Bu türe ait makamların bizzat kendilerini tetkik eder isek, şöyle bir sonuçla karşı karşıya kalabiliriz:

Hicaz Muhalif makamını ele alalım:

Literatürde Hicaz Aşiran veya Rahatfeza olarak da bilinen Hicaz muhalif makamı, Dügâhta değil Hüseyinî Aşiranda karar vermektedir.

Hicaz makamı gösterildikten sonra, karara varmak için, bir başka makamın eklenmesi, Hicaz seyir ve çeşnisinden başka bir makamın seyir ve çeşnisine geçilmesi yeni bir terkip meydana gelmekte, yeni terkipli bu makam, Hicaz makamının muhalifi (aslına aykırı olanı) kabul edilerek literatürde yerini Hicaz Muhalif ismi ile almaktadır.

Keza, Irak Muhalif makamında, bu sefer Irak perdesinde birbirine muhalif olduğu belirtilen iki makam karar vermektedir. Her iki makamın seyir, çeşni ve dizisini tetkik eder isek, Irak Muhalifte, Irakta Segâh açarak başlayan makam, daha

sonra Hüzzam çeşnisini kullanarak devam etmektedir. Karar, Irak çeşnisi ile son bulmaktadır. Görülüyor ki, Irak ile Irak Muhalif makamları arasında birbirine benzememe gibi muhaliflik karakteri kendini göstermektedir.

Yine Muhalif makamını tetkik ederken görüyoruz ki, bu makamın Rastta karara varması, Tahir makamının adeta Rast perdesindeki icrası şeklinde olmaktadır.

Görülüyor ki, değişik perdelerde, değişik dizilerin yer aldığı ve değişik seyir ve çeşnilerin meydana getirdiği muhalif türü makamların birbirlerine karşı olan seyir, karar ve çeşni durumlarını, eski musikicilerimizin ne şekilde anladığının açıklanması –kanaatimizce– yeterli olamamaktadır. Çünkü, bize kadar gelebilen ve sayıları itibarıyla de çok az olan muhalif makamların terkip sebeplerini metinlerde de bulamıyoruz. Uzun zamandan beri unutulmuş gitmiş olan bu tür makamların açıklamalarının, yetişebildiğimiz usta musikiciler tarafından da yapılamadığını üzümlere görüyoruz.

2) Aşiran Türü Makamlar

İsimlerine bakılınca bir zümre teşkil etmeleri hatıra gelirse de, teknik sebepler dolayısıyla, böyle bir zümrenin oluşamayacağı anlaşılmaktadır. Çünkü, yalnız Aşiran (Hüseynî Aşiran) perdesinde karar veren bu tür makamlarda, sonuna takı olarak alınan makamlar değişik makamlardır. Bu makamlar Uşşak ve Kürdî ile Hüseynî olarak değişmektedir. Elimizde bulunan makamlar, karar şekilleri ile bir zümre teşkil edemeyecek kadar az bulunmaları sebebiyle Aşiran türü makamlar olarak bilinmektedir. Bugün bilebildiğimiz ölçüde bu makamlar şunlardır:

Hüseynî Aşiran, Buselik, Aşiran, Sabâ Aşiran, Ferahnâk Aşiran, Hisar Aşiran, Mâye Aşiran, Irak Aşiran, Nevâ Aşiran, Gerdaniye Aşiran, Eviç Aşiran ve Uşşak Aşiran.

3) Hâveran Türü Makamlar

Bu tür makamlar Irak perdesinde karar verirler. Hâveran adı altında tanıdığımız bir makam yok ise de, bize kadar intikal edememiş bir makam olması ihtimali vardır.

Ne sebeple ve hangi düşüncelerle eski musikiciler tarafından Irak perdesinde karar veren bazı makamlara bu ad verilmiştir? Bunu henüz bilemiyoruz. Yaptığımız incelemeler ve araştırmalar sonucu, “doğu ile batı” (Osmanlıcada “mağrib ile maşrik”) anlamına gelen *bâveran* adının verildiği bir makama rastlamış değiliz. Bu türden bugüne kadar gelebilen çok az sayıdaki makam şunlardır:

Dilkeş Hâveran, Şehnaz Hâveran, Tebriz Hâveran ve Rast Hâveran.

4) Sultanî Türü Makamlar

Bu tür makamların bize kadar gelebilmiş olanları çok azdır. Çoğu Yegâh perdesinde karar verir. Başka perdelerde karar verenler de vardır. Mesela Sultanî Irak Dügâhta, Sultanî Nevâ makamı ise Nevâda karar vermektedir. Bu itibarla bir zümre şeklinde görünmeleri sözkonusu olamaz. Bugün bildiğimiz kadarı ile bu tür makamlar şunlardır:

Sultanî Yegâh, Sultanî Cedid, Sultanî Segâh, Sultanî Irak, Sultanî Buselik, Sultanî Rast, Sultanî Eviç ve Sultanî Hüzzam.

5) Cedid Türü Makamlar

Bu tür makamlar, yeni buluşlardan sayılır. Sistemci okulun kurucuları devrinde ve hatta Lale Devri'nde bile henüz bulunmamış olan bu makamların III. Sultan Selim Han döneminin buluşları olarak kabul edilmeleri icap eder.

Aynı perdelerde karar veren Rast-ı Cedid, Hüzzam-ı Cedid, Tarz-ı Cedid, İsfahan-ı Cedid gibi çok az türü bulunan bu tür makamların hemen hiçbiri bugün bilinmemekte ve kullanılmamaktadır. Bir zümre teşkil etmeleri de mümkün olamamaktadır.

6) Kebir ve Sagir Türü Makamlar

Mahur-ı Kebir, Mahur-ı Sagir, Nihavend-i Kebir, Nihavend-i Sagir, Nikriz-i Kebir, Nikriz-i Sagir ve Rast-ı Sagir gibi isimleri bugüne kadar gelebilmiş makamların terkip şartları hakkında, literatürde bir açıklık ve anlatım bulamıyoruz. Bu tür makamların da bir zümre teşkil etmeleri teknik yönden mümkün olmamaktadır. Evvelce türlerinin belki daha fazla olduğu düşünülürse de elimizde olanların sayısı yukarıda belirttiğimiz kadardır.

7) Mâye Türü Makamlar

Mâye türü olarak tanınan makamlar, sistemci okulun da bildiği ve çeşitlendirdiği makamlardır. Ne var ki, bu tür makamlar da bir zümre teşkil edecek nitelikte değildir. Çünkü, Mâye makamına eklenen makamlar değişik perdelerde karar veren makamlardır. Sistemci okulda bu tür makamlara benzer çok değişik türde makamlar görüyoruz. Mesela, Gerdaniye türünden 10 çeşit, Selmek türünden 8 çeşit, Acem türünden yine 8 çeşit makamın varlığı metinlerde kayıtlıdır. Ancak bunlar, Gerdaniyenin, Selmekin ve Acemin karar perdeleri olan Dügâh ve Rastta

değil, ek olarak alınan çeşitli makamların perdelerinde son bulmaktadırlar. Mesela, Segâh Acem makamı Segâhta, Irak Gerdaniye makamı Irakta karar verir.

Mâyede de böyle kararlar görülmektedir. Segâh Mâyeye makamı Segâhta, Rast Mâyeye ise Rastta karar vermektedir.

Bugüne kadar gelebilen Mâyeye türü makamlar şunlardır:

Segâh Mâyeye, Dügâh Mâyeye, Rast Mâyeye, Aşiran Mâyeye ve Irak Mâyeye.

8) Rûmî Türü Makamlar

Mâyeye türündeki karar dağınıklığı Rûmî türünde de aynen vardır. Ancak, bu tür makamlarda ek makama bir ilave makam işlemi yapılmamakta, asıl makamın bünyesinde seyir sırasında bir geçki olarak konulmaktadır. Mesela, Hicaz Rûmîde, Araban makamından çok kısa bir lahin parçası geçki olarak Hicaz makamı seyri içinde konulmaktadır. Nihavend-i Rûmîde ise, diğer Nihavend türlerinden farklı olarak seyirde değişiklik yapılmış, Rasttan başlatılmıştır. Nevruz-ı Rûmîde ise, iki makamın seyirleri ayrı ayrı gösterilmiştir, Hicazlı bir seyirden sonra Sabâlı bir karar verilmiştir. Bugüne kadar gelebilmiş Rûmî türü makamlar şunlardır:

Hicaz Rûmî, Nevruz-ı Rûmî, Nihavend-i Rûmî, Rast-ı Rûmî.

V. BÖLÜM
Şed Makamlar



1. KISIM

Çargah Makamının Şedleri

1) Acem Aşiran Makamı

Sistemci okul kurucularında Acem Aşiran makamına ilişkin bir kayda rastalayamıyoruz. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da da Acem Aşiran makamını göremiyoruz. Bu durum, bize II. Sultan Murad Han döneminde dahi Acem Aşiran makamının henüz bilinmediğini göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Lâdikli Mehmed Çelebi, *Zeynü'l-Elbân*'ında, terkiyat namı altında pek çok makam vardır diyerek, isimlerini kitabına almaya gerekli görmemiştir. Kitaba alınmayan bu tür makamlar içinde Acem Aşiranın bulunduğu dair elimizde bir açıklayıcı bilgi de yoktur.

Acem Aşiran 16. yüzyılın büyük ve dâhi bestekârı Gazi Giray Han (1554-1608) tarafından bize tanıtılmıştır. Bu dönemden sonra Hafız Post, Eyyubi Ebubekir Ağa ve Tanburi Hızır Ağa'nın güfte mecmualarında Acem Aşirandan bestelenen eserlerin güfteleri yazılmaya başlanmıştır.

Gazi Giray Han'ın çarpıcı bir özellik ve ihtişamı taşıyan peşrevini kitabımıza aldık. Bu peşrev elimizde bulunan en eski peşrevdir. Hatip Zâkiri Hasan Efendi'nin Topkapı Sarayı Bağdat Kütüphanesi No. 401'de kayıtlı ilâhi mecmuasında yer alan Acem Aşirandan bestelenmiş ilâhisi de en eski dini bestelerimizdendir.

Gazi Giray Han, Acem Aşiran makamının mucidi midir, sorusunun cevabını kesin olarak veremiyoruz. Bir ihtimal olarak söz edebiliyoruz. Çünkü, Acem Aşiranın musiki sahnesinde görüldüğü dönem, 16. yüzyılın ikinci yarısıdır. 16. yüzyılın ilk yarısında ve daha evvelki dönemlerde yetişmiş bestekârlar içinde Acem Aşiranı bulan bir musiki üstadına rastlayamadığımız gibi bu makamdan bestelenmiş eserlere de tesadüf edilmiyor. Bugünkü bilgilerimiz ışığında Acem Aşiran makamının –kesinlik kazanmamakla beraber– Gazi Giray Han tarafından bulunmuş olabileceğini tahmin ediyoruz. (Tarihçi ve müzikolog Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi: Teknik ve Tarib* adlı kitabında, Acem Aşiranın 1630 yıllarında bu-

lunduğunu tahmin etmekte ise de, bize Acem Aşiranı tanıtan Gazi Giray Han 1608'de, yani bu tarihten evvel vefat etmiştir.)

Rauf Yekta Bey, musikimizde şed makam kavramını ilk defa nazariyat alanına getiren müzikologumuzdur. Gerçi, bu konuda, makamlar hakkındaki genel ve özel bilgilerini bir kitapta toplamaya ömrü vefa etmemiş ise de, yakın arkadaşları olan Hüseyin Sâdettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile beraber aynı konuyu incelemişler ve şed makamı musikimizde kullanmaya başlamışlardır.

Rauf Yekta Bey'e göre, Acem Aşiran makamı, Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerine göçürülmüş bir şeddinden ibarettir. Rauf Yekta'nın Albert Lavignac'ın müzik ansiklopedisine yazdığı "Türk Musikisi" maddesinde verilen şeması şöyledir:

Şemada görülen dizi, ilk bakışta Çargâh dizisi gibi görünmesine karşılık, aslında Nigâr dizisidir. Çünkü Rauf Yekta Bey, dizi içinde-



ki dörtlü ve beşliyi değişik şekilde tesbit etmiştir. Bu dizinin Acem Aşiranı meydana getirdiği görüşünü ileri süren üstad, bu dizi ile Acem Aşiranın nasıl bağdaştığı hakkında ekleyici hiçbir açıklamada bulunmamıştır.

Arel sisteminde, Çargâh makamı dizisi Acem Aşiran perdesine göçürülmüştür.

Arel, Çargâh makamının şedlerini verdiği tabloda, Acem Aşiran perdesindeki şeddin, Acem Aşiran makamı olduğunu açıklamaktadır. Arel'in *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*'nde (s.134) verdiği şeması şöyledir:

Dr. Suphi Ezgi de, aynı tabloyu vererek, Acem Aşiran makamını Çargâh makamının Acem Aşiran perdesindeki şeddi olarak göstermiştir.



Üç büyük müzikologumuz, aynı dizileri vermekle beraber, dizileri teşkil eden mülayim dörtlü ve beşlilerin yerlerini ayrı (değişik) olarak tesbit etmişlerdir.

Acem makamının incelenmesi sırasında işaret ettiğimiz gibi, dörtlü ve beşlilerin makam içinde yerleştirilme düzenleri, bizi başka bir seyre ve çeşniye götürür ve dolayısıyla gösterilmek istenilen makamın çeşnisi doğmaz.

Yine Acem makamının incelenmesi sırasında açıklamaya çalıştığımız gibi, evvela Acem makamı gösterilir, sonra bazı değişik diğer makamların da eklenmesiyle asıl makamın çeşnisi verilir ve karar perdesinde kesin karar ile son bulur.

Rauf Yekta Bey ile Arel ve Dr. Ezgi okulları Acem Aşiran makamını tesbit edip açıklarken, esas olarak Çargâh makamını almışlar, makamın seyir ve çeşni özelliklerine gereği gibi dokunmamışlardır. Kaldı ki, yalnız dizilerinin müşterek olması ve başka perdelere göçürülmüş bulunması, şed makam kavramı yeterli ve bilimsel derecede aydınlatılmamakla beraber, şed makam saydıkları makamların dizilerini de bir incelemeden geçirmeleri icap ederdi.

Kanaatimizce, Acem Aşiran makamı, Çargâh makamının Acem Aşiran perdesi üzerindeki şeddi olamayacaktır. Çünkü:

A- Acem makamının incelenmesi sırasında bu makamın Nigâr ve Beyatî makamlarından oluştuğuna ilişkin görüşlerimizi açıklamış idik.

B- Acemden bestelenmiş eserlerin bu iki makamın birleşimi ve seyri hâkim olmak üzere bestelendiklerini görmekteyiz.

C- Acem Aşiranda da durum aynıdır. Yalnız bir fark vardır, o da karar perdesinin değişmiş olması ve karara giderken, Beyatî değil, ondan sonra Nigâr çeşnişi içinde karar verilmesidir. Bu açıklamalarımızla makamın dizi şemasını şöyle verebiliriz:



Acem Aşirandan bestelenen eserlerde bu ana temayı rahatlıkla bulur ve görürüz.

Hele bize, Acem Aşiran makamını hediye eden Gazi Giray Han'ın kitabımıza aldığımız peşrevinde, bu seyir ve çeşni fevkalade güzel ve sanatlı olarak işlenmiş ve belirtilmiştir.

İnici bir nitelik gösteren Acem Aşiran makamını işleyen bestekârlarımız iki türlü seyir kullanmışlardır:

A- Acem makamı doyurucu olarak gösterildikten sonra Nevâ açılarak Beyatî makamı seyri içine girilir. Eserlerde, Beyatî seyrinin Acem seyri kadar uzun sürmediği, Çargâh ve Segâhta bazan asma kararlar ile Dügâhtaki asma kararlardan sonra Beyatî seyrine son verilip tekrar Nevâ veya Aceme dönülerek Acem Aşiran perdesine doğru pestleşmede Nigâr beşlisi içinde Acem Aşiran perdesinde ve yine çoğu zaman yedenli olarak karar verildiği görülür.

B- Yine Acem makamında seyirler gösterildikten sonra, Dügâha doğru inilir ise de, Dügâhta çoğu zaman asma karar verilméz, vurgulama yapılarak Nevâya veya Aceme seyir gösterilir, Acem Aşiran perdesine dönüşte Nim Hisar perdesi de gösterilerek veya gösterilmeden, Nigâr beşlisi içinde pestleşmeye devam olunur, Nigâr çeşnisi ile Acem Aşiranda karara varılır.

Acem Aşiran makamı bu seyirler sonunda karara gelirken Kaba Çargâha kadar genişleme gösterdiği de olur.

Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi dahil, bazı bestekârlarımız besteğinde Nim Hisar perdesini açarak seyirler göstermişler ve Dügâhtan sonra Nigâr çeşnisini kullanarak karara varmışlardır. Dede Efendi Acem Aşirandan bestelediği zencir usulündeki bestesi ile yürük semaîsinde, Hüseyin Fahreddin Dede Efendi Acem Aşiran âyin-i şerifinde bu seyri göstermişlerdir.

Tanburi Emin Ağa, Zekâi Dede Efendi ve Basmacı Abdi Efendi'nin Acem Aşirandan besteledikleri eserlerde ve keza Dede Salih Efendinin peşrevinde, Acem makamı gösterilmiş, Dügâhta verilen kısa asma kararlardan sonra Nigâr çeşnisi ile Acem Aşiranda karara varılmıştır.

Bestekârlarımızın beğeni ve tercihine kalmış bu karar şekilleri şarkılarda da görülmektedir.

Azim ve kararı bir arada toplamış ve ihtişam yaratmış Acem Aşiran makamının duygu alanında yeri büyük ve derindir. Başta Gazi Giray Han'ın peşrevi olmak üzere, Dede'nin, Basmacı Abdi Efendi'nin, Zekâi Dede'nin beste ve semaîleri bu ihtişamın en parlak eserleridir.

Piyasada, fasıllarda çalınan iki hanelik Gazi Giray Han peşrevinin, asıl usulüne uygun olarak icrası dışında, aşırı derecede yürük çalınması, peşrevin ifade kudretini azaltmakta ve zedelemektedir. Kendine has revîşi içinde icrası halinde ihtişamına hayran kalmamak mümkün değildir.

Acem Aşiran makamı, donanımda Kürdî perdesinin arıza işareti ile gösterilir.

2) Mahur Makamı

En eski makamlarımızdandır. Sistemci okulda 24 şube içinde iki tür olarak gösterilmiştir.

1. türde beş ses vardır. Şeması şöyledir:
Çargâhtan Gerdaniyeye kadar olan seslerden doğan makama Mahur-ı Sagir ("Küçük Mahur") adı verilmiştir.



MAHUR-U SAGİR

2. türde, Rasttan Gerdaniyeye kadar sekizliden doğan makama Mahur-ı Kebir ("Büyük Mahur") adı verilmiştir. Şeması şöyledir:



MAHUR-U KEBİR

Abdülkadir Merâgî'de Mahur-ı Sagir ve Mahur-ı Kebir bu tarifler üzere geçmektedir.

Mahur, Mevlana Mübarek Şah'ta da geçmesine rağmen, Hızır bin Abdullah'ta kaydı bulunmuyor. (Dr. Ezgi, eski musiki kitaplarının bir kısmında Mahurun Devr-i Mahûri adı altında kaydedildiğini bildirmiştir. Abdülbaki Nâsır Dede ise, yine eski musikicilerin, kitaplarında Mahur için Gerdaniye adını kullandıklarını açıklamaktadır. Biz, Hızır bin Abdullah'ın ve Bedr-i Dilşâd'ın kitaplarında Mahur adının geçmediğine işaret etmiş idik. Halbuki, Gerdaniye ve Gerdaniyenin birleştiği bir kısım makamlar bu kitaplarda açıklanmaktadır.)

Mahur makamını ilk tarif edenler arasında Kantemiroğlu ile kemani Hızır Ağa'yı buluyoruz. Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat* adlı musiki risalesinde şöyle bir tarifte bulunuyor:

Mahur budur ki, Gerdaniyeden kopup ol vechile Gerdaniye beynindeki nim [Mahur perdesi] ile, Hüseyinî, Nevâ ve Çargâhı gösterüb, bâde Çargâhda tam Buselik nimi [Buselik perdesi] ile Rasta inip ve Rasttan yine Çargâh ve Segâh ve Dügâhı beyan ve perde-i Rastta karar ayan ede.

Bu tarif, Mahurun seyri ile Mahurda kullanılan perdeler hakkında bize açıklayıcı bilgiler vermesi yönünden önem kazanmaktadır.

Kantemiroğlu, *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki* adlı edvarında, Mahuru tek bir makam olarak yorumlamış ve tanımlamış, iki nim perde (Mahur ve Buselik perdeleri) ile tam seslerden oluşan bir makam olarak tarif etmiştir. Kantemiroğlu, Mahurda Mahur perdesi ve Buselik perdesinin kullanıldığını vurgulayarak işaret etmektedir.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı musiki kitabında sistemci okulun görüşüne uyarak Mahuru iki tür olarak vermiş ve tariflerini yapmıştır.

1. tür, Mahur-ı Sagir: *“Gerdaniye perdesinden Rast âgâze edip, Nevâ perdesine geldikte, Çargâh perdesini gösterüp anda karar ede.”*

2. tür, Mahur-ı Kebir ise: *“Mahur-ı Sagir âgâze idüp Rast karar ede. Bu terkip kudema-ı müteabhirin ve kudemanın Gerdaniye dedikleri terkiptir.”*

Bestekârlarımız, Mahur-ı Kebiri daha çekici ve güzel bulmuşlar, Mahur-ı Sagiri ise zamanla kullanmaz olmuşlardır. Nitekim, bugün elimizde Mahur-ı Sagirden bestelenmiş hiçbir eser bulunmamaktadır.

Arel ve Rauf Yekta bey sistemleri de makamı Kantemiroğlu'nun görüşüne uygun olarak tarif ve tesbit etmişlerdir.

Sistemci okulun Mahur makamı hakkındaki görüş ve tesbitlerini şöyle açıklayabiliriz:

A- Makamın bir şed makam olarak oluştuğuna ilişkin hiçbir değinme ve açıklama yapılmamış ve bu sistemin “şed makam diye bir nesne yoktur” prensibi, Mahur hakkında da uygulanmıştır.

B- Safiyüddin, Abdülkadir ve Mevlana Mübarek Şah'ta, makamın iki türünde Eviç perdesi kullanıldığı, Mahur perdesine yer verilmediği görülmektedir. Bu görüş Abdülbaki Nâsır Dede'de de yer almış, Mahura giriş ve kararlarda Rast makamının icrası gözönünde tutulmuştur.

Bazı eski müzikologların Mahur tariflerinde, Buselik perdesinin kullanılması icap ettiği görüşüne karşılık, diğer bazı müzikologlarda ise Buselik perdesinden çok Segâh perdesinin bünyede yer aldığı görüşüne rastlanmaktadır.

16. yüzyılın büyük ve dâhi bestekânı Gazi Giray Han'ın Mahur makamından bestelemiş olduğu iki peşrevi bize bu konuda oldukça yeterli bir bilgi vermektedir. Gazi Giray Han'ın, ağır düyek usulü ile bestelediği ve Kantemiroğlu'nun mecmuasında bulunan üç hanelik Mahur peşrevinde Segâhlı bir karar şekli vardır. Darülelhan neşriyatında bulunan düyek usulündeki peşrevde ise, Segâh perdesi kullanılmamış, Buselikli kararlar verilmiştir. Hatta dâhi bestekârın, bu peşrevde, Acem perdesi açarak karara doğru inişte Segâh geçkisi görüldüğü halde, Segâh

perdesini kullanmamış, Buselik perdesi üzerinde yaptığı kısa bir asma karar, dâhiyane bir buluşun ve sanat kudretinin bir göstergesi olmuştur.

Kemani Hızır Ağa'nın, Mahur için verdiği tarifte, Buselik perdesinin kullanılması gereğine işaret ettiği halde, karara doğru Segâh perdesinin kullanıldığını açıklaması makamda değişik (Si) perdesinin kullanılacağına bir işaret olmaktadır. Keza, Abdülbaki Nâsır Dede, Mahur-ı Kebirin tarifinde, kararın Rast üzere olması icap ettiğini, Rast çeşnisinin kararda uygulandığını ifade etmektedir.

Abdülkadir Merâgî'nin Mahur kârında Segâh perdesinin kullanıldığını görürüz.

Makamın seyirinde büyük rol oynayan Mahur ve Buselik perdelerinin zaman zaman Eviç ve Segâh olarak kullanılmış olmaları, musikicilerin görüş açlarına göre değişimler gösterdiği anlamını taşımaktadır. Hatta bugün bile Eviç ve Segâh perdelerini kullananlar vardır. (Uzun seneler beraber olduğum rahmetli kemani Sadi Işıl, Mahur ve Buselik perdelerini taksimlerinde az kullanan bir usta sanatçımız idi. Prof. Dr. Nevzad Atlıg da aynı görüşü defalarca ifade etmiştir.)

Mahurun seyir ve çeşnisinde etken olan Mahur ve Buselik perdelerinin değişmeli olarak Eviç ve Segâh perdeleri şeklinde kullanılması makamın özelliklerinden birini teşkil eder. Melodik yapı bu değişmeler içinde seyir gösterir.

Mahur inici bir niteliktedir. Tiz durak perdesi olan Gerdaniyeden başlar. Bestekârlarımız Mahurun başlamasında iki türlü bir seyir göstermişler, dolayısıyla çeşni de bu değişik seyir icabı ayrı karakterler taşımıştır. Tetkik ettiğimiz klasik eserlerde:

1- Gerdaniye açılır, Gerdaniye etrafındaki seslerde dolaşılırken, Hüseyinî perdesi sıkça gösterilir, vurgulamalar yapılır. Hüseyinî üzerindeki Nişabur makamı seyir ve çeşnisi içinde bir süre devam edilir. Bu suretle, Nişabur makamı, adeta Mahurun lahnî yapısı içinde bulunan bir makammış gibi bir görüş ve anlayış hasıl olur. Esasında, Nişabur makamı Mahur makamının bünyesinde yoktur. Fakat, bestekârlarımızın çoğu bu tür bir uygulamayı, makamın seyri ve çeşnisinin geliştirilmesinde ve güzelleştirilmesine gayet uygun bulmuşlar, beğenmişler ve pek çok eserde Nişaburu göstermeyi âdet haline getirmişlerdir. Nişaburun gösterilişinde çoğu zaman Tiz Buselik perdesini Sünbüle olarak kullanan bestekârlarımız Nişaburun çeşnisini belirtmek için, Nişaburdaki sesleri gereği gibi uygulamayı da hiç ihmal etmemişlerdir. Mahurda kullanılan Mahur perdesini bir an için gözönüne getirelim:

Nişabur makamında kullanılan Nim Hicaz perdesinin, Nişaburu Hüseyinî perdesine göçürdüğümüz zaman, simetriği Eviç perdesi olur. Halbuki Mahurda, Hüseyinî üzerinde Nişabur gösterilirken, Eviç perdesi Mahur perdesine dönüşmekte ve kullanılmaktadır. Nişabur makamını anlatırken, bu konuya temas etmiş, Rast dörtlüsünün bazen, seyir ve lahnî yapı icabı Niğâr dörtlüsüne dönüştüğünü açıklamış idik. Durum, Mahurda da aynı karakteri taşımaktadır. Eviç yerine Mahur perdesi basılarak Nişabur makamı gösterilmektedir. Bu seyirden sonra Ne-

vâ üzerinde Nigâr gösterişine dönülerek Nevâda önemli asma kararlar verilir. Bu tür, makama giriş ve seyir gösterilmesi, en çok kullanılan bir uygulamayı teşkil etmektedir.

2- İkinci tür uygulamada, yine Gerdaniye açılarak seyre başlanır ise de, Hüseyinî perdesi Nişabur gösterecek kadar vurgulanmaz, Nişabur çeşnisi hemen hemen hiç belli edilmez. Nevâ üzerinde kurulu Nigâr makamı çeşnisi içinde, Nevâda sık sık asma kararlar verilir. Nevâ perdesi Mahurda güçlü perdesi olarak da görev yapar. Nevâ perdesindeki asma kararlarda, melodik yapı gereği Hicaz perdesinin (Nim Hicaz değil) yeden olarak alındığı ve kullanıldığı görülür. O zaman, Nevâ üzerinde Nigâr makamı uygulanmış olur. Çargâh perdesi de diğer bir asma karar perdesi görevini yapar. Ancak, bu perde her zaman bir asma karar perdesi görevini yüklenmez. Çargâh üzerinde bir Nikriz geçkisi yapıldığında, veya Çargâh üzerinde bir Nigâr seyri içinde, Acem perdesi açılarak Çargâha düşüldüğünde veya Rastta verilen asma karardan sonra, bazan Çargâh açıldığında –burada yine Nigâr makamının kısa da olsa bir geçkisi söz konusudur– Çargâh perdesi oldukça önemli bir asma karar perdesi rolünü üstlenir.

Bestekârlarımızın, Segâh perdesinde kısa vurgulamalar veya duruşlar yapması, Mahurda bir başka makama doğru meyli gösterir. Bu makam çoğunlukla Segâh makamıdır.

Tiz Nevâdan başlayarak inici bir seyir içinde Rasta kadar gelen ve karar veren makamın şeması şöyledir:



Bu dizi, Rast perdesi üzerindeki Çargâh dizisini andırıyorsa da, asıl dizi, Nevâ üzerine göçürülmüş Nigâr dizisi ile, Rast üzerinde kurulu Nigâr beşlisinden oluşmaktadır.

Bu itibarla, Arel sisteminde Çargâh makamının Rast perdesindeki şeddi diye gösterilen makamın ne Çargâh dizisi ile ne de henüz tarifi bile yapılamamış şed makam kavramı ile ilgisinin bulunmadığı açıkça görülmektedir.

Mahur, kararda Geveşt perdesini yeden olarak kullanır.

Bestekârlarımız, makamı Yegâha kadar genişletmemişler, Hüseyinî Aşirana kadar inmişlerdir. Bu pestleşmede yine Nişabur çeşnisi görülür. Tizdeki genişleme, Gerdaniyeden itibaren Nigâr beşlisi içinde yapılır ise de bu tür genişlemelerin bestekârın zevkine, doğuşuna kalması gayet tabiidir.

Mahuru donanımda Mahur perdesi arıza işaretini koyarak gösteririz.

2. KISIM

Kürdî Makamının Şedleri

1) Kürdîli Hicazkâr Makamı (Kürdîli Hicazkâr Ailesi)

Hacı Arif Bey'in tertiplemediği Kürdîli Hicazkâr makamının bulunalı, yüz elli sene bile olmamıştır. İlk zamanlarda Hicazkâr-ı Kürdî olarak anılan makam son yarım yüzyıl içinde ad değiştirerek Kürdîli Hicazkâr şeklini almıştır.

Makamın, bestekârlar tarafından değişik dizi türleri içinde kullanıldığı görülmektedir. Kürdîli Hicazkârı bulan Hacı Arif Bey de, makamı bir diziyeye inhisar ettirmemiş, güçlüden tize çıkan dizide değişik diziler kullanmıştır. Elimizde bulunan eserlerde makamın dört türlü kullanıldığını görüyoruz:

- 1- Hicazkâr ve Kürdî dizileri ile
- 2- Nevâ üzerinde Uşşak dizisi ve Kürdî dizileri ile
- 3- Nevâ üzerinde Beyatî (Arazbar) dizisi ve Kürdî dizileri ile
- 4- Muhayyer Kürdînin Rast perdesine nakli suretiyle

Bu itibarla Kürdîli Hicazkâr makamını teşkil eden sekizlideki tiz dizilerin değişik olması sebebiyle hepsini bir ailenin bireyleri kabul ederek topluluğa "Kürdîli Hicazkâr Ailesi" demeyi uygun bulduk.

Kürdîli Hicazkâr makamını tetkik ettiğimizde:

a- Yalnız karar kısmındaki dizide Kürdî takısı olduğunu görüyoruz. Kürdî makamını teşkil eden diziyi bir defa daha hatırlayalım:



KÜRDİ DÖRTLÜSÜ

BÜSELİK BEŞLİSİ

Şimdi, bu Kürdî dizisini gözönünde tutarak dört çeşit Kürdîli Hicazkâr dizisiyle karşılaştıralım.

Tiz dörtlüde değişik dizilerin yer aldığı açıkça görülüyor. Her biri bir başka makamın dizisi içinde olan dörtlükler:

- 1- Hicazkâr makamının tiz dörtlüsü
- 2- Uşşak makamının pest dörtlüsü
- 3- Beyatî makamının (burada Arazbar) pest dörtlüsü
- 4- Muhayyer Kürdî makamının tiz dörtlüsü olarak bulunmaktadır.

Kürdîli Hicazkârın tarif ve kurallarına uymayan bu oluş biçiminden, ancak 1 no.lu dizi istisna edilebilir. Geriye kalan 2, 3 ve 4 no.lu dizilerin Kürdîli Hicazkâr makamı ile ne teknik yönden ne de dizi yönünden bir ilişkisi vardır. Şu halde, dört türlü icra olunan bu makama niçin Kürdîli Hicazkâr denilmiştir, sorusu tabii olarak zihnimizde yer almaktadır.

Makamın yakın bir tarihte bulunmasına karşılık Hacı Arif Bey'in ve Şevki Bey ile Rahmi Bey'in bu makamdan bestelediği eserlerde 1 ve 2 no.lu dizilerin kullanıldığını görüyoruz. Daha ilk dönemlerinde makamın değişik iki dizi içinde kullanılması, daha sonra diğer bestekârlarca yeni diziler ilave edilerek, makama başka veçheler verilmesine sebep olmuştur. Tarihi seyri içinde yapılan değişik gelişmeler sonunda makam adı da değiştirilerek Hicazkâr-ı Kürdîlikten çıkmış, Kürdîli Hicazkâr olmuştur.

Bu ismin 2., 3. ve 4. şekillere yanlış olarak verildiği bir gerçektir. Kaldı ki, teknik olarak buna imkân da yoktur. Fakat bugün, bilinen isim Kürdîli Hicazkâr'dır ve artık değiştirilmesi de imkân dahilinde değildir.

Kürdîli Hicazkâr inici bir nitelik gösterir. Tiz durak olan Gerdaniyeden veya Çargâh-Gerdaniye perdelerinden başlar. Tiz durak etrafında dolaşır. Tiz dörtlünün özelliğine (lahnî yapısına) göre asma karar perdeleri de değişir. Güçlü perdesi her dört türde Nevâ olmasına rağmen, Beyatî çeşnişi ile yapılan seyirde, ayrı bir müstakil makam olan Arazbar makamı çevresi içine girildiği için, Çargâh perdesi de önemli bir asma karar perdesi niteliğini taşır. Karara doğru Kürdî ve Zirgüle ve bazen Nim Zirgüle perdelerinde de, kısa duruşlar yapılır. Ve Kürdî çeşnişi içinde karara varılır. Burada Zirgüle perdesinin bir özelliğini belirtmek icap eder. Çünkü, Kürdîli Hicazkârda karara doğru, icra olunan Nim Zirgüle değil Zirgüle perdesidir. Yani, Nim Zirgüleden bir koma kadar daha dik olan Zirgüle perdesi basılmak suretiyle makamın özelliği belirtilir. Hatta az da olsa Uşşaklı karar veren şarkılara da rastlanmaktadır.

Çok tutulmuş, sevilmiş ve dinleyiciye de sevdirmiş eserler veren bestekârlarımız makamın 1. ve 3. türlerini daha çok kullanmışlardır.

Biz dört türe de ayrı ayrı örnekler vererek, makamın dizisini, seyrini daha belirgin olarak ifade etmeye çalıştık.

Kürdîli Hicazkâr donanımında Zirgüle, Kürdî, Nim Hisar perdelerinin arıza işaretleri konularak gösterilir. Lahin değişikliklerinde yeni arıza işaretleri konularak belli edilir. Bu arada, bazen karara doğru Zirgüle perdesi yerine Nim Zirgüle perdesinin kullanıldığı da vardır.

2) Aşkefzâ Makamı

Hocam Arel'in tertip ettiği Aşkefzâ makamı Kürdî makamının Hüseyinî Aşiran perdesindeki şeddi olarak kabul edilmektedir.

Makamın tahliline geçmeden evvel, Kantemiroğlu'nun, Buselik Aşiran makamından bestelemiş olduğu peşrev ve saz semaîsinde, kararda Kürdî dörtlüsünü kullandığını kaydedelim. Bu duruma göre Kürdî ile karar veren Buselik Aşirân makamı, Aşkefzâdan başka bir makam değildir.

Makam, inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Buselik beşlisi içinde ekseriya Çargâh perdesinden başlayan makam Buselik seyri içinde devam eder. Güçlü perdesi Dügâha geldiğinde Kürdî dizisine geçer ve Hüseyinî Aşiranda karar verir.

Yakın bir tarihte tertiplenmesine rağmen bestekârlarımızca benimsenmeyen Aşkefzâ makamı, bugün unutulmuş makamlar arasına girmiş sayılır. İsim koymasa bile, Kantemiroğlu Aşkefzâda ilk adımı atan bestekârdır.

3) Ferahnümâ Makamı

Yine Hocam Arel'in tertiplemediği bir makam olan Ferahnümâ, Kürdî makamının Yegâh perdesindeki şeddi olarak gösterilmektedir.

Makam, inici bir nitelik gösterir. Tiz durağı Nevâ, güçlüsü Dügâh perdesidir. Şeması şöyledir:



YEGÂHDA KÜRDİ DİZİSİ

Ferahnümâ, Nevâ perdesi etrafında ve Nevâyâ kurulmuş tize doğru mütenazır Kürdî dizisi içinde dolaşır. Nevâda asma karar verdikten sonra Dügâha doğru iniş yapar.

Bu iniş sırasında Acem Aşiran makamı çeşnisi içinde geçkiler görülür. Acem Aşiran perdesindeki kısa duraklamadan sonra Kürdî dörtlüsü içinde karar verilir.

Arel'in bulduğu Ferahnümâ makamı bestekârlarca rağbet görmemiştir. Makamı Arel işlemiş, bazı eserler bestelemiştir. Fakat, bugün unutulmuş makamlar arasında sayılır.

Ferahnümâyı donanımında, Kürdî ve Hisar perdelerinin arızaları olan bemollerle gösteririz. Lahin içindeki değişiklikler icabına göre arıza işaretleriyle gösterilir.

3. KISIM

Buselik Makamının Şedleri

1) Sultanî Yegâh Makamı

III. Selim Han döneminin güzide ve dâhi bestekârı Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi'nin ilk defa kullandığı bu makam, öyle anlaşılıyor ki, Dedenin bir buluşudur.

16. yüzyılın ortalarında bulunmuş ve bize kadar gelebilmiş bir Sultanî Yegâh makamı daha vardır. Devlet Çoban Giray Han'ın bu makamdan bestelediği bir peşrev ve saz semaîsi elimizdedir. Bu makamı da ayrıca inceledik ve kitabımıza aldık. Ancak, hemen açıklamak gerekir ki, bu iki makam arasında bir benzerlik bulunmamaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkik u Tabkik*'inde, Sultanî Yegâhı bulamıyoruz. Bunun sebebi, kitabın yazıldığı sırada, makamın Dede Efendi tarafından henüz bulunmamış olmasıdır. Çünkü makam II. Sultan Mahmud Han'a ithaf olunan dört parça klasik eseri kapsamakta, padişaha medhiye (övgü) olarak bestelendiği görülmektedir.

Rauf Yekta Bey, makamın ancak bir şemasını vermiş, analizini yapmamıştır. *Türk Musikisi* kitabında (s. 81) Sultanî Yegâh için verdiği şema şöyledir:



Bu şemada görülen ilk dörtlünün Yegâh üzerine konulmuş Buselik dörtlüsü olmasına karşılık, takiben gelen

beşli bir Nikriz beşlisi hüviyetini göstermektedir. Nevâdan itibaren gelen iki dörtlü daha vardır. Bu dörtlüler tize, Tiz Çargâha kadar çıkmaktadır ve ikisi de Buselik dörtlüsü olarak görülmektedir.

Rauf Yekta Beyin, Sultanî Yegâh makamını yorumlamasında, Rast perdesinin dörtlü ve beşlisinin birleştiği perde olarak güçlü perdesini teşkil etmesi icap et-

mektedir. Nitekim Rauf Yekta Bey de bu görüştedir. Halbuki Sultanî Yegâhta, güçlü Rast perdesi değil, Dügâh perdesidir. Üstadın Rast perdesine bu kadar önem vererek, onu güçlü gibi görmesinin anlamını tahlil edemedik. Eserler tetkik edildiği zaman, Rast perdesinde devamlı asma kararların verilmediğini, buna karşılık Dügâh perdesinde asma kararların toplandığını, diğer taraftan Hicaz Hümayun makamının makamda karar perdesi olarak bulunduğunu ve bu itibarla güçlü rolünü yerine getirdiğini görüyoruz. Kanaatimizce, Rauf Yekta Beyin, Yegâh üzerinde bulunduğunu işaret ettiği dörtlünün aslında Buselik beşlisi olması icap ettiğini ve Dügâha kadar çıktığını görmesi ve şemada bu şekilde bir tertip yapması lüzumunu hissetmesi gerekirdi.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde, Sultanî Yegâh, Buselik makamının Yegâh perdesi üzerindeki şeddi makamıdır. Dr. Ezgi'nin *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi* kitabının ilk cildinin 267. sayfasında verdiği göre, Arel-Dr. Ezgi sisteminde Sultanî Yegâh makamının şeması şöyledir:

Ancak, Buseliğin tiz dörtlüsünün Hicaz dörtlüsünden oluşmadığı ve fakat varmış gibi bir görüş açısı ile dizinin teşkil edilmiş olarak uygulandığı, Sultanî Yegâh makamında da aynı görüş içinde şematik dizinin teşkil edildiğini görüyoruz.



Buselik makamında, tiz dörtlüde Hicaz dörtlüsü yer almadığı ve kullanılmadığı halde, Arel sisteminde Buseliğin tiz dörtlüsünün Hicaz olarak tesbit edilmesi, Buseliğin şeddi kabul edilen makamlarda bu tür dizinin şemada gösterilmesi, isabetsiz bir dizi kuruluşunun yine isabetsiz uygulanmaları sonucunda yanlış bir sonucun çıkmasına sebep olmaktadır.

Buselik makamının analizinde bu konuyu incelemiş idik. Buselik eserler üzerinde yaptığımız geniş incelemeler sonunda, tizde bir Hicaz dörtlüsünün bulunmadığı ve dolayısıyla kullanılmadığı kesin olarak görülmüştür.

Bu isabetsiz görüş sonucu, Sultanî Yegâh ile Buselik makamının bir ilişkisi olamayacağı meydana çıkmıştır. Yalnız, her iki makamın da karar bölümünde bir Buselik beşlisinin bulunduğu görülmektedir.

Şed makam konusu henüz tam anlamı ile açıklığa kavuşturulamamış, kavramın teşekkül şartları ve esasları henüz tesbit edilmemiştir. Bu itibarla, Sultanî Yegâh makamı, Buselik makamının Yegâh perdesindeki şeddi olmaktadır diye kesin bir hükme varmak mümkün olmayacaktır.

Sultanî Yegâh inici bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:

Makam tiz durak olan Nevâdan başlayabileceği gibi,

Dügâh Nevâ seslerinden de başlayabilir. Nevâ etrafındaki seslerde ilk seyirlerini yapar. Nevâ perdesi tiz durak perdesi görevini yaparken aynı zamanda ikinci bir güçlü perdesi rolünü de yerine getirir. Nevâ üzerinde Buselik seslerinin oluştur-



duğu beşli içinde ve hatta biraz daha tiz seslerde (Hicaz Hümayun makamının tiz sesleri) dolaşılır ve Nevâda Buselikli asma kararlar verilir. Ancak, Buselik beşlisi içinde yapılan bu seyirler, yerinde yapılan Buselik makamının klasik seyirlerine az benzer ve daha çok Hicaz Hümayun makamının çeşnisi içinde seyirler verildiği görülür. Bu arada bazı yakın makamlara da geçkiler yapılır. Mesela Dede Efendi'nin pek sevdiği, Nevâ üzerinde Sabâ ile yerinde Şevkefzâ geçkileri gibi. Güçlü perdesi olan Dügâha doğru pestleşildiğinde, yine Hicaz çeşnisi ile Dügâha gelinir ve asma kararlar verilir. Bu tür seyirlerde, Nim Hicaz perdesinin kullanılmasına devam edilir. Dügâha Hicazlı inilmesi makamın melodik yapısı icabıdır. Rast perdesinde verilen kararlar azdır ve önemsizdir. Diğer taraftan Hicaz Hümayun makamında kullanılan Dik Kürdî perdesi, Sultanî Yegâh makamında Kürdî perdesi olarak kullanılır. (Bazı makamlarımızın bu yönlerde ufak değişiklikleri vardır, ancak çeşniye bir zarar vermezler.) Doyurucu olarak Nevâ ve Dügâh perdeleri etrafında yapılan seyirlerden ve Dügâhta verilen asma kararlardan sonra, Dügâh Nevâ arasındaki Hicaz sesleri ve çeşnisi kaldırılır, Çargâh perdesi açılır, buradan itibaren Yegâh üzerindeki Buselik dizisine geçilir ve Buselik seyir ve çeşnisi gösterilerek Yegâhta karara varılır. Buselik makamına geçişte, genelde uygulanan seyir bu olmakla beraber, bestekârlarımız ufak bir geçkiyi de benimsemişler, çok sık görülmesine de, yerinde bir Uşşak geçkisini uygulamışlar, tekrar Dügâhı göstererek Buselik makamına bu yoldan da geçiş yapmışlardır. Ancak bu tür bir geçiş makamın melodik yapısı içinde olmayan, zaten sık da kullanılmayan bir icra tarzıdır.

Karara gelirken, Ferahfezâ makamının karar seyri ile Sultanî Yegâhın karar seyirlerini birbirine karıştırmamak lazımdır. Her ikisinde de Buselik makamının karar seyirleri işlenmekle beraber aralarında gerek seyir ve gerek çeşni itibarile farkların bulunduğunu bilmek ve icrayı ona göre sürdürmek icap eder. Ferahfezâda, daha çok bir Acem Aşiran seyri öngörülerek Yegâha doğru inilirken, Acem Aşiran perdesinde asma kararlardan sonra Buselik çeşnisi ile Yegâha gelinir. Sultanî Yegâhta ise, Dügâhtan itibaren Buselik seyir ve çeşnisi içine girilir. Ferahfezâda bazen bu icra yolu da uygulansa bile, Acem Aşiran perdesinin çok kısa da olsa vurgulanması, makamın karar çeşnisini değiştirecek kadar önem taşır, tabiatıyla, karar verilişte de bir değişiklik kendini gösterir.

Sultanî Yegâhta, yeden perdesi olan Nim Kaba Hicazın gösterilmesi usulendir. Ferahfezâda ise bu uygulama azalır, yeden almadan verilen kararlar görülür.

Sultanî Yegâh, Yegâh perdesinden daha peste doğru bir genişleme yapmaz. Gerçi bestekârın insiyatifine kalmış bir özellik ise de, istisnai genişlemeler, kuralı bozmazlar.

Tizde Hümayun dizisi içinde ve Muhayyerden sonra tize doğru Kürdî veya yine Hicaz ağırlıklı genişlemeler görülür. Bestekârlarımız, bu genişleme sırasında Nevâ üzerinde yakın bazı makamlara geçki yapmayı çok uygun bulmuşlar ve kısa geçkiler yapmışlardır. Bunlardan biri de Şed Arabana geçiş olarak kullanılır.

Son dönemlerde, Sultanî Yegâha ilgi azalmış görünüyor. Genişlemesi ile iki sekizliyi kapsayan bir ses alanının bulunması, bestekârlarca takdir edilmesine rağmen, makamın kullanımının azalması üzüntü verici bir durum almaktadır.

Sultanî Yegâh donanımında Kürdî ve Nim Hicaz arızası işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde, arıza işaretleri icap eden perdeleri konulur.

2) Ruhnevaz Makamı

Ruhnevaz makamı, Arel-Dr. Ezgi sisteminin kurucularından Dr. Mehmed Suphi Ezgi'nin terkip ettiği bir makamdır. (Feyz alıp tenevvür ettiğim, klasik eserlerimizi harikulade bir tavır ve üslup güzelliği içinde okuyuşunu bir musiki mensubu olarak büyük bir hayret ve zevkle dinleme fırsatını bulduğum Emekli Dr. Albay Mehmed Suphi Ezgi'yi her zaman minnetle anmakta ve kendisine Cenab-ı Hak'tan rahmet dilemekteyim.)

Arel-Dr. Ezgi sisteminin görüşüne göre, Ruhnevaz makamı, Buselik makamının Hüseyinî Aşiran perdesi üzerindeki şed makamıdır.

Dr. Ezgi tarafından yüz seneye yakın bir süre önce bulunmuş olan Ruhnevazın şeması şöyledir:

Arel-Dr. Ezgi sistemi, Buselik makamının yapısında, tiz dörtlüde Hicaz dörtlüsü bulunduğunu kabul ve tesbit etmiştir. Gerek Buselik makamının tetkiki ve gerekse Nihavend makamının anlatılışı sırasında, Buselik makamının tizinde bir Hicaz dörtlüsünün bulunmadığını, onun yerine Kürdî dörtlüsünün yer aldığını açıklığa kavuşturmuş idik.

Rauf Yekta Bey, Buselik makamının bu şekilde oluştuğunu görmüş, Lavignac'ın neşrettiği müzik ansiklopedisine yazdığı, Türk musikisini anlatan uzunca metinde Nihavend ve Buselik makamlarının şematik tablolarını verirken (*Türk Musikisi*, Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhioğlu, s. 72 ve 73), tiz dörtlüde Hicaz dörtlüsü yerine Kürdî dörtlüsünü koymuştur.

Arel sisteminin, Buselik makamını bu terkip içinde görmesi, bu makamdan yapıldığını öne sürdüğü şed makamlar konusunda da yanlış görüş ve tesbitlerine yol açmıştır.

Ruhnevazda Hisar perdesinin (Re bakiye diyez) kullanılmış olması bu görüş açısının bir sonucudur.

Makam inici bir seyir gösterir. Durağı Hüseyinî Aşiran, güçlüsü Buselik, tiz durağı Hüseyinî perdesidir. Tiz duraktan seyre başlayan Ruhnevaz, Hüseyinî perdesi etrafındaki Hicaz sesleri içinde ilk seyirlerini gösterir. Hüseyinî perdesi aynı zamanda, güçlü perdesi görevini de yapar. Hüseyinîde asma kararlar veren Ruhnevaz, güçlüye doğru inişlerde, Hisar perdesini kullanmaya devam eder. Güçlüde verilen asma kararlardan sonra, Buselik perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi terk



edilir, Kürdî çeşnisi ile Buselik beşlisine geçer ve Hüseyinî Aşıranda Buselik çeşnisi ile karar verir.

Makamın terkiibinden sonra aynı dönemin bazı bestekârları tarafından, peşrev, beste, durak gibi eserler bestelenmiş ise de, bir müddet sonra makam unutulmaya başlanmış ve bugün unutulmuş makamlar arasına karışmıştır.

Ruhnevazi, donanımda, Hisar ve Geveşt perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde, değişen perdelere icap eden arıza işaretlerini koyarız.

3) Nihavend Makamı

Musiki tarihimizin gelişimi içinde değişik türler gösteren Nihavend makamı, sistemci okulda 24 şube içinde sekiz sestem oluşan bir dizi halinde bulunmaktadır. Şeması şöyledir:



Sekiz sestem oluşan bu dizi, bizim kullandığımız Acemli Rast dizisine benzemekte ve bugün kullanmakta olduğumuz Nihavend makamına bir benzerlik göstermemektedir.

Ancak, bu dizideki Segâh perdesi, sistemci okulun ilk mensupları tarafından bu şekilde işaretlenmiş ise de, kullandıkları ses daha pest olan mücennep bemolü içinde olan sestir. Bu durum Hicaz makamında da görülmekte olduğunu daha evvelce açıklamış idik.

Nihavend'in ilk tarifini Hızır bin Abdullah'ta buluyoruz. *Kitâb-ı Musiki* adlı eserinde şu kaydı düşüyor:

Nihavend oldur kim, Hicaz âgâze ede, nerm yüzünden yine Hicaz karar ede.

Anlaşılması güç bir tarif karşısında bulunuyoruz. Seyir hakkında anlaşılır bir açıklama yapılmıyor.

Hızır Ağa'da Nihavend'in türlerini ve her birinin tariflerini buluyoruz.

A- Nihavend-i Kebir için:

Nihavend-i Kebir oldur kim, Hicaz perdesinden kopup Nevâ ve Hüseyinî ve Nim Acem ile Gerdaniye gösterüp ve dönüp yine Acem ile Hüseyinî ve Nevâ ve Çargâhı beyan ve bâde Nevâ perdesinde makarr-ı ayan ede.

B- Nihavend-i Rûmî için:

Nihavend-i Rûmî budur ki, Rast kopup, Nevâ Çargâh ve Nim Kürdî ile Dügâh göstere ve Rast perdesinde karar ede.

C- Nihavend-i Sagir için:

Nihavend-i Sagir dahi oldurki, madde-i asliyesi Rast olduğu mefhum olmakla, imtizac-ı nagamatı bu dur ki, Rast kopup Dügâh, Nim Kürdî ve Çargâhı gösterüp, bâde Dügâh ve Rast âşikârı kararı Dügâh perdesinde itibar oluna.

Hızır Ağa'nın Nihavend-i Kebir makamına ilişkin tarifinde, makama Nevâ perdesinde karar verdirmesi, bugün kullandığımız Nihavend-i Kebire uymuyor. Kaldı ki, bu tür bir seyri gösteren bir esere de tesadüf edemedik.

Yine Hızır Ağa'nın Nihavend-i Rûmî ismini verdiği makamdan elimizde çok az eser vardır ve bugün kullandığımız Nihavend makamına en çok benzeyen makam da budur.

Nihavend-i Sagir denilen makam ise, bugün kaybolmuş ve bilinmeyen bir makamdır. Elimizde bu makamdan bestelenmiş hiçbir eser yoktur.

Hızır Ağa, bugün icra ettiğimiz ve çok beğenilen ve pek çok şarkı türünde eserler bestelenmiş Nihavend hakkında ise, bize bir açıklamada bulunmuyor.

Kantemiroğlu'nda Nihavend bir başka açıdan mütalaa ediliyor. Kantemiroğlu Nihavend için şu açıklamayı yapmaktadır:

Kürdi makamının iki karargâhı vardır. Biri, Dügâh perdesidir ki, onunla asıl Kürdî makamı meydana gelir. Öteki ise, Rast perdesidir ve o perdede karar kıldığında, makam adı ile anılmaya ruhsat kazanmış bulunan Nihavend terkihi icra edilmiş olur.

Eski musikicilerin Kürdî perdesine Nihavend perdesi adını vermesinden esinlenen Kantemiroğlu, bu iki perdenin Kürdî ve Nihavend makamlarında büyük ve aktif bir rolü bulunduğunu kabul ederek, karar perdelerinin değişmesi ile iki makamın hasıl olduğunu ileri sürmektedir. Kantemiroğlu'nun bu açıklamasına katılmadığımızı belirtmek isteriz.

Abdülbaki Nâsır Dede de, tıpkı Hızır Ağa'da olduğu gibi, değişik tarifler veriyor. Nâsır Dede, *Tedkîk u Tabkîk* adlı eserinde, Nihavend-i Sagir, Nihavend-i Rûmî ve Nihavend-i Cedid isimleri altında türlerin tariflerini şöyle vermektedir:

A- Nihavend-i Sagir:

Gerdaniye perdesinden Hicaz âgâze idüp, yine Hicaz karar eder. Bu terkip kudema-ı müteabhirinin ihtiraidir. Amma bu zamanda meşhur değildir.

B- Nihavend-i Rûmî

Mubayyer perdesinden Hicaz âgâze idüp Kûçek karar eder. Bu terkip müteabhirin-i selef ihtiraidir. Lâkin fi zamaninâ gayr-i meşburdur.

C- Nihavend-i Cedid

Acem âgâze idüp, Nevâ perdesine geldikte, Nihavend âgâze idüp, Irak perdesinde karar eder. Bu terkip dahi muhteraat-ı cediddendir.

Nâsır Dede, bu üç tür Nihavend makamının dışında, bugünün icra şekline uyan bir dördüncü tarif daha vermekte ve şu kaydı düşmektedir:

Nihavend, Nevâ perdesinden âgâze ve Çargâh ve Nihavend [Kürdî perdesi] ve Dügâh ve Rast perdesine hubût edüp, anda karar eder. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Beyatî [Hisar perdesi] ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye perdesine dek suudü vardır.

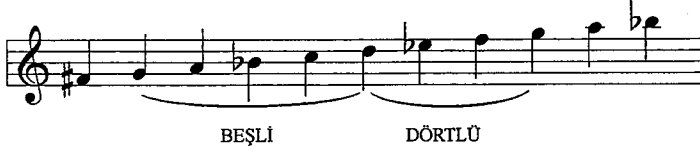
Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu son tarifi çağımızda kullanılan Nihavend'in seyrine uymaktadır.

20. yüzyılın başlarında kurulan iki yeni nazari sistemin, Nihavend'in oluşmasına ilişkin görüş ve tesbitlerinde ayrılık görülüyor.

Her ne kadar Rauf Yekta, Nihavend için açıklayıcı bir analiz yapmamış ise

de, verdiği şematik dizide, Arel okulundan ayrılmaktadır. Rauf Yekta Bey'e göre Nihavend dizisi şöyledir (*Türk Musikisi*, s. 72):

Dizide görülen pest beşli Buselik beşlisi, tizdeki ise Kürdî dördlüsüdür. Kararda ise Irak perdesi yeden olarak alınmaktadır.



Arel'in *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* kitabının 137. sayfasında verilen bu tarifin şeması şöyledir:



Arel okulunda, Arel ve Dr. Ezgi, Nihavendi, Buselik makamının Rast perdesi üzerine götürülmüş şekli olarak tarif etmişlerdir.

Arel okulu, Buseliğin tiz dördlüsünü Hicaz dördlüsü olarak kabul ettiği için, Rast perdesindeki şedde de aynı dördlüyü kullanmış ve Hicaz olarak göstermiştir. Biz, Buselik makamında, tiz dördlünün Hicazdan değil,

Kürdî dördlüsünden oluştuğunu belirtmiş idik. Rauf Yekta Bey'in Nihavend için verdiği şematik tablo, kanaatimizce Nihavendi gösteren tablodur.

Her iki okulun Nihavend hakkındaki görüş ve tesbitlerini bildiren şematik çizelgeler, görünüşte, Buseliğin Rast perdesindeki şeddi olarak gözümüzde canlanırsa da, uygulamada bu tabloların dışında kalan bir icra ile karşılaşırız. Demek istiyoruz ki, bu şemalar kâğıt üzerinde dizi benzerliklerini göstermiş olsalar bile, icrada Buseliğin seyir ve çeşnisinden bambaşka bir seyir ve çeşninin bulunması, iki makam arasında bir ilişki olacağı ihtimalini de ortadan kaldırmaktadır.

Şed makamlar bölümünün başındaki girişte şed makamı hakkındaki görüşlerimizi belirtirken konuya açıklık getirdiğimizi zannediyoruz. Bu sebeple burada konuyu tekrar ele almayacağız.

Literatürde, şed makam kavramı henüz bir açıklık ve kesinlik kazanmadığı için, biz Nihavend makamını şimdilik bu bölüm içinde mütalaayı uygun görüyoruz.

III. Sultan Selim Han döneminden evvel, sistemci okul mensupları, Nihavendde bazı türleri tanıyarak kitaplarında kayıtlar düşürmüşler ise de, bugün bize kadar gelen eserler, üzülererek belirtelim ki, çok azdır, çoğu unutulmuş ve kaybolmuştur.

III. Sultan Selim Han döneminden sonra Nihavend makamının beğenilmesi ve eserler verilmeye başlanmasında, daha çok şarkı türünde romantik çağın değerli bestecilerinin rolleri ve katkıları vardır. Hacı Arif Bey'in Nihavend makamını ele alıp çok güzel işlemesi ve sanatlı eserler bestelemesi sayesinde makam önem kazanmış, rağbeti artmış, Hacı Faik Bey, Büyük Rifat bey, Tanburi Ali Efendi, Bolâhenk Nuri bey ve daha sonra Muallim İsmail Hakkı Bey eserleri ile büyük ve etkili yardımda bulunmuşlardır. Makam şöhrete erişmiş, bugün bile en sevilen makamlarımız arasında sayılmıştır.

Makamın Batı musikisinin Sol minör dizisine uygunluk göstermesi sonucu, Batıyı taklide özenen bazı bestekârların bu atmosfer içinde fantazi eser bestelemeleri, musikimizde olumsuz etkiler yaratmaya başlamıştır. Bu etkiler altında bestelenen eserlerde, makam hakiki çeşniysiyle verilmemiş, makamdan çok Sol minör dizisi işlenmeye tabi tutulmuştur.

Nihavend inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Şeması şöyledir:

Rasttan veya Nevâdan başlar, Rasttan başlamada, güçlü olan Nevâya atlar. Nevâ etrafındaki seslerde ilk dolaşmalarını oluşturan Nihavend, tizdeki



Kürdî dörtlüsü içinde, diğer bazı makam çeşnilerinin karıştırılmasıyla değişiklikler gösterir. Nevâ üzerinde Uşşak, Beyatî veya Arazbar veya Buselik geçkileri ile Hicaz geçkisi en çok yapılan geçkilerdir. Ancak, bu tür geçkiler, makamın asli bünyesine ve hüviyetine etki göstermezler, çünkü, geçici geçki niteliğindedirler ve kısa süreli olurlar. Tekrar Nevâ üzerindeki Kürdî dörtlüsüne dönülür ve Nevâdan itibaren Rasta doğru Buselik beşlisi içinde karara gelinir. Bu arada, Çargâh perdesi üzerinde Buselik geçkisi yapılabileceği gibi, Nikriz ve Hicaz geçkileri de yapılabilir. Kürdî perdesinin bir asma karar perdesi olarak görevi bulunur. Bu takdirde, kısa bir Acem Aşiran geçkisi söz konusu olur.

Rast perdesi, karar perdesidir. Kararda, Irak perdesi yeden olarak alınır veya Yegâha kadar pestleşmeler içinde Yegâhtan Rasta atlayarak kararlar verildiği de görülür.

Nihavend'in tiz durağı Gerdaniye perdesidir. Gerdaniyeden itibaren genişlemeler yapıldığında, çoğu zaman Buselik beşlisi içinde bu genişlemelerin çok olduğu görülür. Sünbüle perdesi de bu genişlemeye başlangıç olduğunda, ekseriya Acem Aşiran makamının uygulamasına yol açıldığı belli edilmiş olur.

Tizdeki genişlemeleri, biraz evvel saydığımız bir iki geçici makam içinde sınırlamak doğru olmaz. Bestekârın görüş ve yorumuna göre başka makamlar açarak genişlemeler yapılması her zaman mümkündür.

Nihavendi, donanımda, Kürdî ve Nim Hisar perdelerinin arıza işaretlerini koyarak gösteririz. Genişlemelerde veya geçkilerde ilgili makamın arıza işaretlerini yerlerine koyarız.

4) Nihavend-i Rûmî Makamı

Nihavend-i Rûmî, en eski makamlarımızdan sayılır. Sistemci okul kurucularında Nihavendi 24 şube içinde bulduğumuz halde, Nihavend-i Rûmîye rastlayamıyoruz. II. Sultan Murad Han'a sunulan *Kitâb-ı Musiki* ve *Edvâr-ı Makamat* isimli musiki kitaplarında ise (Abdülkadir Merâgî ile aynı çağda yazılmış olmalarına rağmen) Nihavend-i Rûmîden bahsedilmiş ve tarifler verilmiştir.

Hızır bin Abdullah *Kitâb-ı Musiki* adlı eserinde, Nihavend-i Rûmîyi şöyle tarif etmektedir:

Nihavend-i Rûmî oldur kim, Hicâz âgâze ede, tamam dabi çıka, Kûçek Nev-rûzun evvel evinde karar ede.

Bedr-i Dilşâd da, Nihavend-i Rûmînin açık bulunmayan nazmen yazılmış tarifini vermektedir.

Lâdikli Mehmet Çelebi'de Nihavend-i Kebir ve Nihavend makamları gösterilmekte ise de Nihavend-i Rûmî kayda alınmamıştır.

Hızır Ağa üç tür Nihavend (Nihavend-i Kebir, Nihavend-i Sagir, Nihavend-i Rhumî) makamlarını tespit ederken "*Nihavend-i Rûmî budur ki, Rast kopuþ, Nevâ ve Çargâh ve Nim Kürdî ile Dügâhı göstere ve Rast perdesinde karar ide*" demektedir.

Abdülbaki Nasır Dede ise "*Nihavend-i Rûmî, Mubayyer perdesinden âgâze edüp Kûçek karar eder. Bu terkip müteahirin-i selef ihtiradır, lâkin, zamanen gayri meşrudur*" diye ayrı bir tarif vermektedir.

Yukarıda verdiğimiz tariflerden, Nihavend-i Rûmînin zaman dilimleri içinde değişik tariflerini görüyoruz. Hızır bin Abdullah ile Abdülbaki Nâsır Dede'nin tarifleri birbirlerine yakınlık göstermektedirler.

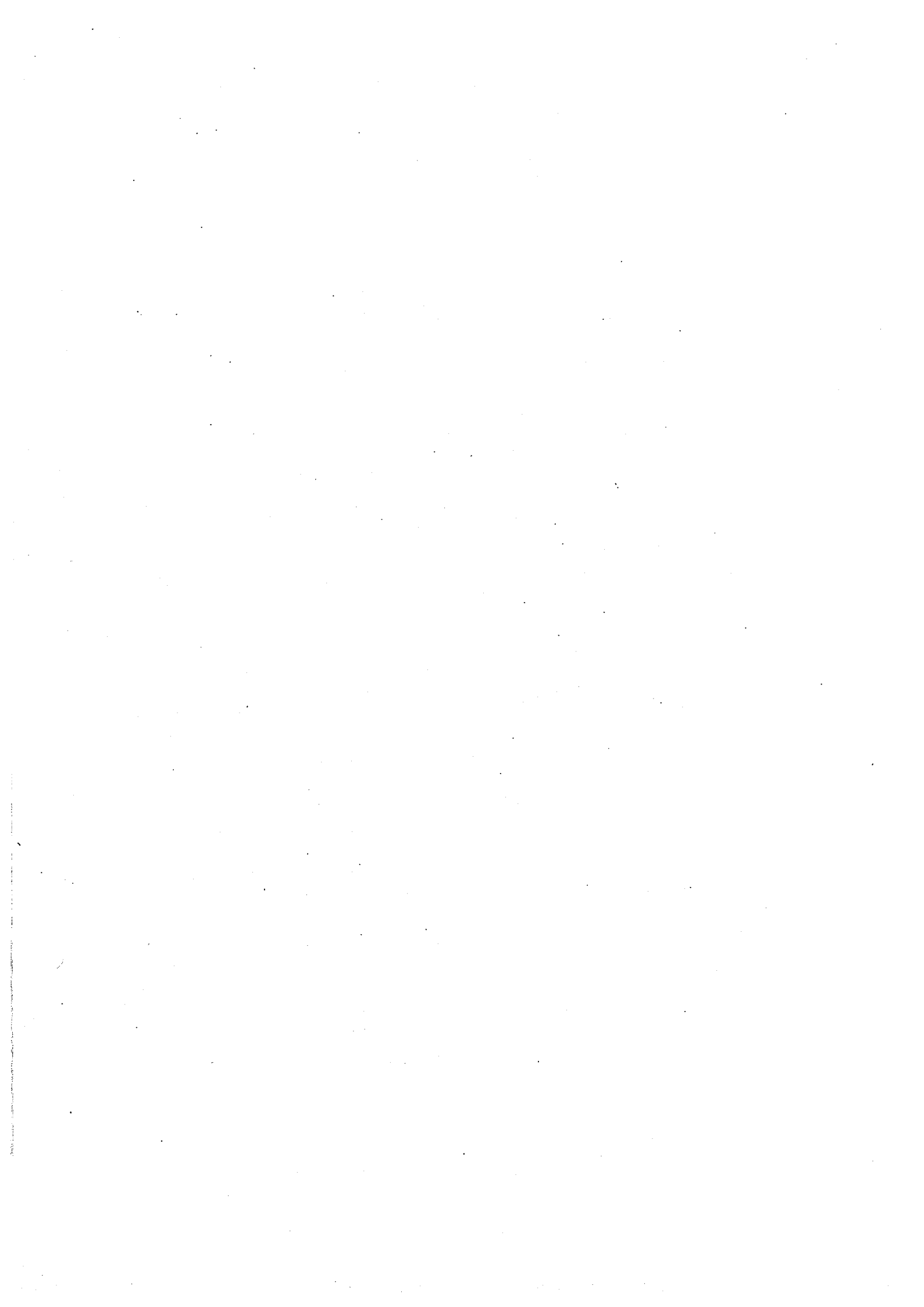
Hızır Ağa'nın tarifi ise, kanaatimizce, bugüne göre en uygun tarif niteliğini taşımaktadır. Nitekim, Behram Ağa'nın peşrevi ile Erzurumlu Hasib Dede'nin saz semaîsi bu tarife gayet uygun düşmektedir.

Zamanımızda unutulmuş makamlar arasına karışmış olan Nihavend-i Rûmînin bir evvelki paragrafta verdiğimiz Nihavend makamı ile farklarını incelediğimizde, en belirgin farkın seyir farkı olduğunu görüyoruz. Nihavend inici-çıkıcı bir seyir takip ettiği halde Nihavend-i Rûmî çıkıcı bir seyir göstermektedir. Bunun dışında, Nihavend'in Kürdî perdesinde Nihavend-i Rûmî kadar asma kararlar vermediği ve Nihavend-i Rûmî'nin, Nihavend kadar geniş bir lahin içinde seyirler göstermediği de görülmektedir.

Nihavend makamı zamanla (bilhassa son yüz elli sene içinde) çok sevilmiş ve kullanılmış bir makam olarak görünürken, Nihavend-i Rûmî aksine gerilemiş, rağbeti azalmış bir makam olarak görülmekte ve sonuçta Nihavend, Nihavend-i Rûmî ile Nihavend-i Sagiri musiki sahnesinden silmiş görülmektedir.

Nihavend-i Rûmî, çıkıcı bir seyir gösterir. Şeması Nihavend'in şemasının aynıdır. Güçlü perdesi Nevâ, tiz durağı Gerdaniye, karar perdesi Rasttır. Tiz kısımda, Nevâdan sonra Nevâ üzerindeki Hicazdan çok Kürdî dizisini kullandığı görülmektedir. Kararda Eviç perdesini yeden olarak alır ise de, Yegâha kadar bir genişleme yaptığı görülmez.

Nihavend-i Rûmîyi donanımda, Nihavend makamında kullandığımız arıza işaretleri ile gösteririz.



4. KISIM

Zirgüleli Hicaz Makamının Şedleri

1) Şed Araban Makamı

Şed Araban makamını anlatmaya başlamadan önce bu makam ile diğer birkaç makamımız için görüşümüzü açıklamak istiyoruz.

Bazı makamlarımızın, tarihi seyir içinde, değişik dönemlerde adeta kaybolduğunu, işlenmediğini görüyoruz. Bu sonuca bugün elimizde bulunan nota ve güfte mecmualarından faydalanarak varıyoruz.

Ancak sonucun kesin olduğuna ilişkin, henüz biz de tam bir aydınlığa kavuşmuş olduğumuzu söylemek imkânını henüz bulmuş sayılmayız. Biraz sonra yapacağımız ayrımlarda, bu konuya mümkün olabilen açıklığı getirmeye çalışacağız.

Elde mevcut belgeler her ne kadar bu tür makamların dönemler içinde işlenmediğini, hatta unutulduğunu göstermekte ise de, sonradan bu makamların bazılarına el atıldığını, bestekârların bu makamlardan yeni eserler bestelediklerini görüyoruz. Şu halde, bu tür makamların unutulduğu bir gerçek midir? Bu sorunun cevabını vermeğe çalışacağız.

16. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ve 16. yüzyıla damgasını vurmuş büyük saz eserleri bestekârı Gazi Giray Han'a kadar gelen süre içinde, özellikle II. Sultan Murad Han döneminde bulunmuş ve literatüre geçmiş makamlara bir göz gezdirdiğimizde, makamların pek çoğunun zamanımıza kadar gelemediğini görürüz. Bu makamlardan bestelenen eserler zamanla unutulmuşlardır. Yalnız makamın ismi kitaplarda yazılı kalmıştır.

16. yüzyılı, bu konuda yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul ediyoruz. Çünkü, bu dönemde, Türk musikisi adeta bir duraklama devri geçirmekte, hem saz eserlerinin hem de sözlü eserlerin bestelenmesinde, bu yüzyılın ihtişamına ve büyüklüğüne uyar bir musiki yapılmamaktadır. Gazi Giray Han ve Şeyh Abdülâli Efendi gibi bazı büyük bestekârlar istisna edilirse.

Gazi Giray Han'ın elimizde elliden fazla saz eseri vardır. Kaybolan eserlerinin

ne kadar olduğu ve hangi makamlardan bulunduğu bilinmemektedir. Elimizde bulunan saz eserlerine bakıldığında, şöyle bir tablonun ortaya çıktığını hayretle görüyoruz:

1- Hüseyinî, Irak, Mahur, Nevâ, Nihavend, Segâh ve Gerdaniye gibi makamlardan bestelediği peşrev ve saz semaîlerinin yanında, diğer bestekârların sözlü besteleri klasik fasıllar halinde zamanımıza kadar gelmiş, diğer bir deyimle bu makamlar unutulmamıştır.

2- Geşt-ü Güzar-ı Bahar, Hicaz Türkî, Isfahan Rûy-i Nevâ, Nevruz-ı Rûmî, Rekb-i Zâvil, Şevk, Zirefkend, Şûrî gibi makamlardan bestelediği saz eserleri zamanımıza kadar gelmiş, fakat bu süre içinde rağbetten düştükleri için unutulmuşlar, sözlü eserleri bize kadar gelememişlerdir.

3- Üzerinde duracağımız bu kısımda, yine Gazi Giray Han tarafından bestelenen bazı makamların peşrev ve saz semaîleri günümüze kadar gelmiş olmasına rağmen, bu makamlar III. Sultan Selim Han zamanına gelinceye kadar hiç işlenmemiş, bestekârlar bu makamlardan literatüre bir katkıda bulunmamışlar, yaklaşık 150 sene boyunca bu makamlar unutulmuşlardır. Bu makamların başlıcaları şunlardır: Şed Araban, Beyatî Araban, Sûzidil, Acem Aşiran, Gülizar, Hicazkâr, Hüzzam.

Sayıdığımız bu makamların sistemci okul kurucularında ve takipçilerinde bulunmadığı, belgelerle tesbit edilebiliyor. Hızır bin Abdullah'ın *Kitâb-ı Musiki*'sinde ve Bedr-i Dilşâd'ın *Edvâr-ı Makamat*'inde bu tür makamların hiçbirinin kaydı bulunmuyor. Şu hale göre bu makamların 15. yüzyıldan sonra bulunmuş olmaları yüksek bir ihtimal olarak görülebilir. Bu hususta iki görüş vardır:

A- Bu tür makamlar, bulunmalarından sonra, rağbetten düşerek eserleri zamanla unutulmuş ve hafızalardan tamamen silinmişlerdir.

B- Veya bu tür makamların mucidi Gazi Giray Han'dır. Bu görüş bize daha yakın geliyor. Çünkü, bu dönemlere ilişkin güfte ve nota mecmualarında bu tür makamlardan ve eserlerinden hiç söz edilmemektedir.

Gazi Giray Han tarafından bestelenen Şed Araban peşrev ve saz semaîsinin ustadan çırağa meşk edilerek, bugüne kadar gelmiş olmasına göre, bu makamdan niçin ancak 150 sene sonra eserler bestelenmeye başlanmıştır, sorusu hatıra geliyor. Bu soru, Sûzidil, Acem Aşiran, Hüzzam, Gülizar, Beyatî Araban makamları için de geçerli oluyor.

Bu sorunun cevabını musiki tarihimizin dönemleri içinde aramak ve bulmak mümkün olacaktır, kanaatindeyim.

16. yüzyıldan sonra, III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar, zamanın musiki görüş ve anlayışında, değişen kavram ve terimler, diğer bir deyişle görüş açıları, bu makamlar için de geçerli olmuş, yukarıda saydığımız pek çok makam rağbetten düşerek, 16. yüzyılın hareketsizliği ve verimsizliği sebebiyle unutulmaya terk edilmişlerdir.

Pek iyi, unutulmuş olan bir kısım makamlara niçin III. Sultan Selim Han dö-

neminde önem verilmiş ve bu makamlara rağbet artmıştır? Bu sorunun cevabını, III. Sultan Selim Han'ın sanatkâr kişiliğinde ve hareketliliğinde aramak lazımdır. Yeni yeni makamları bulmaya emek veren büyük bestekâr, elbette, zamanında yetişen musikicileri de etkileyecek ve onları da yeni eserler vermesi için harekete geçirecektir. Nitekim böyle de olmuştur. Bu dönemin özelliklerinden biri olan yeni makamlar bulma, eski unutulmuş makamları da yeniden hayata kavuşturma, bestekârların uğraşları arasında önemli bir yeri işgal etmiştir.

Musikimizde, sarayda çalışan günün büyük bestekârları, bu görüşe bütün samimiyet ve zevkleri ile katılmışlar, yeni makamlarla beraber unutulmuş görünen bazı makamları da hayata kavuşturmuşlardır. Bugün, en beğenilen ve eserleri çalınan gözde makamlarımız içinde yeniden hayata geçirilen makamların yerleri çok önemlidir.

Şed Araban da bu makamlar arasında önemli yerini tekrar kazanabilen makamlarımızdandır.

Bu açıklamalarımızdan sonra, Şed Arabanın incelemesine geçelim:

Şed Arabanın ilk tarifini büyük müzikolog Abdülbaki Nâsır Dede veriyor:

İptida Hüzzam, bâdehu Nihavend âgâze idüb, Rast perdesinden Yegâh perdesine dek Hicaz karar eder. Bu müteahhirinin ihtirai olması münasiptir.

Nâsır Dede'nin bu tarifinden çıkarılması gereken bazı sonuçlar olduğunu düşünüyoruz: Nâsır Dede'nin "İptida Hüzzam âgâze eder" diyerek makamı tarife başlamasının, kendine göre bir yorum olarak kabul edilmesi gerekir. Şed Araban eserlerde ve özellikle Gazi Giray Han ve Hacı Sadullah Ağa'nın bestelerinde Segâha doğru Çargâh perdesini kullanarak bir yönelme görülüyorsa da, burada bir Hüzzam çeşnisinin meydana getirilmediği açıkça görülmektedir. Fakat, tarifin devamında, Rast üzerinde Nihavend makamına geçişin ve Yegâh üzerinde Hicaz makamı ile karar verilmesinin belirtilmesi, makamın bugünün anlayışına uygun bir tarifini kapsamaktadır.

Rauf Yekta Bey, Albert Lavignac'ın musiki ansiklopedisine yazdığı Türk musiki nazariyatına ilişkin metinde Şed Araban makamına temas etmiş, makamın dizisini vermiştir. Bu dizide, Yegâh üzerindeki Hicaz dizisine, Rasttan itibaren bir Nihavend beşlisi ve Nevâdan itibaren de yine bir Hicaz dördlüsüne yer vererek semayı tamamlamıştır:

HİCAZ HÜMÂYUN DİZİSİ

HİCAZ DÖRTLÜSÜ NİHAVEND BEŞLİSİ HİCAZ DÖRTLÜSÜ

Bu görüşe göre tesbit edilmesi, Zirgüleli Hicaz makamının, Şed Arabanda yalnız başına bir egemenlik içinde makamı yaratması sonucunu

doğurmaktadır. Halbuki, biraz evvel, klasik eserler üzerinde yaptığımız tetkikler ile görüldü ki, makamda Zirgüleli Hicaz değil, Nevâ üzerindeki Araban makamının mevcudiyeti ve aktif rolü söz konusu olmuştur.

Arel'in, Beyatî Araban makamının tetkikini yaparken, Arabanı Zirgüleli Hicazın Nevâ üzerindeki şeddi olarak tarif etmesi, Şed Arabanın Zirgüleli Hicaz makamının şeddi olduğu sonucuna varılması yönünden, elbette bir anlam taşımaktadır. Fakat, acaba Araban makamı, Zirgüleli Hicaz makamının Nevâ üzerinde kurulmuş bir şeddi midir? Bu sorunun cevabının verilmesi icap eder ve önemlidir.

Araban makamının bu kitapta incelenmesini yaparken, böyle bir sonuca varamadığımızı, Hicaz Hümayun makamının seyirlerinin Zirgüleli Hicaza göre daha ön planda kullanıldığını, bu sebeple Araban makamının Nevâ üzerinde kurulan Hicaz Hümayun ile karara doğru Karcıgar seyrinin oluşturduğu bir makam olduğunu açıklamış idik.

Kaldı ki, Arel ve Dr. Ezgi, Araban makamını tetkike almamışlar, aydınlatıcı bir görüş ve bilgi de vermemişlerdir. Gerçi Araban içinde Zirgüleli Hicaz makamının kullanıldığını ve bu makamdan seyirler gösterildiğini, Beyatî Araban makamını tetkik ederken açıklamış idik. Diğer taraftan sırf Araban makamını incelerken de aynı görüşü tekrarlamış, Araban makamına örnek olarak verdiğimiz Veli Dede'nin peşrev ve saz semaşinde, daha çok Hicaz Hümayun makamının yapıcı rol aldığını, melodik yapı icabı Hicaz Zirgüle makamına da ilişki gösterildiğini, hatta sırf Hicaz makamının kullanıldığını da tesbit etmiş idik.

Şed Arabanda, Zirgüleli Hicaz makamının, Şed Arabanın kuruluşunda rol almadığı, bünyesinin içinde kurucu bir görev üstlenmediği artık belli olmuştur, zannedirim. Çargâh üzerinde sık sık verilen asma kararlarda Nikriz geçkilerinin, Zirgüleli Hicaz makamının çeşnisi dışında bulunduğu, bu tür geçkilerin Hicaz Hümayun ve Hicaz makamlarında kullanıldığı makamların analizlerinde karşımıza çıkan özelliklerdir.

Rauf Yekta Bey, her ne kadar Şed Arabanı metin içinde bize intikal ettirememiş ise de, verdiği şematik tabloda, makamın iki makamdan oluştuğunu açık olarak ifade etmiştir. Bu makamlar Nevâ üzerinde Araban, yerinde Nihavend ve Arabanın şeddi olan Yegâh üzerindeki Hicaz Hümayun makamlarıdır. Üstadın gerçekten Şed Arabanı çok inceden inceye tetkik ettiği anlaşılmaktadır.

III. Sultan Selim Han dönemi ile bize kadar gelen devre içinde, bestekârlarımız makamın icrasında bazı yorum farklarına gitmiş olduklarını gördüğümüzü biraz evvel açıklamış idik. Bu tür icrada, klasik eserlerimizdeki Araban makamının seyri içinde, karara doğru seyirler gösterilmekten vazgeçilmiş, Nevâda verilen asma kararla makamın belirtilmesi yeterli görülmüştür. Yine Nevâda verilen asma kararlarda, yeden olarak Nim Hicaz perdesi kullanılması devamlılık göstermiş ve usulden sayılmıştır. Burada, Nim Hicazlı yedenle Nevâ üzerindeki asma kararlar, dolayısıyla Zirgüleli Hicaz değil, Hicaz Hümayun makamının kendine mahsus Nim Hicazlı yeden ile asma kararlar verdiği daha çok hatırlanmalıdır. Kaldı ki, Tiz Nevâda, Zirgüleli Hicazın lahnî dizisine ilişkin hiçbir nağme bulunmamaktadır. Bütün bu melodik yapıların icrası, bize, Hicaz Hümayunun seyir ve çeşnisinin içinde bir makamın doğuşunu göstermektedir ki, bu makam da Hicaz Hümayun makamıdır.

Açıklamaya çalıştığımız bu mucip sebepler karşısında, Şed Arabanın, Zirgüleli Hicaz makamının şeddi bir makam olamayacağı belirlenmiş olmaktadır ve bu sebeptendir ki, Arel sisteminin hem Şed Araban makamının kuruluşuna hem de şed makam olduğuna ilişkin görüşlerini isabetli bulamıyoruz.

Şed Araban inici bir nitelik gösterir. Şematik tablo Rauf Yekta Beyin verdiği tablodur.

Şed Araban, Nevâ açarak seyre başlar. Dikkat edilirse, hemen bütün eserler Nevâ açarak Şed Arabana girmişlerdir. İlk seyirler, Nevâ üzerindeki Hicaz Hümayun makamının belirtilmesi ile başlar. Bu seyirler sırasında, Çargâh perdesinde ısrarlı vurgulamalar yapılır. Yine Nevâda verilen asma kararlarda, Hicaz Hümayunun Nevâdan itibaren pestleşmelerde, Çargâh ve Segâh perdelerine doğru seyirler görülür. Bu tür seyirler Araban makamının seyirlerini uygulamak için yapılır.

Nevâdan sonra, Rasta doğru pestleşmelerde, daha çok Nihavend çeşnisi içinde seyirler gösterilerek Rasta düşülür. Buradan, Yegâh üzerindeki Hicaz Hümayun makamının seyri içine girilir ve karara varılır. Bazı bestekârlarımız, ârzi olarak Rasta düşülürken Hicaz Zirgüle makamını kullanmışlar, Nihavend geçkisine uğramamışlardır. Bu tür bir uygulama, Şed Arabanda özellikle şarkılarda kullanılmış bir geçkiden ibarettir. Aslında bütün klasik eserlerimizde gösterilen seyir ve çeşni, Nevâ ile Rast arasında (Nim Hisarla beraber) Nihavend makamının gösterilmesi esasıdır.

Makamın karar perdesi Yegâh, güçlü perdesi Rast, tiz durak perdesi Gerdaniyedir. Bu arada, Nevâ perdesinin makamda güçlü kadar görevli olduğunu unutmamak lazımdır.

Arel sisteminde güçlü olarak gösterilen Dügâh perdesinin güçlü perdesi olmadığı açıkça görülmektedir.

Şed Arabanı donanımda, Hisar, Eviç ve Kürdî perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerde ilgili perdelere gerekli arıza işaretlerini koyarız.

2) Sûzidil Makamı

Arel sistemine göre, Zirgüleli Hicaz makamının Hüseyinî Aşiran perdesindeki şeddi sayılan Sûzidil makamının, bu özelliği taşıyıp taşımadığına ilişkin kanaatimizi, genelde şed makamların bulunmadığı görüşüne kadar götürmek istiyoruz. Bu konuyu biraz sonra incelemeye alacağız.

Sûzidil makamı, bir görüşe göre III. Sultan Selim Han döneminin bir buluşudur. Makamı bulan ve bu makamdan ilk eserlerini veren de güzide bestekârlarımızdan Abdülhalim Ağa'dır. Abdülhalim Ağa'nın bu makamdan peşrev, saz semaîsi, beste ve yürük semasini bestelediğini biliyoruz. Bu eserler elimizdedir. Aynı dönemin yine kudretli ve büyük bestekârlarından Seyyid Ahmet Ağa, Hacı Sadullah Ağa da diğer beste ve semaîleri besteleyerek faslı tamamlamışlardır.

Sûzidilin ilk tarifini Abdülbaki Nâsır Dede vermiştir:

Hüseyinî perdesinden âgâz edip Hisar ve Eviç Gerdaniye perdesine suûden ve bubûten Hisar gûne [Hisar seyrini göstererek] seyreder. Sonra Buselik şeklinde Dügâb perdesine bubût idib, Zirgüle perdesi ile Aşiran perdesine dek, Hicaz karar eder. Ve Eviç ve Gerdaniye perdesini seyirde Hüseyinî perdesinden Mubayyer perdesine dek suûden ve bubûten Hicaz âgâzesi kaidesindedir. Bu terkiib-i dil-bend, sabık sermusabib-i hazret-i şebriyari Halim Ağa'nın ibtiraıdır.

Aynı dönemin bestekârları olan Seyyid Ahmed ve Hacı Sadullah ağalar, Sûzidilden eserler verdiklerine, daha evvelki dönemlerde Sûzidile ilişkin literatürde hiçbir kayıt bulunmadığına, makamın Abdülhalim Ağa tarafından bulunduğunu Nâsır Dede de *Tedkik u Tabkik*'inde açıkça yazdığına göre, Sûzidilin Abdülhalim Ağa tarafından bulunduğu anlaşılmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede'nin, Sûzidil tarifi üzerinde biraz durmayı uygun buluyoruz.

Nâsır Dede, Hüseyinî üzerinde kurulu Hisar makamının, Sûzidilin yapısı içinde olduğunu bildiriyor. Diğer bir deyişle, Sûzidil, Hisar makamını açarak seyre başlar diyor ve ilave ederek, sonra Buselik şeklini de, yani, Hisar Buselik seyri gösterdiğini açıklıyor. Bu açıklamadan, Hisar Buselik seyrinin makamın ilk seyirlerini teşkil ettiğini anlıyoruz. Bu seyirler sırasında, Hüseyinî ile Muhayyer perdeleri arasında Hicaz seyrini de gösterdiğini kaydeden Nâsır Dede, Dügâhta Buselik karardan sonra Aşiran perdesinde Hicaz karar eder diyerek makamın bugünkü görüğe uygun bir tarifini veriyor.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in TRT müzik dairesi arşivinde bulunan nota koleksiyonu içinde, Gazi Giray Han'a ait olduğu yazılı bir Sûzidil peşrev ve saz semaîsinin notası vardır. Leon Hancıyan'ın fasıl mecmualarında da, Sûzidil faslı içinde Gazi Giray Han'a ait iki peşrev ve iki saz semaîsinin yazılı olduğunu görünce, Gazi Giray Han Sûzidilden peşrev ve saz semaî bestelemiş midir, sorusu hatırmıza geldi. Elde mevcut iki koleksiyonun kayıtları, bestelemiş olduğunu gösteriyor. Diğer taraftan, 16. yüzyıldan sonra tertip edilen nota mecmuaları (*Mecmua-i Saz ü Söz* ile Kantemiroğlu ve Kevseri mecmuaları) Sûzidilden bestelenmiş, Gazi Giray Han'a ait bir eserin noktasını vermiyor. Bu karışık ve çelişkili tesbitlerin henüz bir aydınlığa kavuşturulamadığı bir dönem içinde bulunuyoruz.

Arel-Dr. Ezgi sisteminde, Sûzidil makamı, Zirgüleli Hicaz makamının Hüseyinî Aşiran üzerindeki bir şed makamı olarak gösterilmekte ve tesbit edilmektedir. Dr. Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi* kitabının ilk cildinde (s. 246) Sûzidilin seyrini anlatırken şu ifadeyi kullanmaktadır:

... Makam ekseriya tiz duraktan inerken (Hicaz-Bakıyye diyezli re) yerine (neva re) nağmesi ile yani tiz duraktan bir buselik beşlisi ile ve hicaz dörthüsünden müteşekkil hümayun dizisi ile karar eder.

Arel şed makamların yalnız şemalarını gösterdiği için, Sûzidil hakkında başkaca bir görüşünü elde edemedik.

Şed makamlar hakkında, Arel-Dr.Ezgi sisteminin görüşlerinin çok kısa paragraflar ile ifade edilmesi, bu okulun yeni bir buluşu olduğuna göre, şed makam kavramını gereği gibi inceleyip bilgiler vermesi ve bilhassa tarifini yapması icap eder idi. Bilgilerin adeta birkaç cümle verilerek geçiştirilmesi, kanaatimizce büyük bir noksanlık teşkil etmektedir ve bu itibarla, Arel sisteminin Sûzidil makamının şed makam olduğuna dair tesbitine katılmıyoruz.

Zirgüleli Hicaz makamı, yerinde bir Uzzâl beşlisine, tizde bir Hümayun dörtlüsünün katılmasıyla hasıl olmakta, seyirlerde ise, duraktan veya güçlüden başladığı için, tiz duraktan karara doğru inildiği zaman Buselik geçkisi alınmadan seyir ve karar gösterilmektedir. Çünkü makam daha çok durak ile güçlü arasında seslerde ve yerine bir Hicaz çeşni ile Hüseyinî Aşiran ve Dügâh arasında seyirler göstermektedir. Makamda karakterize edilen bu seyirlerin uygulamalarına, şed olduğu bildirilen Sûzidilde tesadüf edilmemektedir. Sûzidildeki inici seyir sırasında, Dügâh üzerinde Buselik makamı her halde kullanılmaktadır. Bu kriterler karşısında, makamın, Zirgüleli Hicaz makamının şeddi olduğu teknik yönden de söz konusu olamayacaktır. Çünkü, Zirgüleli Hicazın aktarılan dizisi Sûzidilde uygulanmamış, değişik bir dizinin uygulandığı açıkça görülmüştür. Arel sisteminin henüz şed makamın tarifini veremediği bir durumda, şed makamın izahı nasıl yapılacaktır?

Sûzidil inici bir seyir gösterir. Hüseyinî perdesi hem güçlü, hem tiz durak görevini yapar. Hüseyinî etrafındaki seslerde Hisar ve Nim Şehnaz ve Dik Acem perdeleri kullanılarak dolaşılır. Bu seyir, Hisar makamının seyrine benzerse de, seyirlerden doğan çeşni farkları Hisar makamından ayırır ve benzetme duygusunu ortadan kaldırır. Sûzidilin, Tiz Buselik perdesini sıkça göstermesi, çeşninin değişmesine yarayan bir seyir şeklidir. Hisar makamını karakterize eden seyirlerin dışında oluşan dolaşımların meydana getirdiği çeşni farkları bu iki makamı birbirinden ayırmış olur. Fakat, şurasını hemen ilave edelim ki, aynı arızalar içinde gösterilen seyirler, bazan Hisar makamının da meydana gelmesinde etkili olmakta, bu suretle bestekârlarımız, Hüseyinî üzerindeki değişik seyirler, dolayısıyla değişik çeşnileri eserlerinde kullanmış olmaktadırlar.

Tiz duraktan güçlüye doğru inişlerde, Hisar perdesinin kaldırılarak yerine Nevâ perdesinin konulduğunu görüyoruz. Gerçi, bazı Sûzidil şarkılarda –tıpkı Şed Arabanda olduğu gibi– Hisar perdesi terk edilmeden inişler yapılmakta ise de bu seyirler bir istisna teşkil ettiği gibi, makamı bulan Abdülhalim Ağa ile çağdaşı bestekârlarda, Hisar perdesi Dügâha doğru inişlerde yerini hep Nevâ perdesine bırakarak Buselik beşlisi içinde Buselik makamının çeşni ile durağa doğru seyirler göstermişlerdir. Dolayısıyla Hisar Buselik makamına bir geçişi veya Buselik çeşnisini belirtmişlerdir.

Dügâhtan daha peste doğru inişte yine Hicaz Hümayun seyri ile Hüseyinî Aşiranda, bazan yedenli ve çoğu zaman yeden almadan karara varmışlardır. Sûzidilin şeması şöyledir:

Bestekârlarımız, eserlerinde melodik yapı icabı, Buselik perdesine de vurgulamalar yapmışlar, bu perdeyi sıkça kullanmışlardır. Yine eserlerin incelenmesinden anlıyo-

ruz ki, Sûzidilde güçlü perdesi Buselik perdesi değil, Dügâh perdesidir. Çünkü Buselik kararların verildiği perde Dügâh perdesidir. Hüseyinî Aşiran üzerindeki Hicaz makamının türlerinden biri olan Uzzâl makamı kullanıldığında, bu makamın güçlüsü olan Buselik perdesine de vurgulamalar, hatta kısa asma kararlar yapıldığı görülmektedir.

Sûzidil karar perdesinden daha aşağı doğru bir genişleme göstermez. Tizde ise, muhayyerden sonra Buselik beşlisi içinde genişlemeler yaptığı görülür.

Sûzidil makamından, âyin-i şerif, durak ve ilâhiler bestelenmiş, onun gönül yakıcı yansıması içinde çok güzel dindışı eserler de meydana getirilmiştir. Ancak, son devir bestekârlarının, her nedense, Sûzidile gösterdikleri rağbet azalmış, bu güzel ve lirizm tüten makam, çok az kullanılır olmuştur.

Sûzidili donanımında, Nim Zirgüle, Dik Acem ve Hisar perdelerinin arıza işaretleri ile gösterir, geçkilerinde icap eden perdelere diğer arıza işaretlerini koyarız.

3) Evcârâ Makamı

III. Sultan Selim Han'ın terkip ettiği Evcârâ makamı hakkında devrinin büyük müzikolog ve bestekân Abdülbaki Nâsır Dede şöyle diyor:

Eviç perdesinden âgâz idip, Acem perdesine [burada Mi diyez] andan yine Eviç perdesinden Şehnâz ve Muhayyer perdesine dek suûden ve hubûten seyredir, sonra Eviç perdesinden sabâ perdesine [burada Do diyez] dek Hicaz âgâze, bâdebu Sabâ perdesine Segâh ittisali [bağlanması] ile Segâh perdesinden dabi Irak perdesine dek yine Hicaz âgâze idip karar ider.

Bu terkip-i dil-pezir [gönle hoş gelen terkip] dabi sahib-i ihtira'ı Sûzîdilara kân-ı hünerin [hüner kaynağı, yani marifetli, bilgili kimsenin] ihtira'ıdır.

Nâsır Dede, açıkça ve kesin olarak Evcârâ makamını III. Sultan Selim Han'ın bulduğunu bildiriyor.

Bugün elimizde bulunan klasik formdaki dört eserin, literatürdeki kayıtlarında bestekârlarının isimlerinde farklılıklar olduğunu, bu eserlerin iki bestekâra da aidiyetine ilişkin kayıtlar bulunduğunu görüyoruz.

Darülelhan neşriyatının 8, 9 ve 11. sayılarında Rauf Yekta beyin başkanlığını yaptığı heyetin görüşüne göre bu eserlerin bestekân Arif Mehmed Ağa'dır.



Dr. Ezgi külliyyatında, Yılmaz Öztuna *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde, M. Ekrem Karadeniz ise *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kitabında, Evcârâdan bestelenen birinci ve ikinci besteler ile ağır ve yürük semaîlerin bestekârının III. Sultan Selim Han'ın musahibi Küçük Mehmed Ağa olduğunu ifade etmektedirler.

Darülelhanda kurulu tasnif heyetinden, bu konuda bir açıklama yapılmamış, kaynaklar gösterilmemiştir. Yılmaz Öztuna'nın muhtelif musiki kitap ve risalelerinden aldığı Küçük Mehmed Ağa'ya ilişkin bilgileri aktardığı, böylece Küçük Mehmed Ağa'nın bestelediği eserlerin tesbit edilmiş olduğu göz önüne alınırsa, Evcârânın faslını teşkil eden beste ve semaîlerin Küçük Mehmed Ağa'ya ait olduğu meydana çıkmaktadır.

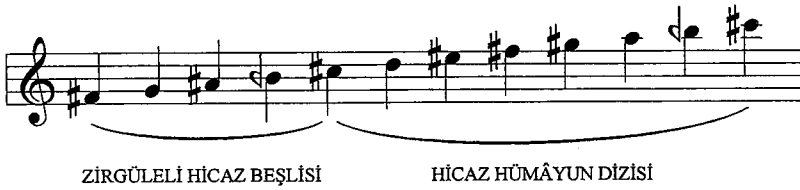
Fevkalade güzel ve burcu burcu lirizm kokan bu bestelerin peşrev ve saz semaîsini de tanburi Dilhayat Kalfa bestelemiş, ummanlar kadar engin anlamlı muhteşem fasıl meydana gelmiştir.

Arel sisteminde "şed makam"ın meydana gelebilmesi için sadece dizilerinin başka perdelere göçürülmeleri yeterli sayılmaktadır. Evcârâ da Arel sisteminde Irak perdesine göçürülen Zirgüleli Hicaz makamının şeddidir. Bu konuyu makamların tasnifi kısmında incelemiş ve Arel sisteminin bilimsel açıdan gereği gibi açıklayamadığı görüşleri üzerinde durmuş idik.

Kanaatimizce, Evcârâ, Zirgüleli Hicaz makamının göçürülmesinden doğan bir şed makam niteliğini bize veremiyor, bu görüşümüzü yine şed makam kısmında etraflı olarak açıklamış idik.

Evcârâ, Nim Hicaz perdesi üzerinde kurulu Hicaz Hümayun makamına, Irak perdesi üzerinde kurulu Zirgüleli Hicaz beşlisinin eklenmesiyle hasıl olmuştur.

Şeması şöyledir:



Aralıkların işaretleri de şöyledir:



Nim Hicaz perdesi üzerinde kurulu Hicaz Hümayun dizisinin aralıkları ile, yerinde kurulu (Dügâh üzerinde) Hicaz Hümayun makamının dizisindeki ikili aralıklar arasında bazı koma farklarının bulunduğunu görüyoruz. Fakat bu koma farklarının makamın teşkilindeki rolleri olumsuz değil, aksine olumlu olmaktadır. Mesela Hicaz Hümayunda Hüseyinî ile Acem arasındaki ikili aralığı bir bakıyeden

oluştığı halde, bu dizide simetriği olan Nim Şehnaz ile Muhayyer perdesi arasındaki ikili aralığı küçük mücennep olarak oluşmuştur.

Kulağa tenafür hissi vermeyen bu ufak aralıkların doğmasına başlıca sebep, karar perdesinin Geveşt değil Irak perdesi olmasıdır. Eğer makam Geveşt üzerine kurulmuş olsa idi, Hicaz Hümayun makamının aralıklarını aynen muhafaza edebilirdi. Bu makam, Nâsır Dede'nin ifadesiyle "kân-ı hüner" yani "hüner kaynağı" olan III. Sultan Selim Han'ın buluşudur.

Makamın bünyesini bu suretle açıkladıktan sonra, Arel sisteminin bir şed makam olarak niteleyişine yakınlık gösteremiyoruz. Hatta, olumsuz bir tespit olarak görüyoruz.

Bu arada, M. Ekrem Karadeniz'in çok değişik bir makam tarifiyle karşılaşyoruz. M. Ekrem Karadeniz, Evcârâyı Geveşt perdesi üzerinde kurmakta, Nim Hicazı Hicaz, Eviç perdesini ise Mahur perdesi olarak tesbit etmektedir. Bu tesbitler kanaatimizce isabetsizdir. Çünkü makam Eviç üzerinde Segâh ve Müstear seyri göstermektedir. Eğer Mahur perdesi Segâh olarak kabul edilirse, bütün arıza işaretlerinin baştan aşağı değiştirilmeleri icap edecektir. Halbuki, M. Ekrem Karadeniz yalnız Irak yerine Geveşti, simetriği olan Mahuru, Nim Hicaz yerine Hicazı, Segâh yerine Buseliği almış, diğer perdelerin arıza işaretleri üzerinde bir değişikliğe gitmemiştir. Kaldı ki, Acem yerine Dik Acem, Nim Şehnaz yerine Şehnaz ve Kürdî yerine Dik Kürdî perdelerinin arıza işaretlerini koyarak, dizinin bu şekilde düzeltilmesi gerekirdi. Bu düzeltmeler yapıldıktan sonra, Mahur perdesi üzerinde Segâh makamının icrası, hiçbir zaman, Segâh peresi üzerine kurulu Segâh makamının çeşnisini veremeyecek, bir tenafür hissi yaratacaktır. Her şeyden evvel, Mahur perdesi dik bir perde olarak kendini gösterecek ve istenilen çeşni meydana getirilemeyecektir.

Evcârânın Irak perdesi üzerinde kurulu olarak icra olunduğu, musikiciler tarafından kesinlikle kabul edilmektedir. Eserler bu perdeler üzerinden okunup çalınmaktadır. Kaldı ki, icracı usta ve müzikologlar, eserlerin icrasında bu tarzı değişmez bir tarz olarak görmüşler ve uygulamışlardır.

Arel sisteminin kurucuları hocam Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin görüşlerini de belirtmiş isek de Dr. Ezgi'nin analiz ve tespitleri üzerinde biraz durmamız icap etmektedir.

Arel, makamın analizine girmemiş, genel bir görüşle yetinmiş, yalnız dizinin şemasını vermiştir.

Dr. Ezgi'ye gelince, makamın iki türlü kullanıldığına işaret etmiş, birinci türde Zirgüleli Hicazın Irak üzerinde icra edildiği, ikinci türde ise Şehnaz makamının Irak üzerinde göçürülerek icra edildiği görüşüne yer vermiştir.

Birinci türde, Nim Şehnaz perdesinin dizide yer alması ile Eviç perdesi üzerinde bir Buselik beşlisinin doğduğunu söyleyen Dr. Ezgi, makamın tiz tarafındaki seyirlerin bu beşli içinde yapıldığına işaret etmiş, dolayısıyla Buselik makamına bir atıfta bulunmuştur. Gerçekten, Eviç perdesinden Tiz Nim Hicaza

kadar bir Buselik beşlisi görülüyor ise de, bu beşli içinde yapılan seyirlerin, Buselik makamının seyri ve çeşnisi ile bir ilişkisi olduğunu söylemek, kanaatimizce, mümkün görünmemektedir. Çünkü bu seyirlerde Tiz Segâha kadar çıkılmakta, Buselik beşlisinin tamamı içinde seyirler gösterilmediği gibi, Eviç üzerinde daha çok Segâh ve biraz da Müstear makamının seyirleri ve çeşnileri görülmektedir. Bu itibarla Dr. Ezgi'nin görüş ve tesbitine iştirak etmemiz mümkün olamamaktadır.

Evcârâ makamı inici bir seyir gösterir. Tiz durağı Eviç, güçlüsü Nim Hicaz, durağı da Irak perdesidir. Çoğu zaman Eviç açılarak seyre başlanır. Seyirler, bestekârın zevk ve buluşuna göre, geçkilerle süslenir. Bu geçkilerin en önemli olanlarını biraz evvel açıklamıştık.

Nim Hicaz perdesi üzerine kurulu Hicaz Hümayun makamının çeşnisi içinde seyirler yapılır. Bu arada bestekârlarımız, bazı yakın makamlara geçkiler yaparlar. Mesela, Eviç perdesinin özelliğinden istifade ederek Eviç üzerinde Segâh, veya Müstear geçkilerinde olduğu gibi. (Makamda, Hicaz Hümayunun seyri ile beraber, Eviç üzerinde geçkilerin de oldukça sık yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu itibarla, değişik bir icra olarak Segâh ile başlanmakta ve bu geçki makama ayrı bir güzellik ve özellik vermektedir. Dilhayat Kalfa peşrev ve saz semaîsinde bu tür geçkilere rağbet etmemiş, doğrudan doğruya Hicaz Hümayun makamını işleyerek eserlerine bağlamıştır. Buna karşılık Küçük Mehmed Ağa hâvi usulündeki bestesinde, Şakir Ağa "Efzun okur uşşakına ol gamze-i câdû" güfteli aksak şarkısında, Dede "Hüsnüne mâil gönlüm ezelden" güfteli aksak semaî şarkısında, Hacı Faik Bey "Aldı elden gülşeni bâd-ı hazan" güfteli ağır aksak şarkısında, zemin kısmının girişinde, hep Segâh makamını kullanmışlar, eserlerine Segâh çeşnisi ile başlamışlardır. Bestekârların saydığımız bu eserleri gösteriyor ki, M. Ekrem Karadeniz'in Mahur perdesi makamda, dolayısıyla dizide, geçerli değildir.)

Eviç üzerinde yapılan bu geçkilerle beraber, Hicaz Hümayun içinde bir başka geçkinin de oldukça sık yapıldığını görüyoruz. Bu geçki Bahr-i Nâzik makamına yapılan geçkidir. Bestekârlarımız, Hisar perdesini kullanarak, Hisar üzerinde (Hisar perdesi segâh ittihaz edilerek) Bahr-i Nâzik makamına gayet can alıcı, çok hoş geçkiler yapmışlardır. Küçük Mehmed Ağa'nın birinci ve ikinci bestelerinin terennüm ve miyan kısımlarında bu geçkiler gayet ustaca yerleştirilerek, besteleri bir kat daha güzelleştirmişlerdir.

Güçlü perdesi olan Nim Hicaz perdesinde önemli vurgulamalar ile asma kararlar verilir. Keza Segâh ile Kürdî (burada La diyez) perdesinde de vurgulamalar ve hatta kısa asma kararlar verildiği görülür. Karar doğru Hicaz makamı çeşnisi belirtilerek, Irak perdesinde karara varılır. Kararlarda Acem Aşiran perdesi (burada Mi diyez) yeden perdesi olarak görev yapar. Eserlerin pek çoğunda yeden gösterilerek karara varılır.

Evcârâ, tizde Hicaz Hümayun makamının tiz tarafındaki beşlide, Buselik

beşlisi içinde genişlemeler yapabildiği gibi, bestekârın zevkine bağlı olarak değişik makamlar içinde de genişlemelerde bulunur. Evcârâ genelde Acem Aşiran perdesinden daha peste doğru genişlemede bulunmaz. İstisnaları hariç olmak üzere.

Evcârâyı donanımda Kürdî, Nim Hicaz, Acem ve Nim Şehnaz perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz. Geçkilerde değişecek perdelere gerekli arıza işaretleri konulur.

4) Zirgüleli Sûzinâk Makamı

Sûzinâk makamına Zirgüle perdesinin konulmasıyla meydana getirilmiş olan Zirgüleli Sûzinâk makamı, III. Sultan Selim Han döneminin bir buluşudur. Çünkü, bu dönemden evvel yazılmış metinlerde Zirgüleli Sûzinâk makamına ilişkin bir kayıt görülmediği gibi, bu makamdan bestelenmiş eserlere de rastlanmıyor. Kaldı ki, Sûzinâk makamı da aynı dönemin bir buluşu olarak karşımıza çıkıyor. Ancak Zirgüleli Sûzinâk makamının, biraz daha sonra bulunduğu ve eserlerinin verildiği görülüyor.

Zirgülesiz Sûzinâki Vardakosta (Seyyid) Ahmed Ağa, Abdülhalim Ağa ve Küçük Mehmed Ağa gibi çağdaş olan bestekârların bulduğunu, elimizdeki Sûzinak eserlerden anlıyoruz.

Bu bestekârlar Sûzinâki Zirgülesiz olarak kullanmışlar, eserlerinde Zirgüle perdesine yer vermemişlerdir.

III. Sultan Selim Han ile II. Sultan Mahmud Han dönemlerinde ise (III. Sultan Selim Han'ın son dönemleri) Zirgüleli Sûzinâk makamından eserler bestelenmeye başlanmış, ancak bestelenen bu eserler hep Sûzinâk olarak anılmış, Zirgüleli olarak isimlendirilmemiştir.

Bu dönemin büyük bestekârı Dede Efendi ve onun talebesi Dellalzade İsmail Efendi, Sûzinâkten bestelediği klasik formdaki bestelerinde, Zirgüle perdesini kullanmışlar ve Zirgüleli Sûzinâkten ilk örnekleri vermişlerdir.

Elimizde bulunan Tanburi Emin Ağa'nın (1750-1814) Sûzinâk peşrev ve saz semaîsi, bazı müzikologlar tarafından değişik türde gösterilmiştir. Darülelhan yayınlarından 127. sayıda, eseri hazırlayan ilmi heyet, peşrevde ve saz semaîsinde Zirgüle perdesini kullanmamıştır. Bu eserler Dügâhlı olarak yayınlanmıştır. Dr. Suphi Ezgi ise bu iki eserin Zirgüleli olduğuna işaret ederek, kitabında bu iki eseri Zirgüleli Sûzinâke örnek olarak vermiştir.

Dr. Suphi Ezgi'den başka, bu iki eserin Zirgüleli olduğuna ilişkin literatürde bir kayda tesadüf edilmiyor.

Sûzinâk ile Zirgüleli Sûzinâk arasında görülen başlıca fark birinin Zirgüle almasından ibarettir. Her iki makam da inici çıkıcı niteliktedir. Seyirlerde bazı değişiklikler görülür. Mesela, Zirgüleli Sûzinâkte bazı bestekârlarımız Segâh asma

kararı sırasında, Segâha kısa bir geçkiyi göstermişler, yine Zirgüleli Sûzinâkte, bestekârlarımız Acemli Rasta geçki yapmayı uygun bulmamışlardır. Acemli Rasta geçkiler Zirgülesiz Sûzinâkte görülen ve önem verilerek hatta uzun tutulan geçkilerdir. Çünkü, özellikle karara doğru yapılan Acemli Rast geçkisi, makamın Rast çeşnisi içinde son bulmasını ayarlayan bir geçki özelliğini kapsar. Zirgüleli Sûzinâkte ise, Acemli Rasta geçki yapılarak karar verilmez, kararda özellikle Zirgülenin gösterilmesi icap eder.

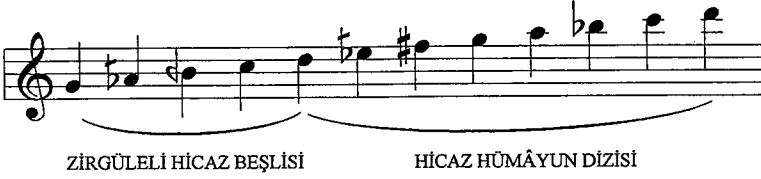
Abdülbaki Nâsır Dede, Zirgüleli Sûzinâk için şu tarifi veriyor:

Hüzzam âgâze idip, karargâhı olan Segâh perdesine geldikte, Çargâh perdesinden Rast perdesine dek Hicaz âgâze idüp karar ider. Bu terkip manzurumuz olan [baktığımız] edvarlarda görülmüştür. Ve te'liflerde dahi mesmu' [işitilmiş] değildir. Câiz oldurki, bu dahi nev ihtira [yeni buluş] ola....

Abdülbaki Nâsır Dede'nin bu ifade ve tarifinden anlıyoruz ki Zirgüleli Sûzinâk makamı bazı kitaplarda kaydedilmesine rağmen yeni bir buluş olarak gösterilmektedir. Çünkü diyor, Nâsır Dede, edvarda kaydı var amma, musikiciler arasında henüz bilinmemekte ve duyulmamaktadır. Nâsır Dede kaynak göstermediği için, bu kitapların (edvarların) hangi döneme ait olduğunu ve yazarlarını bilmek mümkün olamamaktadır. Ancak, oldukça eski dönemlere ait kitaplar olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü, yeni bir buluş olarak açıklandığına göre, eski dönemlere gitmek söz konusu olamaz.

Bu arada, saatçi Mustafa (Muzaffer) Dede'nin (18. yüzyılın ilk çeyreği) bir Sûzinâk peşrevi TRT'nin saz eserleri repertuarında gösterilmekte ise de, buna ilişkin literatürde başkaca bir kayda tesadüf edilmiyor.

Zirgüleli Sûzinâk makamının şeması şöyledir:



Makam genelde Nevâ açarak başlar ise de, Rasttan başlayan eserler de vardır.

İlk seyirlerde, Sûzinâkte olduğu gibi, Nevâ etrafındaki seslerde ilk

seyirler verilir. Sûzinâkteki asma karar perdeleri Zirgüleli Sûzinâkte de kullanılır.

Karara doğru Zirgüle perdesi alınarak, Zirgüleli karar verilmesi asıldır. Aksi halde Zirgüleli Sûzinâk makamının çeşnisi verilmemiş olur.

Zirgüleli Sûzinâk donanımında Zirgüle perdesi konulmak suretiyle gösterilir.

5) Hicazkâr-ı Kadim Makamı

Hicazkâr makamının bulunmasından evvel icra olunan Hicazkârı-ı Kadim makamı hakkında, eski metinlerde açıklayıcı bir kayda tesadüf edilmiyor.

"Eski" anlamına gelen "kadim" kelimesi, bu makamın Hicazkârın bulunmasından çok evvel bilindiği gerçeğini bize bildirmektedir.

Bugün unutulmuş makamlar arasına çoktan karışmış olan Hicazkâr-ı Kadim makamı, seyir ve çeşni itibarile Hicazkârdan ve Zirgüleli Sûzinâkten ayrılıklar gösterir. Hicazkâr-ı Kadim çıkıcı bir seyir içinde evvela Rast perdesi etrafındaki seslerde dolaşır ve makamın çeşnisini belirtir. Şeması şöyledir:

Makamın güçlüsü Nevâ perdesidir. Çıkıcı bir seyir gösteren makam, Nevâ perdesi etrafında dolaşırken, Nevâda ve Segâhta vurgulamalar ve asma kararlar verir. Bu arada, Segâh yerine bazan Buselik perdesini kullandığı da olur. Hicazkâr-ı Kadimde, pest beşliyi teşkil eden Hicaz beşlisi aynı zamanda Uzzâl beşlisi olmaktadır. Kadim musikiciler, Uzzâl makamında Uzzâl perdesini kullanmayı yerinde bir uygulama olarak görmüşler, Nim Hicaz perdesi yerine Hicaz perdesini (Uzzâl perdesi) kullanmışlardır.



UZZÂL BEŞLİSİ

HICAZ HÜMÂYUN
DÖRTLÜSÜ

Zannederiz ki, bu sebeplerle, Uzzâl makamına verilen bu ad, Uzzâl perdesinin kullanılması dolayısıyladır.

Makamın seyri daha çok Rast perdesi ile Nevâ perdesi arasındaki seslerde görülür. Bu arada Yegâh üzerinde kurulu Hicaz dörtlüsü içindeki seyirler, makamın asıl seyirlerine eklenerek, Hicazkâr-ı Kadimin çeşnisinin belli edilmesinde katkıda bulunur.

Güçlü olan Nevâdan tize doğru yine bir Hicaz seyri görülür. Makamın tiz durak perdesi Gerdaniye perdesidir. Tiz tarafta yapılan bu seyir daha çok Hicaz Hümayun makamının çeşni içinde yapılır. Kararda Yegâha kadar pestleşerek karar verildiği peşrevde görülmektedir. Elimizde, bu makamdan bestelenmiş sözlü eserler bulunmadığı için, Yegâha kadar pestleşmenin makamın vazgeçilmez bir kuralı olup olmadığını bilemiyoruz. Ancak, saz semaîsinde, kararda Yegâha kadar inilmemekte, Irak perdesi yeden alınarak karara varılmaktadır.

Hicazkâr-ı Kadimi donanımda Zirgüle, Hisar ve Eviç perdelerinin arıza işaretleri ile gösteririz.

5. KISIM

Neveser Makamının Şedleri

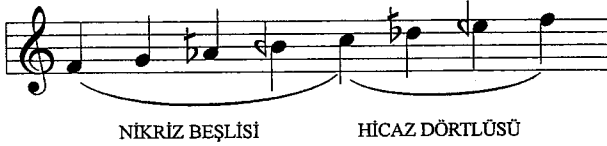
1) Reng-i Dil Makamı

Arel-Dr. Ezgi sisteminde, Neveser makamının Acem Aşiran perdesindeki şedi olarak gösterilen Reng-i Dil makamı, yakın tarihimizde mühendis Hâlis Bey tarafından bulunmuştur.

Hâlis Bey'in doğum ve ölüm tarihleri ilgili metinlerde gösterilmediği için, yaşam dönemini ve yaşam süresini kesin olarak bilemiyoruz.

Hâlis Bey bulduğu bu makamdan iki eser bestelemiştir. Ayrıca Arel'in de Yahya Kemal Beyatlı'nın "O şuh ağlar bugün kasr-ı şeref-abâde geldikçe" mısraı ile başlayan şiirini, Reng-i Dilden gazel olarak bestelediği bilinmektedir.

Makam inici-çıkıcı bir nitelik gösterir. Şeması şöyledir:



Dr. Ezgi, Reng-i Dilin dizisini yazarken Hüseyinî perdesini kullanmıştır. Halbuki, Neveserin bir şedi olarak kabul edildiğine göre, bir ses peste (Acem Aşiran üzerine) göçürülen dizide, Eviç perdesinin yerini alan perde, Hüseyinî perdesi olamaz. Koma

bemollü olan Dik Hisar perdesinin gösterilmesi icap ederdi. Kaldı ki, bu makamın seslerinin incelemesini yapan Dr. Ezgi, Dik Hisar perdesinden söz etmiş ise de, her nedense Dik Hisarı kullanmamış, hatta eserlerde bile Hüseyinî olarak perdeyi göstermiştir.

Reng-i Dilin tiz durağı Acem, güçlü perdesi Çargâh, karar perdesi Acem Aşirandır.

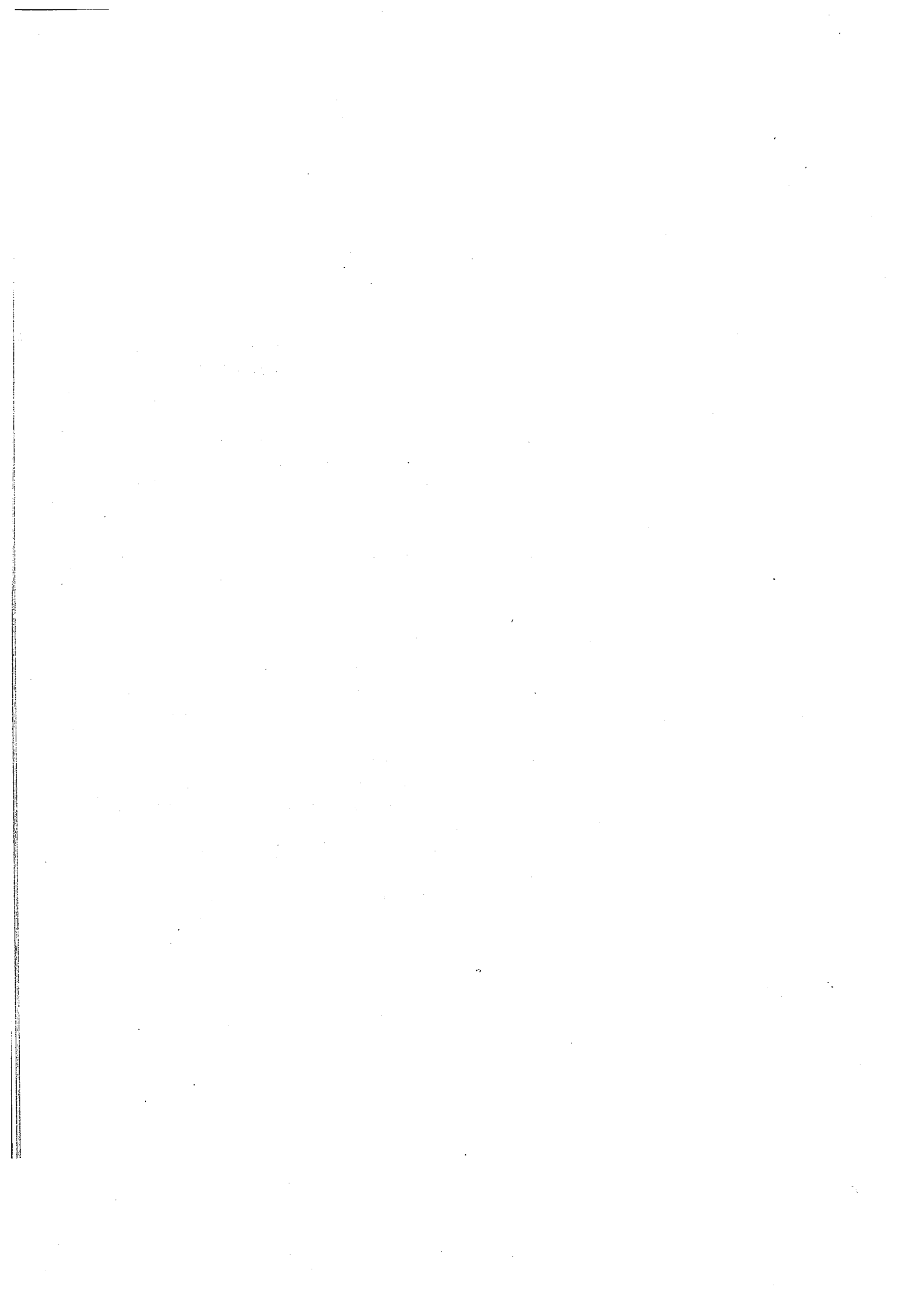
Seyir itibariyle tiz duraktan başlayan makam, Hicaz makamının pest dördlüsü içinde seyirlerini göstermeye devam eder. Tiz durak perdesi aynı zamanda önemli bir asma karar perdesi görevini de yerine getirir. Sonra, Çargâh perdesi hem güçlü hem de asma karar perdesi olarak makamın çeşnisinin belirtilmesinde görev alır. Makam karara doğru, Nikriz beşlisi içinde ve Nikriz çeşnisi ile seyir

gösterdikten sonra, Acem Aşiran perdesinde karara varır. Karara varırken daha peste doğru genişlemeler yaptığı vardır. Tizde ise, bu genişlemeler, yine Nikriz beşlisi içinde Tiz Çargâha kadar devam eder.

Bütün bu seyirler itibariyle çok değişik bir seyir ve çeşniyi içeren Reng-i Dil, ne yazık ki, musikiciler çevresinde hiç beğenilmemiş, birkaç meraklı bestekârın bestelediği bir iki eserden başka eser verilmemiştir.

VI. BÖLÜM

Sonuna Takı Alarak Karar Veren Makamlar (Zümre Oluşturan Makamlar)



Mürekkep makamların niteliklerini tetkik ederken, sistematik olduğuna daha çok inandığımız ayırımında, sonuna takı alarak karar veren makamlardan söz etmiş-tik.

Bu tür bir ayırımında, basit-mürekkep makam ayırımının bir rolü olmadığına işaret etmek isteriz. Takı alacak makam basit olabileceği gibi mürekkep de olabilir. Mesela, Beyatî Buselikte, Beyatî basit makamdır. Keza yine Hicaz Buselikte Hicaz basit makamdır. Isfahan Zemzemedede ise Isfahan mürekkep bir makam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer özellik de şudur:

Buselik ile bu takıya göre karar veren makamlar Dügâh perdesinde karar verdikleri halde, Kürdî takısıyla karar veren makamlar Hüseyinî Aşıranda karar verebilmektedirler.

Musikimizde, takı olarak karar veren makamlar iki zümreye ayrılır:

- 1- Buselik takısıyla karar veren makamlar,
- 2- Kürdî (Zemzeme de denir) takısıyla karar veren makamlar.

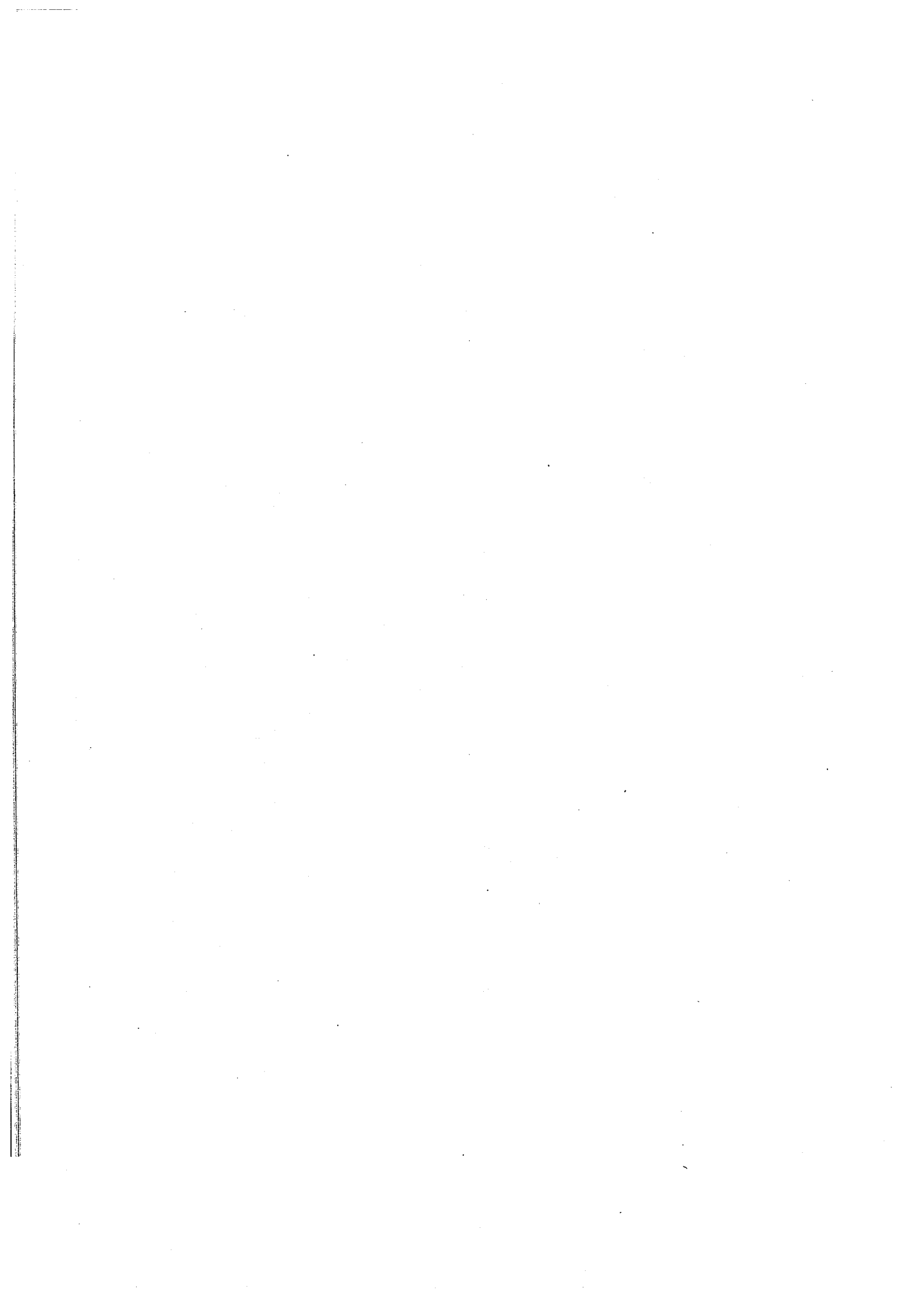
Burada üzerinde durulacak husus Buseliğin veya Kürdînin asıl makama nasıl ekleneceğidir. Bestekârlarımız bu konuyu gayet ustalıkla ve mülayemet içinde çözümlenmişlerdir.

İster Buselik, isterse Kürdî makamına geçerek olsun, yapılacak karar vermelerde Buseliğin ve Kürdînin dörtlü veya beşlisi makamın uygun bir nağmesinden itibaren kullanılmaya başlanır, asıl makam bırakılır, Buselik veya Kürdî dizisi içinde kısa seyirler yapılarak karar verilir.

Bu şekilde yapılan kısa seyirler asıl makamın etkisini kaybetmemek içindir. Uzun yapılan seyir asıl makamın çeşnisini kaybettirir.

Asıl makamdan münasip bir lahin içinde Buseliğe veya Kürdîye:

- a- Saz eserlerinde mülâzime hanesi içinde,
- b- Sözlü eserlerde ise, zeminden sonra gelen terennüm veya nakarat içinde geçilir.



1. KISIM

Buselik Takısı ile Karar Veren Makamlar (Buselik Zümresi)

Hocam Arel'in bulup tesbit ettiği Buselik ve Kürdî zümrelerinden Kürdî zümresi, Buselik zümresine göre, daha yeni dönemlerde bulunmuştur. III. Sultan Selim Han döneminden evvelki sürelerde Kürdî takısı ile karar veren makamlara rastlanmamaktadır. III. Sultan Selim Han'ın terkip ettiği Kürdî takılı makamların yine aynı dönemde çoğaltıldığını görüyoruz.

Buselik takısı alıp karar veren makamlar ise, sistemci okulun kurucuları tarafından bilinen –çok az sayıda da olsa– makamlardır.

Buselik takısı alarak karar veren makamlar, sistemci okulun ilk dönemlerinden sonra, özellikle 17. yüzyıl ile Lale Devri ve III. Sultan Selim döneminde artış göstermiştir. III. Sultan Selim Han dönemi, bu tür makamların en fazla artış gösterdiği devir olmuştur.

Hocam Arel, Buselik zümresini incelerken, Dügâh perdesinde karar veren Buselik zümresi makamlarından bahis açmıştır. Halbuki, Buselik zümresinin bir başka perde üzerinde de kurulup yoğunlaştığını görüyoruz.

Bu perde Yegâh perdesidir.

Yegâh perdesi üzerinde Buselik takısı ile karar veren makamların özelliği, şed yolu ile terkip olunmalarıdır. Bu terkip olunmada, Buselik takısı kendi karar perdesi olan Dügâhta değil, Yegâh perdesinde karara vardırıılır. Takı alan makamda ise, şed durumu bulunmaz, makam asıl yerinde kurulmuş olarak bulunur.

Yegâh perdesinde karar veren mürekkep makamları incelediğimizde, bulabildiğimiz ölçüde, Yegâhta Buselikli karar veren makamları açıklamaya çalışmıştık. Bu zümre sayı itibarile çokluk göstermiyor. Bizim bu yolda yaptığımız tespitler sonucu bulduğumuz Yegâh perdesi üzerinde karar veren makamlar şunlardır:

1- Ferahfezâ, 2- Dilkeşide, 3- Dilefruz, 4- Dilnevâz, 5- Eski Sultanî Yegâh, 6- Acemli Yegâh, 7- Şivenüma, 8- Bend-i Hisar, 9- Sultanî Yegâh, 10- Anberefşan, 11- Tarabengiz.

Buselik takısı ile Dügâh perdesi üzerinde karar veren Buselik zümresindeki makamlar çoğunluğu teşkil eden makamlardır. Yine bizim tesbit edebildiğimiz ölçüde, bu makamların sayıları 17'ye çıkabilmektedir.

Şimdi bu makamları görelim:

1) Acem Buselik Makamı

Acem makamını daha evvelce tetkik etmiştik. Şimdi, Buselik takısının nasıl eklendiğini görelim.

Saz eserlerini teşkil eden peşrev ve saz semaîlerinde 1. hanede Acem makamı gösterilir. Mülâzimeye gelince, Hüseyinî perdesine atf yapılarak Dügâha doğru inilir. Bu inişte Segâh perdesi yerine Buselik perdesi kullanılarak Buseliğe geçiş hazırlığı yapılmış olur. Bundan sonra, Acem makamı bırakılır, Buseliğin nağmelerine geçilir ve Dügâhta karara varılır. Kararda yeden alınıp alınmayacağı bestekârın isteğine bağlı kalır. Beste ve semaîlerde de durum bundan farklı değildir. Zeminden sonra gelen terennüm kısmında, Hüseyinî veya Çargâh perdesi gösterilir, buradan Buselik dizisine geçilir ve Buselikli karar verilir.

Acem Buselik makamı oldukça yeni makamlarımızdan sayılır. III. Sultan Selim Han'ın tertiplemediği bir makam olarak tanınmaktadır. İlk bestelerini Hacı Sadullah Ağa yapmış ise de bu besteler maalesef bugün elimizde değildir.

2) Sabâ Buselik Makamı

Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi tarafından tertiplenen Sabâ Buselik makamı, Sabâ makamının karar kısmına Buselik dizisi eklenerek kurulmuştur. Sabâ makamında olduğu gibi, Sabâ Buselik makamı da çıkıcı bir nitelik gösterir. Sabâ seyri yapılır. Çargâh veya Dügâhta yapılan asma karardan sonra Buselik dizisine geçilir ve Dügâhta karar verilir. Makamın asma karar perdeleri aynen Sabâda olduğu gibidir. Makam, peste doğru bir genişleme göstermez. Tizde, bestekârın isteğine bağlı olarak değişik makamlara geçkiler yapılır.

Sabâ Buselik, Dede'nin bulduğu Neveser, Sultanî Yegâh gibi makamlar yanında, onlar kadar revaç bulmamış, unutulmuş makamlar arasına girmiştir. Makamı en çok işleyen Dede olmuştur. Bu makamdan bir de ayin-i şerifi vardır.

3) Hicaz Buselik Makamı

Hammamizade Hacı İsmail Dede Efendi'nin tertiplemediği bir makamdır. Hicaz (Hicaz, Hümayun, Uzzâl) makamına karara doğru Buselik dizisinin eklenmesiyle

kurulmuştur. Yaklaşık iki yüz seneye yakın bir zaman içinde makam istenilen ilgiyi bulmamış, bugün terkedilmiş bir duruma düşmüştür. Dede'nin yaptığı Hicaz Buselik faslından başka, bazı pestekârlar da peşrev ve saz semaîleri yapmış iseler de, bu gayretler fayda vermemiştir.

Hicaz seyri doyurucu olarak gösterildikten sonra karara doğru Hüseyinî perdesi veya Çargâh perdesi ile Buselik dizisine geçilir ve Dügâhta karar verilir. Makam inici-çıkıcı olarak seyredir. Karardan sonra daha peste doğru bir genişleme yaptığı görülür. Bu genişleme Buselik çevresi içinde yapılır. Hicaz Buselik makamını, Hicazda kullandığımız arıza işaretleri ile gösteririz. Geçki halinde icap eden arıza işaretleri yerlerine konulur.

4) Hisar Buselik Makamı

Hisar Buselik, bilhassa Hafız Zekâî Dede Efendi tarafından işlenerek bir fasıl meydana getirilmesi ve yürük semaînin pek sevilmesi sonucu, geri planda kalmaktan kurtulmuştur.

Hisar makamının karara yakın bölümüne bir Buselik dizisi getirilerek tertiplenmiştir. Gerek Hisarın gerek Buseliğin güçlülere Hüseyinî perdesi olduğundan Buseliğe geçiş daha mülayim, kolay ve aynı zamanda güzel olmaktadır.

Hisar Buseliğin tertiplendiği tarihi bilemiyoruz. Elimizde Tanburi Mustafa Çavuş'un bu makamdan bestelenmiş bir şarkısı vardır. Tanburi Mustafa Çavuş 18. yüzyılın ortalarına doğru vefat ettiğine göre bu tariften evvel makamın bilindiği bir gerçektir. Mustafa Çavuş'un yaşadığı devir III. Sultan Ahmed Han ve I. Mahmud Han'ın padişah oldukları sıralara rastlamaktadır.

Abdülbaki Nasır Dede, Hisar Buseliği şöyle tarif ediyor:

Hisâr âgâze edüp, Çargâh perdesine geldikte dönüp Buselik karar ede.

Hisar Buseliği donanımda Hisar makamının arıza işaretleriyle gösterir, icabında yapılan lahnî değişiklikler, ayrıca arıza işaretleriyle belirtilir.

5) Nevâ Buselik Makamı

III. Sultan Selim Han'ın tertiplendiği bir makam olduğu söylenir, fakat elimizde Nevâ Buselik olarak Gazi Giray Han'ın bestelediği darbeyn usulünde bir peşrev olduğuna göre, makamın çok daha evvel bilindiği, ancak yeniden tanıtılmasının III. Sultan Selim Han tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır.

III. Selim ekolünün kudretli bestekârları Küçük Mehmed Ağa ve Dede bu makamı işlemişler ve eserler vermişlerdir. Bu makamdan Abdullah Ağa ve Zekâî Dede Efendi de birer fasıl bestelemişlerdir.

Nevâ makamı gereği gibi icra edildikten sonra ya Hüseyinî perdesi gösterilir

veya Çargâh perdesinde asma karar verilir ve Buselik dizisine geçilerek Dügâhta karara varılır.

Nevâ Buselik makamı bugün terkedilmiş makamlar arasına girmiştir.

6) Dügâh Buselik Makamı

Dügâh makamına eklenen Buselik dizisiyle tertiplenmiş olan Dügâh Buselik makamı yalnız terkedilmiş değil unutulmuş makamlar arasına karışmıştır. Elimizde iki üç parça eseri bulunan makamın ne kadar sene evvel tertip edildiğine dair yeterli bilgiler yoktur. Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*'nin ilk cildindeki (s. 301) tespitine göre, elimizde bulunan peşrev ve saz semaîsi Kara İsmail Ağa tarafından bestelenmiştir.

Biz ise, elimizde bulunan bu peşrev ve saz semaîsinin Neyzen İsmail Dede (Veli Dede) tarafından bestelendiğini zannediyoruz.

Kara İsmail Ağa'nın yaşadığı devirde (1674-1724) Dügâh makamının bilindiği şüphelidir. Hızır Ağa I. Sultan Mahmud Han (1730-1754) devrinde Sultan'ın musahibi bulunduğuna göre, arada zaman itibarıyla kısa bir süre olmasına rağmen, ilk defa Hızır Ağa'nın musiki risalesinde Dügâhtan bahsedildiği, diğer Buselikli makamlar arasında Dügâh Buseliğe rastlanmadığı görülmekle Dügâh Buseliğin daha sonra tertiplendiği tahmin edilebilir. Bu tahminimizin doğru olup olmadığı hususunda araştırmacılarımız herhalde bir sonuca varacaklardır.

Ancak, burada bir husus gözümüzden kaçmamaktadır. Dügâh Buselik saz semaîsinde, usul baştan sonuna kadar yürük semaîdir. Eski bestekârlarımız her ne kadar saz semaîlerindeki bazı eserleri tamamen curcuna usulü ile bestelemişler ise de yürük semaî ile bestelenen saz eserlerine daha sonraki devirlerde rastlıyoruz. Mesela, Erzurumlu Hasib Dede'nin (1799-1871) Nihâvend-i Rûmi saz semaîsinde olduğu gibi. Bu bakımdan Dügâh saz semaîsinin de Kara İsmail Ağa'nın devrinden sonra bestelendiği düşünülebilir.

Dügâh Buselik çıkıcı bir nitelik göstermektedir. Karara doğru Buselik ile olan müşterek seslerden istifade edilerek Buselik dizisine geçilmekte ve Dügâhta Buselikle karar verilmektedir. Peşrevde makamın Yegâh perdesine kadar genişlediği görülürse de (Rast beşlisi içinde) bu tür genişleme makamın dizisinde olmayan, tezyin maksadıyla yapılan genişlemelerdir.

7) Şehnaz Buselik Makamı

Şehnaz Buselik eski makamlarımızdandır. Hızır bin Abdullah'ta ve daha sonra Hızır Ağa'da tariflerini buluyoruz. Hızır Ağa'ya göre Şehnaz Buselik "*Muhayyer perdesinden âgâze edüp Hüseyinî perdesine geldikte Buselik karar eder.*"

Arel-Dr. Ezgi okulu Şehnaz Buseliğin tarifinde birleşmişler ve Buselik makamının inici şeklinden ibarettir diye tarif vermişlerdir. Fakat Şehnaz Buseliğin seyir ve çeşni farkı sebebiyle Buselikten ayrıldığı melodik yapılar da vardır.

Şehnaz Buselik Muhayyerden başlar. Muhayyer perdesi Şehnazın da başladığı perdedir. Ve her iki makamda tiz durak görevini yapar. Muhayyer etrafındaki perdelerde dolaşır, Muhayyer ve güçlüsü olan Hüseyinîde asma kararlar verir. Bu arada Hüseyinî üzerinde Nişabur geçkisi ile Eviç üzerinde Bahr-i Nâzik makamlarına geçkiler yaptığı görülür. Bütün bu geçkilerin Şehnaz makamına has geçkiler olduğuna, Şehnazı tetkik ederken işaret etmiştik. Elimizde Buseliğin inici türüne ait bir eser bulunmadığı ve bilinmediği için her iki makamın da seyirleri hakkında daha doyurucu bilgiler vermek mümkün olmamaktadır. Ancak, Şehnaz makamı icra edildikten sonra ya duraktan veya güçlüden başlamak üzere Buselik dizisine geçildiği ve Buselik karar verildiği görülmektedir. Ve çoğu bestekârlarımızın uyguladığı seyir budur.

Esas olan Buseliğin inici seyiri değil Şehnazın bütün nağmeleri gösterildikten sonra Buselikli olarak karar verilmesidir. Bu sebeple Arel okulunun Şehnaz Buselik hakkındaki görüşüne katılmıyoruz.

8) Beyatî Buselik Makamı

Dr. Suphi Ezgi'nin (*Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, Cilt I, s. 263) ve Yılmaz Öztuna'nın (*Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt I, s. 149), Beyatî Buselik makamının Zekâi Dede Efendi tarafından terkip edildiğine ilişkin tesbitleri vardır

Bu makama ilişkin incelemeleri yaparken, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi eski eserler yazma bölümünde elimize geçen bir güfte mecmuası, bize bu araştırmalarımızda yol gösterdi.

Kütüphanenin, 5631 no.da kayıtlı, 19. yüzyılda istinsah edildiği ayrıca bildirilen mecmuada, Beyatî Buselik makamından bestelenmiş beste ve semaîlere tesadüf ettik. Yıldız Sarayı Kütüphanesi'nden gelen diğer güfte mecmuaları içinde aslını aradık ise de –esef olunur ki– bulamadık.

Özel paragrafla ayrılmış Beyatî Buselik hanesinde Üsküdarî takma adlı bir bestekârın bu makamdan iki beste ile semaîler bestelediğini gördük. Çenber ve hafif usullerindeki besteler ile semaîler bugün elimizde olmadığı için, bestekârın asıl adını *Atrabü'l-Âsar*'dan araştırdık. Şeyhülislam Es'ad Efendi, musikişinas tezkiresinde Üsküdarlı iki bestekârdan söz etmekte ve adlarını da vermektedir:

Molla Mehmed ve Hafız Molla Rifat adlarını taşıyan bu ik bestekârdan acaba hangisi Beyatî Buseliğin terkip edicisidir sorusu tabiatıyla hemen zihinlerde yer ediyor.

Molla Mehmed Efendi'nin Hafız Rifat'tan yaklaşık 40 sene evvel vefat ettiği tesbit ediliyor. Bu duruma göre, Hafız Rifat, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde son dem-

lerini yaşamış oluyor. Çünkü, kesin vefat tarihi belli olmamakla beraber, Lale Devri'nde yaşadığı anlaşılıyor.

Aynı mecmuada, yine Üsküdari takma adı ile Sûzidil makamında ve devri-kebir usulünde bir bestesinin de güftesini görüyoruz. Bu duruma göre Lale Devri'nde Sûzidilin bilindiğine ilişkin bir işaret verilmiş oluyor. Halbuki, Abdülbaki Nâsır Dede, Sûzidil makamının tarifini verirken, bu makamın Abdülhalim Ağa tarafından terkip olunduğuna dair kesin bir ifade kullanıyor.

Bu kayıtlardan da anlaşılıyor ki, Beyatî Buselik makamının, Lale Devri bestekârlarından olan Hafız Rifat Molla'nın bir buluşu olduğu ihtimali kuvvet kazanıyor. Kaldı ki Molla Rifat'ın çok verimli bir bestekâr olduğu biliniyor. Dinî ve dindışı birçok eserin sahibi olmasına rağmen, bugün elimizde çok az eseri bulunuyor.

Beyatî Buselik makamı, evvela Beyatî açar, doyurucu bir şekilde Beyatîyi gösterir, kesin karara gelirken Çargâh veya Hüseyinî perdesi gösterilir, bu suretle Buselik dizisi içine girilir ve Dügâhta karar verilir.

Makam inici çıkıcı olarak seyirler gösterir. Beyatî makamı bütün özellikleriyle gösterilmeden, Buselikli karar verilmesi usulden değildir. Çünkü, sonuna Buselik dizisi alan bu tür makamların, sanki, sonuna Buselik seyir ve çeşnisini alamayacakmış gibi seyir göstermeleri, makamın özelliklerini gösterip, güçlüde veya karar perdesinde veya Buseliğe geçilecek uygun bir perdede asma karar verdikten sonra, Buseliğe geçilmesi, bestekârlarımızın uyduğu ve uyguladıkları özelliklerdendir.

III. Sultan Selim Han döneminden bugüne, Beyatî Buselikten bir eser gelememiştir. Beyatî Buseliği yeniden canlandıran Zekâi Dede merhum olmuştur.

9) Eviç Buselik Makamı

Sistemci okulda Eviç Buseliğe tesadüf edemiyoruz. Hızır Ağa, Eviç Buseliği: *"Eviç âgâze idüp, Çargâh perdesine geldikte dönüp Buselik karar ede"* diye tarif etmektedir.

Abdülbakî Nasır Dede de Eviç Buseliği kaydediyor.

Bazı kayıtlarda Eviç Buseliğin III. Sultan Selim Han zamanında tertiplendiği gösterilmiş ise de, daha evvelce Hızır Ağa'da kayıt ve tarifinin yapılmış olması sebebiyle, I. Sultan Mahmud Han devrinden evvel bilindiği ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, Hacı Sadullah Ağa ve Küçük Mahmud Ağa gibi bestekârların Dede'den evvel bu makamdan eserler verdiği bilinmektedir.

Eviç Buselik makamı, inici bir nitelik gösterir. Eviç makamı icra edilir, sonra müşterek seslerden istifade edilerek Buselik makamına geçilir ve Dügâhta karar verilir.

10) Arazbar Buselik Makamı

III. Sultan Selim Han tarafından tertiplenmiş makamlarımızdan biridir. Arazbar makamının sonuna Buselik dizisi eklenmesiyle hasil olmuştur.

Arazbar makamı icra olunur ve müşterek bazı sesler yardımı ile Buseliğe geçilir. Dügâhta karar verilir.

Daha evvelce açıkladığımız gibi, müşterek seslerin belli başlı olanları Çargâh ve Hüseyinî sesleridir. Hacı Sadullah Ağa bestesinde Gerdaniye sesinden başlamış ve Buseliğe böylece geçmiştir. Bu itibarla, “müşterek seslerin yardımı ile” ibaresi, her ne kadar kesin ve açık bir anlam veremiyor ise de, bestekârların Buseliğe geçişlerinde lahnî yapı ve seyri icabı olarak, münasip perdelerden Buseliği almaları çok tabiidir, ve zaten böyle yapmışlardır.

11) Muhayyer Buselik Makamı

Sistemci okulda Muhayyer makamı mevcut ise de, Muhayyer Buselik görülüyor. II. Sultan Murad’dan sonraki devirlerde yeni makamlar bulunduğuna, II. Bayezid devri müzikologlarından Lâdikli Mehmed Çelebi’nin *Zeynü’l-Elhân*’ında açıklamalar yaptığına, makamın Hafız Post’un mecmuasında ve Hızır Ağa’nın risalesinde kayıt ve tarifinin bulunduğuna ve keza IV. Sultan Murad devri bestekârlarından Ayıntabî Mehmet Bey’in bir Muhayyer Buselik kârı bulunduğuna göre, tahminen II. Sultan Beyazıt devrinde tertip edilmiş olacağı düşünülebilir.

Hızır Ağa, Muhayyer Buseliği şöyle tarif ediyor.

... *Tiz Çargâh kopup Hüseyinîye dek inüp ve Hüseyinîden Muhayyer perdesinde gösterüp bade yine Hüseyinî ve Nevâ ve Çargâh ve Nim Buseliği göstere, Dügâhta karar vere.*

Muhayyer Buselik makamı inicidir. Muhayyer makamı gereği gibi icra olunduktan sonra, ya karar perdesinden veya Çargâh perdesinden Buselik makamına geçilebileceği gibi, herhangi münasip bir perdeden de Buseliğe geçilir ve Dügâhta karar verilir.

Bugün artık unutulmuş makamlar arasına karışmış sayılan Muhayyer Buselik makamı, Ayıntabî Mehmed Bey, İtrî Mustafa Efendi ve Dellâlzade Hacı İsmail Efendi tarafından daha çok işlenerek güzel eserler meydana getirilmiştir. Dellâlzade Hacı İsmail Efendi’nin Muhayyer Buselik faslı vardır. İtrî’nin bu makamdan bestelediği eserler maalesef unutulmuş ve kaybolmuştur.

12) Tahir Buselik Makamı

III. Sultan Selim Han devrinde tertiplenmiş bir makamdır. Tertipleveni bilemiyoruz. Bu devirden evvelki kayıtlarda Tahir Buselik makamına rastlıyamıyoruz. Küçük Mehmed Ağa'nın III. Sultan Selim devrinde yetişen bir bestekâr olduğu düşünüldüğünde bu hükme doğru yöneliyoruz. Kemanî Rıza Efendi de (1780-1852) meşhur ve lirik Tahir Buselik peşrev ve saz semaîsini yine bu devirde bestelemiştir.

Tahir Buselik makamı, inici bir seyir gösterir. Muhayyer perdesi tiz durağıdır ve makam buradan başlar. Güçlü Nevâ perdesidir. Tahir makamının seyiri tamamlandıktan sonra Buselik makamına geçilir ve Dügâh perdesinde karar verilir.

Bugün az kullanılan bir makamdır. Bu makamdan bestelenmiş eserler çok güzel olmasına rağmen bugünkü bestekârlarımız bu makama her nedense rağbet göstermemektedirler. Makamı en çok işleyenler Kemanî Rıza Efendi, Küçük Mehmed Ağa ve Hacı Faik Bey'dir. Küçük Mehmed Ağa ile Hacı Faik Bey'in Tahir Buselikten birer klasik fasılları vardır. Şarkı formunda eserler de bestelenmişse de, çağımızın son elli yılı içinde Tahir Buselik adeta terkedilmiştir.

13) Mahur Buselik Makamı

Dr. Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi* adlı eserinde (Cilt IV, s. 260) iki yüz elli sene kadar önce yazılmış *Kavâid-i Perde-i Nağme-i Tanbur* adlı eserde Mahur Buseliğe tesadüf ettiğini yazmaktadır.

Abdülbaki Nâsır Dede, *Tedkîk u Tahkîk* isimli musiki risalesinde Mahuru ve bunun kullanılmış diğer şekillerini (Mahur-ı Sagır, Mahur-ı Kebir gibi) söz konusu ettiği Halde mahur Buselikten bahsetmemiştir.

Mahur Buselik makamı inicidir. Makamın seyiri tamamlandıktan sonra veya tamamlanmaya çok yakın bir yerden Buselik makamına geçilir ve Dügâhta karar verilir.

Bu makam unutulmuş görünüyor. Rağbet eden de yoktur.

Makamı Dellâlzade Hacı İsmail Efendi, Zekâi Dede Efendi ve Tanburî Büyük Osman Bey işlemişler ve sanatlı klasik eserler vermişlerdir.

14) Hicazkâr Buselik Makamı

19. yüzyılın sonuna doğru yaşamış bestekârlarımızdan Santurî Ethem Efendi'nin (1855-1926) tertiplemediği bir makamdır.

Hicazkâr makamının sonuna Buselik makamının eklenmesiyle kurulmuştur.

Her iki makamın dizilerinde müşterek sesler çok azdır. Bu itibarla gayet mü-

layim bir şekilde Hicazkârdan Buseliğe geçmek icap eder. Santurî Ethem Efendi tertiplemediği Hicazkâr Buselikte bu mülâyim geçişi şöyle yapmıştır:

Peşrevde, mülâzimedede Eviç perdesi yerine Acem perdesini kullanarak Çargâha biraz yakınlık kurmuş ve Hüseyinî perdesini de lahin içinde icra ederek Buselik makamı içine girmiştir.

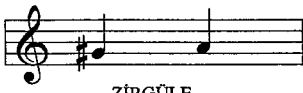
Bestede ise, bir Hisar nağmesi kullanarak Hüseyinîyi göstermiş ve buradan Buselik dizisine rahatlıkla geçme imkânını bulmuştur.

Bir kısım musikicilerimizin henüz bilgileri dışında olduğunu tahmin ettiğimiz bu makam, mucidinden sonra hiçbir bestekâr tarafından işlenmemiş ve râğbet görmemiştir. Bugün ise unutulmuş sayılır.

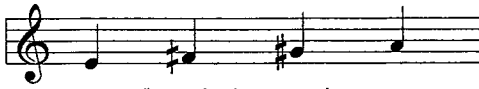
15) Zirgüle Buselik Makamı

Zirgüle (Zengüle) makamının sistemci okulda 12 ana makamdan biri olduğunu evvelce görmüş idik. Ancak, sistemci okulun kullandığı makamın dizisi bugünkü Zirgüle dizimize benzemediği gibi, bizce mütenafir bir hüviyet de taşımaktadır.

Zirgüle Buseliğe gelince, bu makamın son iki yüz sene içinde terkip edildiğini zannediyoruz. Zira, Abdülbaki Nâsır Dede'ye gelinceye kadar, musiki literatüründe bu makama ilişkin bir kayıt ve açıklık görülmemektedir. Dividdar mahlası ile musiki tarihimize geçmiş olan ve adı bilinmeyen bir bestekârımızın, hangi yüzyılda yaşadığına dair metinlerde bir kayıt yoktur. Makamları ve bestelerin güftelerini bildiren kitap ve mecmuaların tarihi seyirleri göz önüne alınırsa, Abdülbaki Nâsır Dede'nin *Tedkîk u Tabkîk* isimli eserinden sonra terkip olunduğu anlaşılmaktadır. Elimizde bulunan Zirgüle Buselik peşrevinde, Zirgüle makamına çok az yer verilmekte, hatta Zirgüle Sol diyez ile Dik Acem Aşiran gösterilmekte, Zirgüleyi belli eden Sol diyez-Zirgüle üzerinde ve etrafında dolaşmakta, ancak Hicaz beşlisine geçilmemektedir. Hicaz beşlisi yerine, yerinde Buselik ile seyir gösterilmekte, sonra Hüseyinî Aşiran üzerindeki Hicaz makamına geçilerek, Geveşte de bir ufak atf yapıldıktan sonra, mülâzimedede tamamen Buselik makamı ile karar verilmektedir.



ZİRGÜLE



HÜSEYİNİAŞIRANDA HICAZ



YERİNDE BÜSELİK DİZİSİ

Makam, inici-çıkıcı olarak seyir göstermektedir. Şeması şöyledir:

Zirgüle Buseliğe ait, elimizde bir peşrev ve bir saz semaîsinden başka eser bulunmamaktadır. Bu itibarla tetkiklerimizin daha mükemmele doğru akışı mümkün olmaktadır.

Unutulmuş makamlar arasında bulunan Zirgüle Buseliği, donanımda, Buselik makamının arıza işaretleri ile gösterir, lahin değişikliklerinde arıza işaretlerini gerekli perdelere koyarız.

16) Beyatî Araban Buselik Makamı

1905'te vefat eden Fahri Efendi'nin buluşu olan Beyatî Araban Buselik makamı, Beyatî Araban makamı ile karara doğru eklenen Buselik makamının birleşmesiyle meydana getirilmiştir. İnci bir nitelik taşır. Evvela, Beyatî Araban makamı doyurucu olarak gösterilir Dügâhta veya Nevâda verilen asma kararlardan sonra veya münasip bir başka perdeden Buseliğe geçilir ve Dügâhta karar verilir. Musikiciler arasında hiç rağbet görmemiş olan Beyatî Araban Buselik makamı, bugün artık unutulmuş makamlar arasındadır.

17) Gerdaniye Buselik Makamı

Gerdaniye Buseliğin bir hayli eskiden bilindiği anlaşılıyor. Hızır bin Abdullah'ta tarifini de buluyoruz:

Gerdaniye Buselik oldur ki, Gerdaniye âgâze ede, çıka Segâh ziyadeliği ile Buselik karar ede.

Abdülbaki Nâsır Dede ise "Gerdaniye perdesinden hubûten ve suûden Rast âgâze edüp, bade bir Muhayyer ve bir Gerdaniye perdesini ziyadesiyle ve Gerdaniye perdesinden kâmilce meksden sonra yine Gerdaniye perdesinden Nevâ perdesine dek hubûten Rast âgâze edüp Buselik karar vere" diye karışık bir tarifte bulunmaktadır.

Çok az işlenmiş bir makamdır. Ebubekir Ağa ve Hafız Post'un risalelerinde Gerdaniye Buselik kaydı görülmemektedir. Keza, Hızır Ağa'da da yoktur. Bu sebeple makamın işlenmediği veya çok az işlenmesi sebebiyle eserlerinin bugüne kadar gelemediği düşünülebilir.

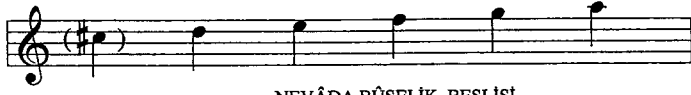
Gerdaniye Buselik incici niteliktedir. Gerdaniye makamı icra olunur, münasip bir perdeden Buselik makamına geçilir ve Dügâhta karar verilir.

18) Isfahan Buselik Makamı

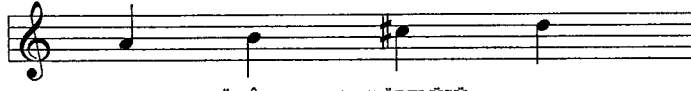
Sistemci okulda kaydı geçen birkaç türlü Buselikli makamdan sonra, eski musikiciler Buselik takısı alan makamların adedini zamanla çoğaltmışlardır. Bu çoğaltma son zamanlara kadar devam etmiştir.

Isfahan Buselik de III. Sultan Selim Han döneminin bir terkibi olarak görülmektedir.

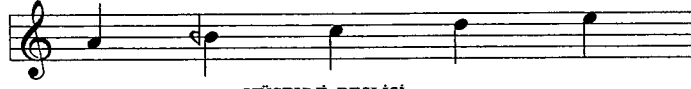
Seyyid Ahmet Ağa'nın terkip ettiğine kuvvetle ihtimal verdiğimiz Isfahan Buselik, Isfahan makamından Buseliğe geçişi kolaylaştırmak için, Hüseyinî makamından bir pasaj olarak sonuna, karara doğru Buselik makamının eklenmesinden doğmuştur.



NEVÂDA BÛSELİK BEŞLİSİ



DÛGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ



HÛSEYNİ BEŞLİSİ



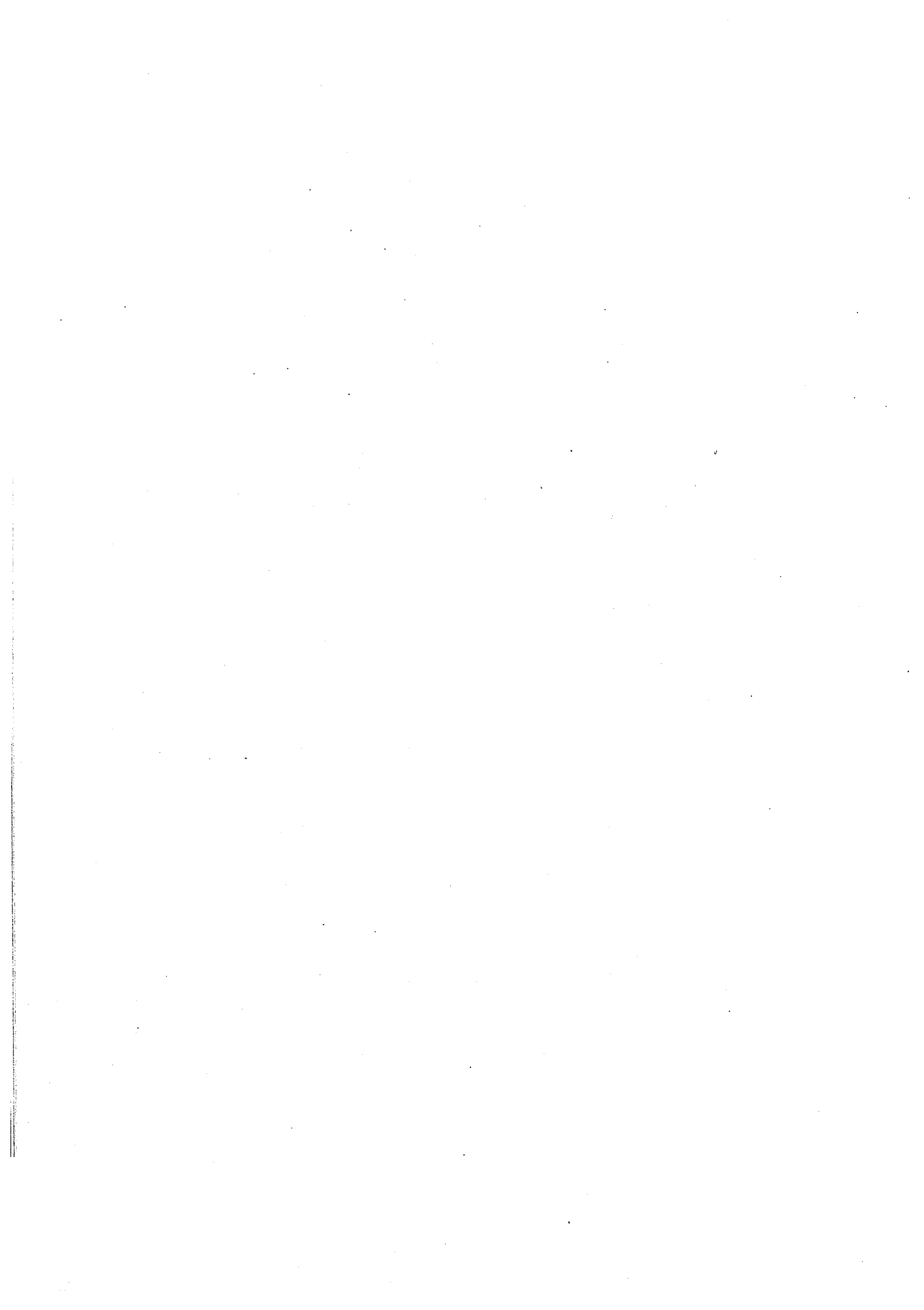
DÛGÂHDA BÛSELİK BEŞLİSİ

Şeması şöyledir:

Bu suretle, İsfahan Buselik üç makamın birleştirilmesinden hasıl olmaktadır.

Elimizde örnek olarak sunduğumuz peşrev ve saz semaîsinden başka bir eser bulunmamaktadır. İsfahan Buselik makamı, güzel bir tekip olmasına rağmen zamanımıza kadar gelememiş, musikiciler tarafından rağbet görmediği için unutulmuştur.

İsfahan Buseliği donanımda İsfahan makamının arıza işaretleri ile gösteririz, lahin değişikliklerinde arıza işaretleri icap eden perdelere konulur.



2. KISIM

Kürdî Takısı ile Karar Veren Makamlar (Kürdî Zümresi)

Musikicilerimiz tarafından, Kürdî takısı ile karar veren bazı makamlarımızda Kürdî sözcüğü yerine Zemzeme sözcüğünün kullanılması uygun bulunmuştur. Meselâ, İsfahan Kürdî yerine İsfahan Zemzeme denilmektedir. Her ikisi de makamın sonuna takılan Kürdî dörtlüsüne verilen addır.

1) Acem Kürdî Makamı

III. Sultan Selim Han devrinden evvel yazılmış musiki kitaplarında Acem Kürdîyi göremiyoruz. Hatta, Abdülbaki Nâsır Dede'de de bulamıyoruz. Bu makamın Dede tarafından bilinmesi ve bu makamdan beste yapılması, daha sonra İsmail Ağa'nın Acem Kürdî peşrevi ile Osep Ağa'nın berefşan bestesi, II. Sultan Mahmud Han devri ile daha sonraki devreye tesadüf etmektedir. Bu itibarla makamın ter-tip tarihinin (elimizde bulunan eserlere göre) eski olmadığı anlaşılmaktadır. III. Sultan Selim Han döneminde tertiplenen makamlardan biri olduğu anlaşılmaktadır.

Acem makamı seyiri yapıldıktan sonra Acem, Çargâh veya Dügâh perdesinden Kürdî makamına geçilir. Kürdî çeşnisi biraz gösterildikten sonra Dügâhta karar verilir. Acem Kürdî makamını en çok işleyenler Zekâî Dede Efendi, Hanende Osep ve Muallim İsmail Hakkı Bey'dir. Her üç bestekârın da Acem Kürdîden fasılları vardır.

2) Muhayyer Kürdî Makamı

Muhayyer Kürdî makamı, Lale Devri'nden gelen bir makam olarak görülüyor. Hızır Ağa ile Ebubekir Ağa'nın musiki risalelerinde Muhayyer Kürdîyi buluyoruz.

Bu iki bestekârdan tahminen yüz sene evvel gelen Hafız Post'un kendi el yazısı ile yazdığı güfte mecmuasında Muhayyer Kürdî kaydı yoktur.

Hocam Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* kitabında Muhayyer Kürdînin seyiri sırasında ayrılık gösterdiğini, bir kısmının Sünbüle perdesi almadan doğrudan doğruya Muhayyer başladığını bir kısmının Sünbüle perdesi olarak Muhayyer Sünbüle seyiri içinde devam edip Kürdî takısı ile karar verdiğini yazmaktadır.

Gerçekten Muhayyer Kürdî eserler tetkik edildiğinde bu iki tür seyirin bestekârlarca eserlerde uygulandığı görülüyor. Birinci türde Muhayyer makamı icra olunur ve sonunda Kürdî dizisi olarak karar verilir. Bu tür seyir eski Muhayyer Kürdî eserlerde görülmektedir. Şu suretle ki, Muhayyer Sünbüle tertip edilmeden evvel Muhayyer Kürdî (Muhayyer ve Kürdî) eki ile seyredirdi. Muhayyer Sünbüle makamı icat edilince, Muhayyer Kürdînin lahnî yapısında ve seyirinde bestekârlar değişiklik yapmaya başladılar. Eski tarz adeta terk edildi ve yeni tarz eserler bestelenmeye başlandı. O zaman, Muhayyer Sünbüle makamının icrasından sonra Kürdî makamına geçilerek Kürdî dizisi içinde kararlara varıldı. Şu halde, bu iki seyiri şöyle özetliyoruz:

- a- Muhayyer seyiri ile karara inerek Kürdî karar vermek.
- b- Muhayyer Sünbüle seyiri ile karar inerek Kürdî karar vermek.

III. Sultan Selim Han'dan evvelki devirde Muhayyer Kürdîye örnek bulmak çok güçtür.

III. Sultan Selim Han'dan sonra ise makam işlenmiş örnekler artmıştır. Zamanımız bestekârları Muhayyer Kürdî makamını sevmişler, şarkı ve fantezi eserler bestelemişlerdir.

3) Nevâ Kürdî Makamı

III. Sultan Selim Han tarafından tertiplenen makamlardan biridir. Fakat, musikiler arasında rağbet bulmamıştır. Çok az eser bestelenmiştir. Bugün, unutulmuş makamlarımızdan sayılır.

Nevâ makamı gibi inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Nevâ makamı icra olunur, karara doğru Kürdî makamına geçilir ve karar verilir. Nevâ makamının güçlüsü olan perde Nevâ perdesi, Nevâ Kürdînin de güçlüsüdür. Diğer asma karar perdeleri de aynen uygulanır. Kürdîye geçtikten sonra Dügâh perdesinde çok kısa duruşlar yapılabilir.

Nevâ Kürdî, donanımda yine Nevâ makamının arıza işaretleri ile gösterilir. Lahin içindeki geçkilerde, ilgili makamın arıza işaretleri konulur.

4) Sabâ Zemzeme Makamı

Sistemci okulda, Zemzem adlı bir makamdan söz edilmektedir. Hızır bin Abdullah'ta gördüğümüz Zemzem makamının tarifi şöyledir.

Zemzem oldur ki Nevruz âgâze ile, ine Rebavî evinde karar ede.

Bu tarifi bize Sabâ Zemzeme hakkında bir fikir veremeyeceği açıktır. O zamanki Zemzem makamı ile bugün bildiğimiz Sabâ Zemzeme birbirinden tamamen ayrıdır.

Bugün elimizde bulunan Şerif Çelebi'nin Sabâ Zemzeme peşrevinin bestelenme tarihi yaklaşık 350 sene evveline kadar gitmektedir. Şu halde IV. Sultan Murad Han devrinde Sabâ Zemzeme bilinmekteydi. Elimizde çok az eseri bulunan Sabâ Zemzemeyi Hacı Sadullah Ağa ve Küçük Mehmed Ağa işlemişler, güzel ve nadide besteler vücuda getirmişlerdir.

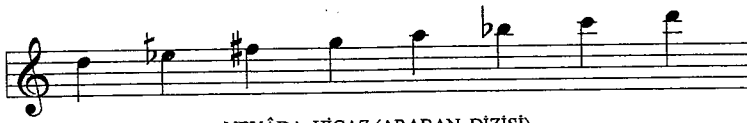
Makam, çıkıcı olarak seyredir. Sabâ makamı seyri uygulanır. Sabâ seyri olunlaştıktan sonra, çoğu zaman Dügâhta verilen asma karardan sonra Kürdîye geçilir ve karar verilir. Sabâ Zemzemeyi donanımda Sabâ makamının arıza işaretleri ile gösteririz.

5) Araban Kürdî (Zevk-1 Tarab, Şevk-1 Cedid) Makamı

Literatürde bu üç isimle gösterilen Araban Kürdî makamının ne zaman tertip edildiği hakkında bir kayıt bulamıyoruz.

Şevk-1 Cedid peşrevi Sinan Mikâil'in (vefatı 18. asrın sonları) bir bestesi olduğuna göre, Zevk-1 Tarab ise Dede ve arkadaşları tarafından verilen bir isim olması itibarıyla, bu makamın başka tarihlerde başka isimlerle anılan bir makam olduğu anlaşılmaktadır. Dr. Ezgi, Zevk-1 Tarab makamının, Beyatî Araban Kürdî veya Araban Kürdînin Rast üzerindeki şeddi olarak Dede tarafından tertiplendiğini kaydetmekte ise de bu makamdan elimizde bir örnek bulunmadığından kesin bir karara varmamız mümkün olamamaktadır. Bugün, musikiciler arasında Araban Kürdîye Zevk-1 Tarab ve Şevk-1 Cedid isimleri verilmektedir.

Makam, Araban makamı ile Kürdî makamının birleşmesinden doğmuştur. Dizisi şöyledir:



Araban Kürdî inici bir nitelik gösterir. Nevâ üzerindeki Hicaz dizisinin hemen her sesinde dolaşılır ve sonra Kürdî makamına geçilerek Dügâhta karar verilir. Bu arada Muhayyer ve Gerdaniye perdeleri asma karar perdeleri olarak yükümlülük taşırlar. Güçlü perdesi Araban makamının güçlüsü olan Nevâ perdesidir.

Şevk-1 Cedid ile Araban Kürdî makamı arasında dizi ve seyir farkının olduğunu elimizde bulunan iki peşrevi karşılaştırınca görmekteyiz. Sinan Mikâil'in Şevk-1 Cedid peşrevi ile Araban Kürdî eserler karşılaştırınca, Araban Kürdînin Dügâhta, Şevk-1 Cedid peşrevinin Yegâhta karar verdiği görülüyor. Diğer taraftan Ahmet Avni Konuk'un kâr-1 nâtıkında geçen Şevk-1 Cedid ise Araban Kürdî gibi Dügâhta karar vermektedir. İsimler arasında ve makamların seyirlerinde de bir tedahül bulunduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir kısım makamlarımızda olduğu gibi Şevk-1 Cedidin de zamanla unutulduğunu, hatta literatüre geçmediğini görüyoruz. Elimizde bulunan Sinan Mikâil'in peşrevinde, makam Dügâha kadar aynen Araban Kürdî seyri içinde gelmekte, fakat Yegâhta Hicazlı olarak karar vermektedir.

6) Gerdaniye Kürdî Makamı

III. Sultan Selim Han'ın tertiplemediği Gerdaniye Kürdî makamı inici bir nitelik gösterir. Makam, Gerdaniyede dolaştıktan ve çoğu zaman Rast asma kararından sonra tizde yine Gerdaniye göstererek, bu sefer Acemli olarak peste doğru seyreder ve Kürdî makamı içinde Dügâhta karar verir.

Bugün bilinmeyen makamlar arasına girmiş olan Gerdaniye Kürdîden elimizde Tanburi İsmet Ağa'nın bir peşrevi ile bir saz semaîsi vardır.

7) Arazbar Zemzeme

Arazbar makamı, II. Sultan Bayezid Han zamanında biliniyordu. Arazbar Zemzemeden iki eser veren II. Sultan Bayezid Han her iki makamı bildiğine göre beş yüz seneye yakın bir tarihi geçmiş olması rahatlıkla düşünülebilir.

İnici-çıkıcı bir seyir içinde bulunan Arazbar, çevresi içindeki seslerde dolaştıktan ve Çargâhtaki asma karardan sonra Acem perdesini göstererek Kürdî dizisine geçer ve Dügâhta karar verir.

Arazbar Zemzeme, peste doğru genişleme yapmaz. Tizde Muhayyer perdesinden tize doğru Kürdî dördlüsü içinde genişleme yaptığı görülür. Arazbar Zemzemeyi donanımda Arazbar makamının arıza işaretlerini koyarak gösteririz. Geçkilerde icap eden arıza işaretleri yerlerine konulur.

Bugün bilinmeyen makamlar arasına karışmış olan Arazbar Zemzemedan elimizde maalesef çok az eser vardır.

8) Isfahan Zemzeme

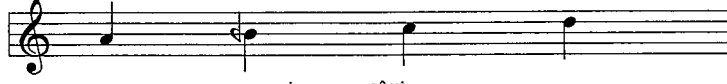
Abdülbaki Nâsır Dede'de rastladığımız Isfahan Zemzeme makamı, III. Sultan Selim Han devrinin buluşlarından biridir. Elimizde yalnız bir peşrev ile bir saz semaîsi vardır. Makam, Isfahan makamına karara doğru bir Kürdî dizisi eklenmesiyle tertiplenmiştir. İnci-çıkıcı olarak seyreder. Şeması şöyledir:



NEVÂDA BÜSELİK



DÜGÂHDA RAST DÖRTLÜSÜ



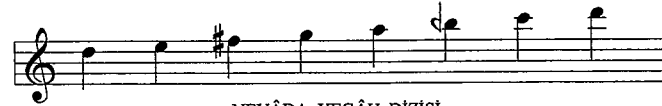
YERİNDE BEYÂTÎ



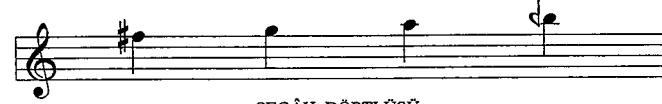
MUHAYYER SÜNBULE DİZİSİ



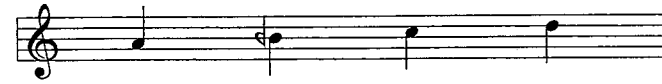
KÜRDÎ DÖRTLÜSÜ



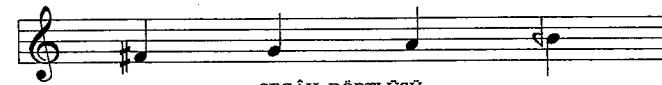
NEVÂDA YEGÂH DİZİSİ



SEGÂH DÖRTLÜSÜ



UŞŞAK DÖRTLÜSÜ



SEGÂH DÖRTLÜSÜ



KÜRDÎ DÖRTLÜSÜ

seyreder. Şeması şöyledir:

Isfahan Zemzemeye, Isfahan Kürdî denilmemiştir. Bu terimle ayrı bir lahin seyri kastedilmektedir. Isfahanda seyir gösterildikten sonra Muhayyer Sünbüle makamına geçilmekte ve bu çeşni içinde karara varılırken Sabâ perdesi Nevâya çevrilerek ve Kürdî makamı içinde karar verilmektedir.

Sözlü eserlerin bulunmayışı, makamın daha açık ve bilinçli seyri hakkında bizi engellemektedir. Fakat, Lavtacı Andon'un kudretli bir saz eserleri bestekârı oluşu, bize Isfahan Zemzeme hakkında oldukça yeterli bilgi vermektedir.

9) Eviç Kürdî Makamı

III. Sultan Selim Han'ın tertip ettiği bir makam olması ihtimali vardır. Eviç Kürdî makamına Abdülbaki Nâsır Dede'ninki dahil daha evvelki hiçbir musiki risalesinde tesadüf edemedik. Bu itibarla III. Sultan Selim Han'dan bize kadar intikal eden bir peşrev ve bir saz semaîsinden başka bir eserin varlığını bilemiyoruz.

Eviç Kürdî inci olarak seyreder. Şeması şöyledir:

Eviç makamı perdelerinde dolaşıldıktan sonra Nevâda asma karar verilir ve Kürdî makamına geçilerek Dügâhta karara varılır.

Eviç Kürdî makamını donanımda Eviç

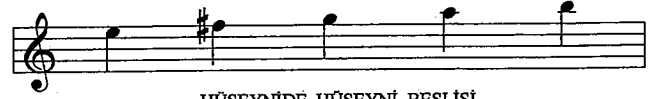
makamının arazi işaretleriyle gösteririz. Lahin değişikliğinde gerekli arıza işaretleri konularak belli edilir.

10) Aşiran Zemzeme Makamı

Tarihçi ve müzikolog Yılmaz Öztuna'ya göre, Hacı Sadullah Ağa'nın tertip ettiği Aşiran Zemzeme makamı, Buselik Aşiran makamı ile Hüseyinî Aşiran perdesi üzerinde Kürdî makamının birleşmesinden doğmuştur. Elimizde bu makama ilişkin bir hane peşrevden başka bir eser bulunmamaktadır. Bu itibarla makamın özellikleri hakkında yeterli bir bilgiye maalesef sahip değiliz. Şeması şöyledir:

Aşiran Zemzeme tiz durak olan Hüseyinîden başlamaktadır. Tiz durak Hüseyinî perdesi üzerindeki Hüseyinî içinde ilk dolaşımını yapmakta, sonra Dügâh üzerinde Buselik içinde seyrine devam etmektedir. Çargâhta ve Dügâhta verilen asma kararlardan sonra Uşşak çeşnisi ile Hüseyinî Aşirana inmekte ve Hüseyinî Aşiran etrafında seyir gösterildikten sonra Kürdî açılarak (burada Kürdî perdesinin simetriği Fa naturel-Acem Aşiran) Hüseyinî Aşiranda karar verilmektedir.

Aşirân Zemzemeyi donanımda Fa bakiye diyez ile gösteririz. Lahin değişiklikleri sırasında arıza işaretleri gerekli perdelere konulur.

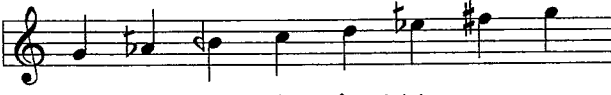


11) Hicazkârlı Kürdî Makamı

Yüz elli sene kadar evvel Neyzen Hacı İsmail Dede Efendi'nin (Dede'nin çağdaşı Veli Dede) tertip ettiğini kuvvetle zannettiğimiz Hicazkârlı Kürdî makamı, unutulmuş makamlar arasına çoktan karışmış bulunmaktadır. Eski literatürde kaydı yoktur.

Makam, inici bir nitelik gösterir. Hicazkâr makamı ile yerinde Kürdî makamının birleşmesinden hasıl olmuştur.

Veli Dede, makamı işlerken Rast makamı ile Nevâda Buselik makamına da yer vermiştir. Hicazkâr ile başlayan makam, sonra Rast makamı çevresinde seyir gösterir. Bu seyir kısadır. Tekrar Hicazkâra dönen makam karara doğru Kürdî makamının dizisi içine girerek Dügâhta karar verir. Hâkim olan makamlar Hicazkâr ve Kürdî makamlarıdır. Geçkisi yapılan diğer makamlar asıl makamın lahnî bünyesi içinde bulunmazlar ve makamın tezyini için lahne ilave olunurlar. Şeması şöyledir:



YERİNDE HİCAZKÂR DİZİSİ



KÜRDİ DİZİSİ

Elimizde Veli Dede'nin bir peşrevi ile bir saz semaîsi bulunan bu makama ilişkin başkaca bir esere tesadüf edilmemiştir.

Hicazkârlı Kürdî ile Kürdîli Hicazkârda, Hicazkâr makamı var ise de, Hicazkârlı Kürdîde yerinde (Dügâhta) olan Kürdî makamı ile birleştigiinden iki makamı birbirine karıştırmamak lâzımdır.

Hicazkârlı Kürdî donanımında Hicazkârın arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliğinde arıza işaretleri gerekli perdelere konulur.

12) Hüseyinî Zemzeme Makamı

III. Sultan Selim Han tarafından daha evvelce terkip olunup unutulmuş Hüseyinî Kürdî makamının yerine geçirilen Hüseyinî Zemzeme makamı, bugün artık bilinmeyen makamlar arasındadır.

Hüseyinî Kürdî makamı hakkında, eserleri bize kadar gelemediği için aydınlatıcı bir bilgimiz yoktur. Bugün ise kaybolmuş bir makamdır.

Hüseyinî Zemzeme ile Hüseyinî Kürdî arasında dizisi itibariyle bir ayrılık olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrılık daha çok seyirde ve Kürdî dizisinin makam içinde kullanıldığı yer itibariyledir.

III. Sultan Selim Han'ın Hüseyinî Zemzemeyi terkip eylediğini biliyoruz; ancak kendisinin bu makamdaki bestelediği eserleri olup olmadığı konusunda aydınlatıcı bir bilgiye sahip değiliz. Bir ihtimal olarak makamı bulduktan sonra eser bestelediği de düşünülebilir.

Hüseyinî Zemzemedan, tanburî İzak'ın bir saz semaîsi elimizde bulunduğu cihetle, makamın bu dönem içinde terkip olunduğu ve III. Sultan Selim'in bulunduğu kesinlik kazanmaktadır.

Hüseyinî Zemzeme inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Hüseyinî makamında oldukça doyurucu bir seyir gösterdikten sonra, Çargâhta veya Dügâhta verilen asma kararlardan sonra Kürdî makamına geçilir, Kürdî makamı daha az işlenerek Dügâhta karar verilir. Şeması şöyledir:



HÜSEYİNİ DİZİSİ



KÜRDİ DİZİSİ

Muallim İsmail Hakkı Bey ve Şehzade Seyfeddin Efendi, makamı ihya maksadı ile eserler bestelemiş iseler de, makam musikiciler arasında gerekli rağbeti görmemiş ve eser sahiplerinin vefatlarıyla unutulmaya terk edilmiştir. Hüseyinî Zemzemeyi donanımında Hüseyinî makamının arıza işaretleri ile gösterir, lâhin değişikliklerinde arıza işaretlerini gerekli perdelere koyarız.

13) Hicaz Zemzeme Makamı

Abdülbaki Nâsır Dede'ye gelinceye kadar eski müzikologların risalelerinde Hicaz Zemzeme kaydına rastlayamıyoruz. Bu duruma göre ilk kaydı düşüren Abdülbaki Nâsır Dede oluyor. Şu halde, Hicaz Zemzeme makamı yine III. Sultan Selim Han döneminin yeni buluş ve terkiplerinden olduğu anlaşılmaktadır.

Elimizde mevcut Hicaz Zemzeme peşrevi ve saz semaîsinin bestekârı Kanunî Mehmed Bey, 20. yüzyılın başlarında yaşamış ve saz eserleri bestekârı olarak tanınmış musikicilerimizdendir.

Makam, Hicaz (peşrev ve saz semaîsinde Hümayun makamı olarak geçiyor) makamı ile yerinde Kürdî takısının alınması ile Dügâhta karar vermektedir.

Şeması şöyledir:

Hicaz Zemzeme, Hicaz makamında doyurucu olarak dolaştıktan ve Dügâhta verdiği asma karardan sonra, Çargâh açarak Kürdî makamına geçmekte, kısa bir Kürdî gösterişten sonra Dügâhtan yine Kürdî olarak karar vermektedir.

Hicaz Zemzeme donanımında Hicaz dizisinin arıza işaretleri ile gösterilir, lahin değişikliklerinde arıza işaretleri icap eden perdelere konulur.



HİCAZ DİZİSİ



KÜRDİ BEŞLİSİ

VII. BÖLÜM
Türk Halk Musikisinde Makamlar

1. KISIM

Türk Sanat Musikisi ve Türk Halk Musikisinin Oluşmalarına Genel Bakış

Türk musikisinin tarihi evreleri bize gösteriyor ki, halk arasında yaratılan ve uygulanan ilkel melodiler, toplumun musiki tarihi açısından ilk dönemlerini oluşturmaktadır. Bu tür musiki, dinî görüş ve ibadetlerin ana temalarından birini teşkil etmektedir. Türk milletinin Asya'da ve özellikle Doğu Türkistan'da yaşamları incelemeye alındığı zaman, din duygusunun egemen bir düzeyde olduğu ve din işleri ile uğraşanların ayrı bir sınıf teşkil ettiği görülmektedir. Bu zümrenin şiirle çok yakından ilgilendiği de bilinmektedir. Dinî kisvesi bulunanların şair olmaları bir özellik göstermekte, Türk kabileleri arasında yaşayan bu kimselere her toplumun uygun gördüğü değişik adlar verilmektedir. Altay Türklerinin "kam", Yakutların ve Oğuzların "ozan", Kırgızların "bahşi", Tunguzların "şaman" adını verdikleri bu şairlerin toplum yaşayışında önemli görevleri bulunmaktadır.

Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü bu konuda şunları söylemektedir:

Sibirbazlık, rakkaslık, musikîşinashık, bekimlik, şairlik gibi bir çok vasıfları kendilerinde toplayan bu adamların, halk üzerinde büyük bir ehemmiyeti vardır. Muhtelif zaman ve mekânlarda bunlara verilen ehemmiyet ve kıymet derecesi, kıyafetleri kullandıkları musikî aleti, yaptıkları muhtelif işlerin şekli, tabii değişiyordu. Fakat semadaki mabutlara türlü maksatlarla kurban takdim etmek ölünün rubunu yerin dibine göndermek, fenalıklar, muhtelif hastalıklar ve ölümler gibi habis cinler tarafından işleri efsunla menetmek, hastaları tedavi eylemek, bazı ölümlerin rubunu semaya yollamak, hatıralarını yaşatmak gibi muhtelif içtimâî (toplumsal) vazifeler hep ona aitti. Bütün bu muhtelif işler için tabii çeşitli ayinler vardı. Bunların bir kısmı unutulmakla yabut şeklini değiştirmekle beraber bir kısmı halâ Kırgızlar arasında, Altaylar'da yaşamaktadır. Bahşi-Ozan bu ayinlerde kendinden geçmiş bir hale gelerek tepiniyip sıçrarken bir takım şiirler de inşad eder (okur), ve onları kendi musikî aleti ile çalar, hususi bir beste ile beraber olan ve sibirli bir tesiri olduğu sayılan bu sibirli güfteler, Türk şiirinin en eski şeklini teşkil etmektedir ki, bunların esrki örnekleri zamanımıza kadar gelememiştir.

...

Etnografların bugünkü Bahşılar hakkında verdikleri izahat bu eski devir şairleri hakkında bize daha iyi bir fikir verebilir. Bahşı, Şamanların davulu yerine bir nevî keman kullanmaktadır ki buna (Kopuz) derler.

...

Hele iptidaî ve millî dinin muhafaza edildiği yer ve zamanlarda, onların nüfuzu çok genişti. Eski Türkler ordularında bükümdarların yanında mutlaka ozanlar bulunuyor, onların kopuzlarla çaldıkları ve okudukları şiirler bütün bir milletin zevkini okşuyordu.¹

Eski Türklerin belli başlı üç tür dinî âyinleri olduğunu kaydeden Fuat Köprülü şöyle devam ediyor:

İster bütün bu dinî ayinlerde vücuda gelen eserler gerek şölenlerdeki kasideler, gerek sığırdaki destanlar, gerek yuğlardaki mersiyeler, başlangıçta dinî bir mahiyet taşıyan ve ulûhileştirilen mabutlara mahsus birer ilâhî balinde iken, yavaş yavaş "sibrî-dinî" bir mahiyet almış ve nihayet dindışı olup kalmıştır. ... Uzun yüzyıllar, yani şiir ile musikî birbirinden ayrılıncaya kadar kopuzların eşliği ile terennüm edilen bu kasideler mersiyeler, destanlar, ilk zamanlarda tabii birbiriy-le kaynaşmış ve karışmıştır.²

Eski Türklerin henüz kent yaşamına geçmedikleri ilk dönemlerde kabile veya daha küçük çapta olan aşiretler halinde ve göçebe olarak yaşamlarını sürdürürlerken totemizm dinini kabul etmişler ve bu dinin icaplarını da bahşı denilen ve şiir okuyan, dinî âyinleri idare eden din adamları yerine getirmişlerdir.

Bu dönemlerde Türk musikisi –biraz yukarıda açıklandığı gibi– şaman, bahşı ve ozan gibi isimler verilen kişilerce topluluğa duyuruluyor, topluluk ise bu duyurularla dini âyinlere katılarak yükümlülüklerini yerine getiriyor ve musikî zevkini tatmin etmiş oluyordu.

Türk âlemi daha sonraki dönemlerde yaşamını kent içinde sürdürmeye başlayınca, Türk halk musikisi de dinî-dindışı biçiminde bir ayrım içine girmeye başlamış, halk içinden yetişen halk şairleri (âşıklar) halk musikisine yeni ve toplumun ihtiyaçlarına uyar besteler yapmaya ve bu musikiyi yönlendirmeye çalışmışlardır. Halk şairleri en iptidai dinleri olan totemizmden sıyrılmışlar, yeni yayılmaya başlayan dinlerin etkisi altında halk ile beraber yaşamlarını devam ettirmişlerdir. Kopuz sazı ile şiirlerini ve hakanları için kahramanlık menkıbelerinin anılarını söylemekle beraber halk şarkılarını da bestelemeyi ve okuyup yaymayı kendilerine büyük bir görev olarak görmüşlerdir. En eski Türk sazı olarak tarihe geçmiş olan kopuzdan örnek alınarak sonraları bozuk, bağlama, cura gibi sazlar üretilmeye başlanmış Türk saz şairleri toplumda Türk halk musikisini devam ettiren ve yayılmasına, tanıtılmasına büyük yardımları dokunan en yetkili musikî icracıları olmuşlardır.

Eski Türk halk musikisinde, totemizmin hüküm sürdüğü devirlerde Türk halk musikisinin "pentatonik" bir hüviyet gösterdiği de anlaşılıyor. Türk musikisinde pentatonik bir oluşum olmadığını iddia eden bazı görüşlere karşı, bugün bile, bu

tür beş sesli skalalarla musikisini sürdüren toplumlara rastlıyoruz. Mesela Ural Türklerinde bu tür bir musiki hâlâ kullanılmaktadır. Ve elimizde bu musiki türüne ilişkin örnekler vardır.³

Nihat Sami Banarlı da eski Türk kabilelerinde dinî törenlerin yapıları sırasında söylenen ve halk tarafından öğrenilerek tekrar edilen destanlarda⁴ musikinin çok önemli bir rolü olduğunu, musikisiz destan olmadığını işaret ederek şöyle diyor:

Musikî, ilk çağlar hayatında önce dinî heyecanları seslendiren sanattır. Bu sanatın eski Türk toplumunda her türlü hayat hadiseleri ile birleştiği, adeta hayatı seslendirdiği görülür. Dini törenlerde av eğlencelerine, teketek vuruşmalardan büyük savaşımlara, doğum ve ad verme törenlerinden aşk ihtiraslarına kadar her hareket Türkler arasında, sazlardan yükselen seslerle birleşir, onlarla coşku lanırdı... Eski Türk musikî kaynaklarına göre Türklerin öteden beri zengin musikîleri vardı. Türkler musikî aletleri çaldıkları bestelere (Küg) veya (Kög) diyorlardı. Divân-ü Lugâti't Türk'de, bir şiirin vezni, aruzu bir ır'ın ölçüsü manasında kayıtlı bu kelimeye daha başka kaynaklar nazım, şiir, türkü, musikî, ses gibi manalar veriyorlar. Bir bilgiye göre, eski Türkler arasında Kög sayısı senenin günleri sayısını yani üçyüzaltmışaltı'yı bulmuştur. Hergün Hakan huzurunda bunlardan bir tanesi, yani o güne mahsus olanı çalınıyor, her birinin hususi isimleri olan dokuz tanesi ise her gün tekrarlanıyordu.⁵

Kent yaşamı yerleştikçe ve göçebelik hareketleri azaldıkça, uygarlık düzeyinde meydana gelen yenilikler, buluşlar ve ilerlemeler sonucu, toplumun daha derinden gelen ihtiyaçlarına musikide de cevaplar aranmaya ve dolayısıyla musikide yeni bir çığır açılmaya ve yayılmaya başlamıştır. Bu çığır zamanla aynı kökten gelen ve fakat daha üstün kurallara dayanan bir musiki türünün de olgunlaşmasına sebep olmuştur.

İşte bu musiki bugün adına Türk sanat musikisi dediğimiz musikinin ilk dönemlerini teşkil eder.

Türk sanat musikisinin gelişme dönemleri hakkında geniş bir bilgiye –esef olunur ki– henüz sahip değiliz. Bize bu konuda en eski bilgileri veren Fârâbî (870-950) olmuştur.

Kitâbü'l-Musikîyü'l-Kebir adlı büyük eserinde Horasan tanburunun özelliklerinden söz eden Fârâbî, kendi döneminden evvel Türk sanat musikisinde kullanılan tanbur sazının diğer kemençe, ney, rebab, çeng, kanun gibi sazlarla beraber mevcut olduklarını bildirmektedir.⁶

Keza Abdülkadir Merâgî'de de bu sazların kullanıldığını bildiren kayıtlar görmekteyiz.

Bu arada makamlarımız hakkında bilgi veren Abdülkadir Merâgî, özellikle üç makamın öneminden söz eder. Bu makamlar Türkler tarafından çok eskidenberi bilinen makamlardır. Kahramanlığı, cesareti, azmi ifade eden bu makamlar şunlardır: Uşşak (Eski Uşşak) Buselik (Eski Buselik) ve Nevâ.

Eski Türklerde hakanların saray veya otağlarında icra olunan “nevbet-i mürettebe”de bu makamlardan bestelenmiş eserlerin her gün belli saatlerde icra edilmesi değişmez bir görenektir.

Notlar

- 1 Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınevi, 1981, s. 67, 68, 69.
- 2 Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınevi, 1981. s. 71.
- 3 Yrd. Doç. Dr. Rahmi Oruç Güvenç, *Türk Musikîsi Tarihi ve Türk Tedavi Musikîsi*, Metinler Matbaacılık Şirketi, s. 9.
- 4 Destanlar eski Türk toplumlarında yalnız sözlerle ifade edilen şiiirlerdir. Bu dönemlerde henüz yazı bilinmediği için yazıya geçirilemeyen bu şiiirler saz eşliğinde söyleniyordu.
- 5 Nihat Sami Banarlı, *Resimli Edebiyat Tarihi*, s. 37, 38.
- 6 Doç. Yalçın Tura, *Türk Musikîsinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, s. 169.

2. KISIM

**Türk Halk Musikisinde Yeni Bir Terim:
"Ayak"**

Türk halk musikisinde "ayak" terimi yeni kullanılmaya başlanmıştır. Cumhuriyetimizin kuruluş yıllarında, hatta 1940 dönemlerine gelinceye kadar bu terim halk musikisi çevresinde bilinmiyor ve kullanılmıyordu. Türkiye Radyo Difüzyon kanallarının Ankara'da 1936 yılında kurulup yayına başlaması ile, ayak terimi halk musikisine mal edilmeye başlanmış, ancak -biraz sonra temas edeceğimiz üzere- bu kavram üzerinde tam bir açıklık getirilmeden bugüne kadar bir kavram kargaşalığı içinde devam edegelmiştir.

Türk Dil Kurulu'nun 1963 senesinde yayınladığı *Derleme Sözlüğü*'nde, ayak isminin eskiden beri Türk halk musikisi dışında, halk arasında değişik anlamlarda kullanılmış olduğunu görüyoruz:

Ayak: Kafiye (Elazığ, Şereflikoçhisar, Ankara). Mayalardan önce makama uygun olarak çalınan ya da söylenen beste (Elâzığ yöresi).

Ayağı almak: Halayda ayağı tempoya uydurmak (Dodurga, Çamlıbel, Artova, Tokat yöreleri).

Ayak tutmak: İleride söylenecek bir söze zemin hazırlamak (Elâzığ yöresi).

Ayak: a) Yağlı ve yağsız güreşte desteden önceki bölüm, başlangıç (Artvin, Fethiye, Muğla yöreleri); b). Asıl söze başlamadan önce yapılan giriş, başlangıç (Canik yöresi).

Ayak tutmak: Ayak yapmak, öncülük etmek, söz açmak (Sivas-Zara yöreleri).

Ayak teriminin Türk halk musikisi çerçevesinde taşıdığı anlamları da şöyle sıralayabiliriz:

I - A - Âşıkların birbirlerini mat etmek için verdikleri bir sözcük, kâfiye olarak kullanılır, ve karşılıklı kâfiye varmek suretiyle atışmaları devam eder. Bu atışmalar sırasında, ayak kelimesinin: Dar ayak, dar kapı, kapanık ayak, döner ayak gibi değişik adları kullanılır.

B - Atışmaların aynı kâfiye ile karşılaşması zor hatta mümkün olmayan bir dereceye gelmesi durumunda, saz şairinin değişik bir kâfiye ile söze devam etme-

si şeklindedir. Bu durum karşı taraf için de zorunlu olur. Özellikle Doğu Karadeniz yöresinde.

C - Türkü yakmada yani beste yapımında ise Ayak verme üç şekilde bir icra içinde olmaktadır:

a - Kısa süreli ve belli bir seyirde serbest ritimli bir icra, buna yol gösterme de denilir.

b - Birkaç motif veya ölçüden oluşan usullü melodi. Bu melodi besteye girmeden evvel veya beste arasında çalınır.

c - Enstrümantal özelliği olan iki kalıp melodiden oluşan beste.

II - Enstrümanla ilgili Ayak terimi:

A - Sazın sapı üzerindeki herhangi bir sesi kuşatan (veren) iki bağdan burgu tarafına yakın olan ile gövdeye dönük tarafta bulunan ve ses vermeye yarayan bağlar.

B - Sazın sapı üzerinde gövdeye en yakın perde ile burgulara en yakın perdeler.

C - Melodiyi karar perdesine götüren son melodik yapı. Buna son motif de denilmektedir.

D - Bir tür ara nağme anlamına gelen koda veya kodetta ki bestenin sonuna yaklaşırken ezginin biraz daha genişlemesi ve yavaşlaması ile melodiyi karar perdesine ileten seyir şekli.

E - Kadans, özellikle Azerbaycan, mugan sanatında melodiyi karar perdesine götüren melodik yapı

F - Yer-zemin adları ile gösterilen melodik icrada melodinin ritimini bildiren ses.¹

Buraya kadar verdiğimiz genel görüşlerden sonra makam ve ayak terimlerinin karşılaştırılmasına ve bu konuda bazı müzik bilimcilerinin görüşlerine kısaca bakmamız gerekmektedir.

Bu görüşler iki noktada toplanmaktadır:

Birinci görüşe göre Türk halk musikisinde makam, Türk sanat musikisinde olduğu gibi yapıcı ve kurucu bir role sahip değildir. Hatta Türk halk musikisinde makam kavramının yerini ve rolünü bulmak çok zordur.

İkinci görüşe göre ise Türk halk musikisinde de, Türk sanat musikisinde olduğu gibi, makamın yapıcı ve kurucu rolü vardır. Ancak bu rol Türk sanat musikisinde olduğu kadar mutlak ve kapsamlı olmayabilir.

Birinci görüşü savunan Türk halk musikisi bilimcilerinden Sadi Yaver Ataman (1908-1994), görüşünü "Türk halk musikisinde makam olmasına rağmen işlevi itibariyle önem kazanmamıştır ve aktif bir fonksiyonu yok denecek kadar azdır" ifadesi ile belirtmiştir. Ataman, *Musikî Mecmuası*'nda "Halk Müziğinde Melodi" başlığıyla yayınladığı seri makalesinde bu tezini şu cümlelerle ifade ediyor:

Modal bir bünyesi olmakla beraber, Halk Müziğimizin asıl özelliği, Sanat Musikisindeki makam kaydına uymağa zorlanması dışında, genel olarak serbest

kalabilmesi, Sanat Musikîsinin standart makam yapısındaki melodik özellik, Halk Türkülerimizin bünyesinde tam olarak uygulanamamış. Yani Halk Türkülerimizde makam diye bir şekle uymak mecburiyeti yoktur.²

Sadi Yaver Ataman bu görüşüne ilişkin örnekler vererek devam ediyor:

Her ne kadar bir çok türkülerimizde, bilbassa Doğu Anadolu, Urfa, Mardin, Diyarbakır, Malatya vs. bölgelerimizde ve bir kısım Trakya kesiminde bazı makam şekilleri bulunduğu ve bunlar taklit yolu ile yapılmakla beraber, üslûp, karakter bakımından sanat musikîsinin klâsik kalıbından ayrı bir yüz gösterir. Hatta isimleri de başkadır. Bir kısım doğu ve güneydoğu Anadolu kesimlerinde görülen açık makam düzeni (Bilbassa Hicaz, Hüzzam, Sabâ gibi) Halk Musikîmize öz modal yapısı dışında ayrı bir özellik vermektedir. Bunda, Halk ağzı ile beste yapmakta ustalık gösteren ve sanat müziğinde incelikleri bilen yerli müzikerlerin büyük tesir ve rolleri olduğu bir gerçektir. Şu hale göre Halk Müziğini:

A - Birinci tip: Safiyetini ve özelliğini korumuş olan asıl Halk Müziği (kentden uzak yörelerde meselâ dağ köylerindeki türkülerde)

B - İkinci tip: Klâsik sanat müziğinin tesiri altında kalmış olan Halk Müziği (Şehirlerdeki türküler)

olarak iki bölümde ele almak ve ezgilerin bu yönden araştırmak gerekmektedir.

(... Gerçek Halk sanatçıları bu gibi şekil ve düzenlere bağlanmadan eserlerini yaratmaktadırlar.)

Veysel Arseven de "Türk Halk Musikîsinin Ezgisel Yapısı Üzerine" başlıklı bildirisinde şöyle diyor:

Bilindiği gibi müzik, ezgi (Melodi), tartım (ritm) ve çok seslilik gibi üç öğeden oluşan bir sanattır. Ezgi, müziğin konuşan, insanlara birşeyler anlatan belirgin yanıdır. Ezgi, mutlu bir esin ve imgenin şekillendirilmiş, seslendirilmiş sonucudur. Ezgi ancak imgelemenin az veya çok bir tadımın ürünüdür. Ezgi bilim ve sanatın sıkı kalıp ve kurallarına çoğu kez yabancı kalır. Onun için Türk halkının büyük çoğunluğu kural ve bilgilerinden tümüyle habersiz oldukları halde, sevimli, güzel ve içtenlik dolu ezgiler yaratmışlardır. Bu yüzden, Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısı ilginç bir özellik, saygın bir kişilik ve sağlam bir içerik taşıyor.³

Veysel Arseven bildirisinde "makam" kelimesini kullanmamış, "ezgi"yi bestenin ana unsuru olarak görmüştür. Ancak, ezginin nerede ve ne surette meydana getirildiği hakkında hiç bir açıklamada bulunmamıştır.

Her iki Türk halk musikicisi bilimcisinin görüşleri, makam kavramının Türk halk musikisi bestelerinde, sanat musikisinde olduğu gibi önemli ve yaratıcı bir role sahip olmadığı noktasında toplanmaktadır.

Sadi Yaver Ataman'ın, kırsal kesimde bestelenmiş halk türkülerinde makamların çok düşük düzeyde kaldığını ifade etmesi makam açısından göz ardı edilemeyecek bir özelliktir. Saz şairi türküsünü yakarken makamın çerçevesi içinde kalmayı düşünmemiş, serbestliği tercih etmiştir. Bunun başlıca sebebi makam bilginin yeterli olmaması ve bu makamı eserinde gereği gibi kullanamamasıdır.

Ancak bugün elimizde bulunan halk musikisi bestelerimizin çoğunluğu, Sadi Yaver Ataman'ın görüşünü kuvvetlendirmemekte, bilakis makam kavramının ege-men olduğunu göstermektedir.

17. yüzyılda yaşamış olan Ali Ufkî Bey'in o dönemin halk şarkılarının bir bölümünün notalarını tespit ederek bize ulaştırdığı *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı musiki mecmuasından aldığımız üç halk türküsünü *Notalar 5* cildinin "Ekler" bölümünde örnek olarak verirken, şu hususlara dikkat çekmek zorunludur:

1 - Her bir türkünün bir makamı vardır. Diğer bir deyişle her biri bir makamdan bestelenmiştir.

2 - Bazen iki makamdan bestelenen, hatta ikiden fazla makamla bestelenen türküler vardır.

3 - O dönemde de halk ezgileri küçük usullerle bestelenmektedir.

4 - Güfteleri halk şairlerimizin eserlerinden seçilmiştir.

5 - Bazı türkülere özel isimler verilmiştir.

Tarihi seyir içinde makamların halk musikisinde, besteyi meydana getiren en önemli unsurlardan biri olduğunu kabul etmek icap eder. Kırsal kesimde kentten uzak kalmış ve kültür alışverişi yeterli ve bilinçli derecede yapılmamış yörelerde, halk ozanlarının türkü yakarken, içten doğduğu gibi türkü bestelemeleri bu kurallı bozacak kadar derin ve etkili olamamaktadır.

Makamın Türk halk musikisinde de kurucu rolü olduğu görüşünde olanlar, Türk halk musikisinde makamların yerinin bulunduğuna ilişkin görüşlerini ileri sürerlerken ayak terimine başvurmaktan da vazgeçememişlerdir. Bir kısım Türk halk musikicisi bilimcileri, ayak terimi ile makam kavramının aynı anlamda kullanıldığını, bir kısım bilimciler de bu iki kavramın aynı anlamı ifade etmediğini, başka karakterlerde bulduklarını ileri sürmüşlerdir.

Bu görüşleri savunan musiki bilimcilerinin konuya ilişkin metinlerinden örnek paragraflar veriyoruz:

Mehmet Ali Özbek: "... Buradan şu anlaşılıyor ki ayaklar belli bir besteyi (kompozisyonu), makamlar ise bir besteye esas olacak (dizi, durak, güçlü, seyir gibi unsurların oluşturduğu) kuralları belirtir. Örnek olarak müstezat ayağı tek ve belli bir ezgidir. Bir saz sanatçısına (bana mahur makamını çalar mısınız?) diyemezsiniz. Çünkü, makam bir beste değildir. Sanatçının bundan anlayacağı (bana mahur makamını gösterir misiniz?) olacaktır."⁴

Diğer bazı Türk halk musikisi bilimcileri ayak ile makam arasında ortak bir anlam görmekte, çok yakın bir ilişki olduğuna işaret etmektedirler.

Gültekin Oransay "Geleneksel San'at musikisindeki makam kavramının yerel musikideki karşılığıdır"⁵ ifadesi ile, makamın yerel musikideki ayak terimi ile aynı pozisyonda olduğunu açıklamaktadır.

Güray Taptık: "Geleneksel San'at musikisinde makam olarak bilinen ... halk musikisinde ayak veya dizi diye adlandırılmıştır. Ayak, makam karşılığı Türk Halk müziğinde kullanılan isimdir."⁶

Şemsi Yastıman da “*Ayak halk müziğindeki ezgilerin dizi yapısıdır. Türk Sanat müziğindeki makam deyiminin karşılığı olarak sayılabilir*”⁷ demektedir.

Bütün bu tariflerden anlıyoruz ki, Türk halk musikisinde bir “makam” ve bir de “ayak” kavramları vardır ve bu iki kavram birbirlerine karşılık gösterildiği gibi, kavram kargaşasına da sebep olmaktadır.

Ayak terimi üzerine açıklamalarımıza başlarken, ayak teriminin Türk halk musikisine sonradan sokulmuş ve anlatımı zorluklar gösteren bir terim olarak literatürde yerini aldığını işaret etmiş idik.

20. yüzyılın başlarından beri Türk halk musikisinin zengin repertuarı araştırılıp eserler meydana çıkarıldıkça yöresellik olayı ve konusu da önem kazanmaya başladı.

Yöresel Türk halk musikisi ezgilerinin makam kavramı ile ilişkilerinin açıklanıp belirtilmesinde, yeterli bir ifade özelliğinin gereği gibi tespit edilememesi, ancak bu ihtiyacın her geçen gün önemini artırması da Türk halk musikisi sanatçıları arasında ayak teriminin ön plana çıkarılmasına ve kullanılmasına başlıca sebebi teşkil etti.

Türk halk musikisi sanatçı ve icracılarının buluşu olan ayak teriminin Türk sanat musikisindeki makam ile ilgisinin derecesini belirlemek için şöyle bir ayırmda bulunmak zorunludur:

A- Kırsal kesimde, özellikle şehirden ve şehir musikisinden uzak yörelerde bestelenen türküler.

B- Şehir ve hinterlandı içinde, Türk sanat musikisi ile yakınlaşmaya yönelik bestelenen türküler.

Şimdi bu ayrımları inceleyelim:

A- Türk halk musikisinde, dağlık kesimlerde ve şehirden uzak yörelerde, halk ozanlarının besteledikleri türküler incelemeye alındığı zaman, dikkate değer bir özellik meydana çıkmaktadır.

Bu özellik, ezginin kuruluşunda, bestekârın görüş ve arayışının etkisi altında kalması, Türk sanat musikisinin besteleme kurallarına uymak zorunluluğu duymaması ve serbest besteleme görüşüne uyması durumudur. Nitekim, bu tür türkülerde makam görüş ve anlayışı ve uygulaması yapılmamakta ise de musikimizin ezgide yapıcı ve kurucu rolü olan dörtlü ve beşlilere yer verildiği de bir gerçektir. Gerçi, genişliği çok dar olan öyle türkülerimiz vardır ki, bu ezgilerde ne tür dörtlü ve beşlilerin kullanılmış olduğunu anlamak zordur ve uzun incelemeler isteyen bir iştir. Yine bu tür ezgilerin bir bölümünde değişik türde dörtlü ve beşlilerin kullanılarak belli bir makam veya geçkilerinden de söz etmek mümkün olmayabilir.

Bu itibarla, Sadi Yaver Ataman'ın, dağ köylerindeki halk bestekârlarının makamları bilmedikleri ve bestelerinde gereği gibi kullanamadıkları, bestecilikte uygulanan kurallara pek uymadıkları görüşüne yer vermemiz icap edecektir. Ne var ki, halk ezgilerinde, Türk musikisinin ezgi yapılarından olan dörtlü ve beşlilerin kullanıldığı gerçeğini de kabul etmek lazımdır.

B- Şehir ve kasabalar, Türk sanat musikisinin etkilerini gösterdiği geniş ve merkezi yöreleri oluşturur. Buralarda, Türk musikisinin bu iki dalı, birbirine yakınlaşma içinde bulunur. Bu yakınlaşmada Türk halk musiki, Türk sanat musikisinin etkilerini duyar ve bir ölçüde kabul eder. Gerçi Türk halk musiki ezgileri asıllarını korur, ama Türk sanat musikisinin makamları ve küçük usulleri Türk halk musikisinde derece derece etkin olarak rol almaya devam eder. Bu etkinlikler, Türk halk musiki için garipsenecek bir durum meydana getirmez; bilakis Türk halk musiki eserlerinin daha güzel ve ruh okşayıcı olmasını ve kulağa çok hoş gelecek derecede olgunlaşmasını sağlar.

İki musiki dalının bu şekilde bir senteze doğru yönelmeleri, Türk halk musikisinde yeni görüşlerin doğmasına sebep ve vesile olmuştur. Ayak kavramı bunlardan biridir.

Diğer taraftan 20. yüzyılın ikinci yarısında yetişen halk musiki bilimcileri arasında, makamların Türk halk musiki ezgilerinde önemli bir yeri olduğuna işaret eden görüş sahipleri çıkmıştır. Şimdi bu bilimcilerin görüşlerini kısaca ifade edelim.

Biraz önce Mehmet Özbek, Gültekin Oransay, Güray Taptık ve Şemsi Yastıman'ın görüşlerini açıklamış idik.

Müzikolog ve Türk halk musiki bilimcilerinden Mahmut Ragıp Gazimihal *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* adlı kitabında Türk halk musikisinin bölgesellik yönünden iki ayrı bölümde tetkik edilmesi gerektiğini ileri sürerek şu kaydı düşmektedir:

*Fikrimizce, Anadolu ezgilerini Klasik musikilerin tesiri altında kalan ve Klasik musikilerin tesirleri altında kalmayan, diye iki kısma ayırarak o yoldan tetkiklerde bulunmak en doğru yoldur. Ezgileri şark ve garb tonalitelerinin ikisi ile de tespite çalışmak lazımdır. Bu sayede, hem klasik makamların tesirlerinin budutlarını sıbhatle tespite, hem de garbın mütekâmil musiki bediiyatının kanunlarından bilistifade birçok ifade hakikatlerinin tavzihine imkân bulunmuş olur.*⁸

Mahmut Ragıp Gazimihal kitabında ayak kavramından hiç bahsetmemiştir. Ancak makamların Türk halk musiki üzerindeki etkileri üzerinde durmuş ve bizim de biraz evvel yaptığımız ayrımı, çok evvel kitabında kaleme almıştır.

Gazimihal, aynı kitabın 200. sayfasında "*Anadolu Türkülerinin büyük bir kısmını alaturka kaideler mucibince notaya alan Ferruh Bey kardeşimiz [Ferruh Arsunar] muhtelif semtlerin [yörelerin] makam nispetleri hakkında şu mahumatı verdi*" diyerek Orta ve Batı Anadolu'daki halk ezgilerinin yapılarında makamların etkilerini Ferruh Arsunar'ın kaleminden şöyle aktarmaktadır: "*Konya'nın eski derebeylik türkülerinde, Mabur, Uşşak, Hüzzam ile izabı mümkün terkipler vardır. Bazılarında, İstanbul'da nadir kullanılan makamlardan birer ikişer batı kalıbı kısımlar geçerse de, yerli sazandelerin bu makamlar hakkında zerre kadar malumatları yoktur. Bazan da meselâ Hicaz başlayıp Rast'ta bitirirler.*"

Mahmut Ragıp Gazimihal Batı Anadolu halk ezgileri için de şöyle bir görüş ileri sürüyor:

İzmir, Aydın havalisi [yöresi] halk musikicileri ise pek başka, çok daba bâkirdirler. En büyük kısmı Hüseyini, Tabir, Uşşak ile izab olunabilmektedir. Kalanlar ise nispet [oran] sırasıyla Mahur, Nikrîz, Hicaz, pek nadir Hüzzam ve en nihayet Zâvil ile izab olunabilmekteler. Bunlarda da seyir hürriyeti hâkimdir. Ekseriyetle minör temayül dikkate şayandır. Zeybeklerin vaktiyle o havalide ileri bat ve karakol vazifesi görmüş Selçuk askerleri olduğuna bu münasebetle de dikkati celbedelim. Selçuk devletinin inkırazında İzmir vilâyeti taraflarında Aydın oğulları, Menteşe oğulları ve İzmir oğulları namları ile bir takım şeci-i amirler teferrüd ettilerse de bazı cihetleri Yıldırım Beyazıt devrinde kalan kısımlar ile Hicrî 829 ve 830 tarihlerinde II.nci Sultan Murad tarafından fetbolunmuşlardır. Zeybeklerin kabramanlığı meşhurdur. Zeybek düşmanını yalnız görünce yanına gidip silâbını çeker, çek silâbını vuruşalım der, mertlik timsalidir. İşte, bütün musikîlerinde bu vasıf hâkimdir. Kabramanlık türkûleri büyük bir ekseriyettedir... Bu havalî çok sanatkârdır.”

Gerek Ferruh Arsunar'ın, gerekse Mahmut Ragıp Gazimihal'in tespitlerinden anlaşılıyor ki, Konya ve Batı Anadolu'da Türk sanat musikisinin makamlarından bir kısmı halk ezgilerinde kullanılmıştır. Her iki müzikolog şu noktayı da hatırlatmakta fayda görmüşlerdir: Halk musikisi bestekârları, makamların sıkı kalıpları içinde kalmayı uygun bulmamışlar, ezgiler içinde değişik nağme motiflerine yer vermeyi bestekârlık geleneklerine uygun bulmuşlardır.

Batı ve Orta Anadolu yörelerinden sonra Doğu ve Güneydoğu Anadolu yörelerindeki Türk halk musikisi ezgilerinin incelenmesi de zorunludur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yeni kurulan Ankara Devlet Konservatuarı hocalarından Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Nurullah Taşkıran, Mithat Fenmen gibi Batı müziği bilimcilerinin yaptıkları tespitlerde eserlerin Batı musikisinin kuralları içinde notaya alındığı görülmektedir. Bir müddet sonra Muzaffer Sarısözen, Tahsin Banguoğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal gibi Türk musikisi ile ilgilenen bilimcilerin de katıldığı araştırma heyetlerinin ve daha sonra da TRT kurumunun derleme ve inceleme gezilerinde de bu yörelerde tespitler yaparak pek çok halk ezgileri toplandığını ve repertuarının genişlediğini görüyoruz.

Özel olarak derleme işleri ile uğraşanlar da vardır. Bunlar arasında Sadi Yaver Ataman'ı, Vahit Lütfi Salcı'yı, Muzaffer Sarısözen'i, Nida Tüfekçi'yi, Ahmet Yamacı'yı ve Yücel Paşmakçı'yı sayabiliriz.

Yukarıda açıkladığımız gibi, derlenen halk ezgileri, yöresel özelliklere göre, makam yönünden ayrıcalık göstermekte idi. Bu konuda Süleyman Şenel şu tespiti yapmaktadır:

Bilhassa şebir Halk kültürünün tabii bir sonucu olarak, şebirli ve eğitilmiş insanların makam terimini kendi anlayışlarına göre değişen anlamlarda kullan-

mış olabilecekleri düşünülemez. Nazari izahatlarını yapamayacak olsalar da, kulak aşinalığı ile makam yapılarına yakınlık duyarlar ki, bu, dikkat çekecek bir durum olarak görülmektedir. Söz gelimi Harput, Urfa, Kastamonu, Konya, Diyarbakır, Kerkük vd. yörelerde Klâsik Türk Musikîsi makamları ile anılan ve çalınan okunan şehir ağız parçalar Rast, Hicaz, Mahur faslı vs. gibi klâsik makam adları ile anılan fasullar ve hatta taksim, gazel, peşrev gibi türler yer alır. Ayrıca İbrahimî-İbrâhimiye, Elezber-Arazbar, Beşerî, Nevrûz, Mubalif, Sabâ, Arabân-Arabân divânî, Mâye, Beyâtî, Mesnevî, Seherî, Fuzûlî vs. gibi sadece yöresel karakter taşıyan ancak makam terimleri ile anılan parçalar da vardır. Bu yörelerin musikî meclislerinde halk musikimizin yaygın çalgılarının yanında Tanbur, Ud, Kanun, Klârnet, gibi çalgılara da zaman zaman yer verilir ki bu bir kaç örnek Klâsik Türk Musikîsi ve Türk Halk Musikîsi gibi ayırımların ne kadar gereksiz ve bazan da yanlış olduğunu ortaya koyar.

Bunun yanında makam teriminin eğitimsiz ve özellikle köylü yaşayışını sürdüren Halk sanatçıları arasında, hangi anlamlarda kullanıldığında bakmak şarttır. Zira, asıl üzerinde durulması gereken nokta burasıdır. Buradan çıkacak sonuç, her iki musikî türünün de birbirinden farklı kimlikler taşıdığı düşüncesini belki de ortadan kaldıracaktır.¹⁰

Burhan Tarlabası yine konumuz ile ilgili yaptığı yazılı açıklamada şöyle diyor:

Deniyor ki, THM'de makam yoktur, yerine ayak vardır. Bir kere ayağın karşılığı THM edebiyatında nazım türünde kâfiye ya da ölçü olarak, halk musikimizde ise, bir parçaya girilmeden önceki (intro) uzun hava türündeki açış şeklinde anlatılır. Bir başka görüş de, sanat müziği makamlarının karşılığında, dizi ya da ses örgüsü ifadesini kullanarak Türk Müziği makamlarına ilişkin yöresel adlar verir. Sonuç olarak, yukarıda da bahsettiğim üzere, henüz, bilimsel ciddi bir çalışma busule gelmediği için, tıpkı yetim çocuklar misali konu ortada dolaşmaktadır... TSM'nin kıstaslarıyla ölçülüp değerlendirilme gerçeğine bir türlü inanamayan, sadece kulaktan dolma ve bilimsel verilere dayalı bulunmayan farklı düşünce ve yorumların günümüze dek sürdürüldüğünü kuşku ile görmekteyiz. Bunun nedeninin konuya ilişkin ciddi, bilimsel ve somut çalışmaların ilgililerce ortaya konamamasından kaynaklandığını varsayabiliriz.¹¹

Türk halk musikisinin bilimcilerinden Yücel Paşmakçı da ayak tabiri ve kavramı başlığı altında şu görüşlere yer veriyor:

Halk edebiyatında kâfiye düzeni için kullanılan bir terimdir. Bazı âşıklar atışırken bir ayak verilir. Bu genellikle her dörthüğün son mısraındaki kâfiyedir. Bir de, serbest veya ritimli ezgilerdeki güfte aralarında çalınan ezgi. Bir nevî aranağme. Makam karşılığında kullanılan ayak külliye yanlıştır. Kerem ayağı, Garip ayağı gibi terimler makamsal bir yapının ya da bir dizinin karşılığı olmayıp o ezginin sözünden kaynaklanan bir terimdir. Meselâ, şimdi Kerem ayağı dediğimiz zaman bu nasıl meydana gelmiştir? Güneybatı Anadolu'da ve Ege'de

söylenen ezgilerde, *Karcığar makamı geniş bir yer tutmaktadır. O yöredeki halk sanatçılarının bu ezgi kalıbı içerisinde söyledikleri uzun ve kırık havalar çoğunlukla Âşık Kerem'in deyişleridir. Bu sebeple, giderek, Kerem sözcüğü makamın adı olarak anılmağa başlamıştır. Oysa Kerem, ezginin sözlerinin Âşık Kerem'e ait olması sebebiyle şiiriyetden kaynaklanmaktadır. Bazı halk müziği müntesipleri ayak sözcüğünü makam sözcüğünün karşılığı olarak kullanmakta ve Âşık Kerem'in deyişlerinin söylendiği ezgi kalıbına da Kerem ayağı adını vermektedirler. Âşık Garip için de aynı şey geçerlidir. Yani Garip ayağı.*¹²

Türk halk musikisi bilimcilerinin bu görüşleri ışığında şu hususları tespit etmiş oluyoruz:

- 1- Türk halk musikisi, Türk milletinin en eski ve kaynak musikisidir.
- 2- Türk halk musikisinde ayak terimi çok yenidir ve halen anlamı üzerinde etimolojik ve morfolojik yönlerden tam bir açıklık ve inanç sağlanamamıştır.
- 3- Türk halk musikisinde makamların rolleri olduğu tespitlere dayanmakta, makamların gereği gibi rolleri olamadığı görüşü ise dayanaksız bir duruma düşmektedir.

Bu tespitler sonucu olarak, makamlarımızın Türk halk musikisi üzerindeki etkilerine geçmek zamanı gelmiş bulunmaktadır.

Elde mevcut dört bin kadar Türk halk musikisi eserleri üzerinde, makamlarımızın bu eserlerdeki yaratıcı rolünün tam anlamıyla tespitleri henüz yapılmamıştır.

Ancak, iki araştırmacı müzik bilimcimiz bu konuda bize oldukça tatmin edici, bilimsel açıdan değerli ve olumlu bilgiler vermişlerdir.

Yaşar Doruk, üç yüz Türk halk musikisi eseri üzerinde yaptığı bir araştırma sonucunda, bu eserlerin Türk musikisi makamları kullanılarak bestelendiğini tespit etmiştir.¹³

Binleri aşan Türk halk musikisi eserlerinden çok azı sayılan üç yüz parça bestenin niteliklerinin bütün Türk halk musikisi eserlerine teşmil edilmesi ve hepsinin mutlaka bir makam çerçevesi içinde bestelenmiş olacağı ileri sürülmesi isabetli bir görüş olamaz. Ne var ki, öz musikimizin bir dalı olan Türk halk musikisinin, makamî bir bünyenin dışında görülüp bu görüş açısı ile yorumlanması bizi yanlış sonuçlara götürebilir. Türklerin aşiretler halindeki yaşayışlarında musikide daha üst düzeylere çıkamadığı, musikide sanat ve zevkin henüz gereği gibi gelişmediği dönemlerde makamlarımızın bilinmediği ve kullanılmadığı, dolayısı ile halk musikisi bestelerinin halk tarafından değil şaman, bahşi ve ozanlar tarafından bestelendiği ve söylendiği bilinmektedir. Bu dönemlere ait musiki literatürüne ilişkin veriler elimizde yoktur.

Bu itibarla, toplumun, klan kılığından çıkarak kentleşme dönemine dönüştüğü zamanlara yönelerek musikideki gelişmeleri mütalaa etmek zorunluluğu vardır. İşte bu dönemlerde bilinçli, sanat kariyerine uygun eserler bestelenmiş söylenmiş, saz şairleri ile beraber ileri bir musiki zevkinin adımları da atılmıştır. Musikideki bu üst düzeye çıkma çabalarının sonuçları da alınmaya, saz aletlerinin

yenileri icat edilmeye başlamış ve musikideki gelişmeler ile ilk bulunan makamlar (Uşşak, Buselik ve Nevâ) literatürde yerini almıştır.

Hakan veya başbuğ otağında her gün belli saatlerde icra edilmesi zorunlu olan nevbet-i mürettebelerin ilk dönemlerinde bu makamlarda oluşan besteler icra edilmekteydi. Zaman ilerledikçe Türk halk musikisi besteleri de musikimizin makamlarına dayalı olması sebebiyle bu etkinin kapsamı içinde kalmağa başladılar. Ancak bu dönemlere ilişkin eserlerin elimizde bulunmayışı, bu konuya ilişkin esaslı ve derin incelemeler yapılmasına engel olmaktadır. Fakat Anadolu'nun ve Azerbaycan'ın halk türküleri çok uzun senelere dayanan bir gelişmişlik içinde makamlar ile adeta içiçe olduğunu göstermesi yönünden görüşümüzü kuvvetlendirmektedir.

Bu açıdan yeni bir araştırmanın yapılmış olduğunu ve görüşümüzü onayladığını hemen ifade etmek isteriz.

Müzikolog Doç. Yalçın Tura, halk türkülerimizin makamlarla olan ilişkilerini uzun bir inceleme süreci içinde incelemiş ve tespit etmiştir. 1000 tane halk musikisi eserini tetkikten geçirek şu sonuçları elde ettiğini görüyoruz:¹⁴

İncelenen 1000 eserin

202 adedi Hüseyinî makamında	(% 20,2)
134 adedi Uşşak makamında	(% 13,4)
81 adedi Hicaz makamında	(% 8,1)
34 adedi Rast makamında	(% 3,4)

bestelenmiştir. Geriye kalan eserler de Muhayyer, Gülizar, Eski Uşşak, Hûzî, Beyatî, Karcıgar, Gerdaniye, Nevâ Tahir, Mâye, Isfahan, Uzzâl, Hümayun, Şehnaz, Sabâ, Kürdî, Hüseyinî Zemzeme, Muhayyer Kürdî, Acem Kürdî, Rast Mâye, Sazkâr, Pençgâh, Pençgâh-ı Zâide, Nikriz, Mahur, Zâvil, Hicazkâr, Nihavend, Segâh, Hüzzam, Dügâh Mâye, Nişabur, Çargâh (klasik musikimizdeki), Eski Hüzzam, Eviç ve Ferahnak makamlarından bestelendikleri görülmüştür. %7 civarındaki eser de:

a- Türk sanat musikisinde bulunmayan veya bilinmeyen bazı makam bileşikleriyle ile,

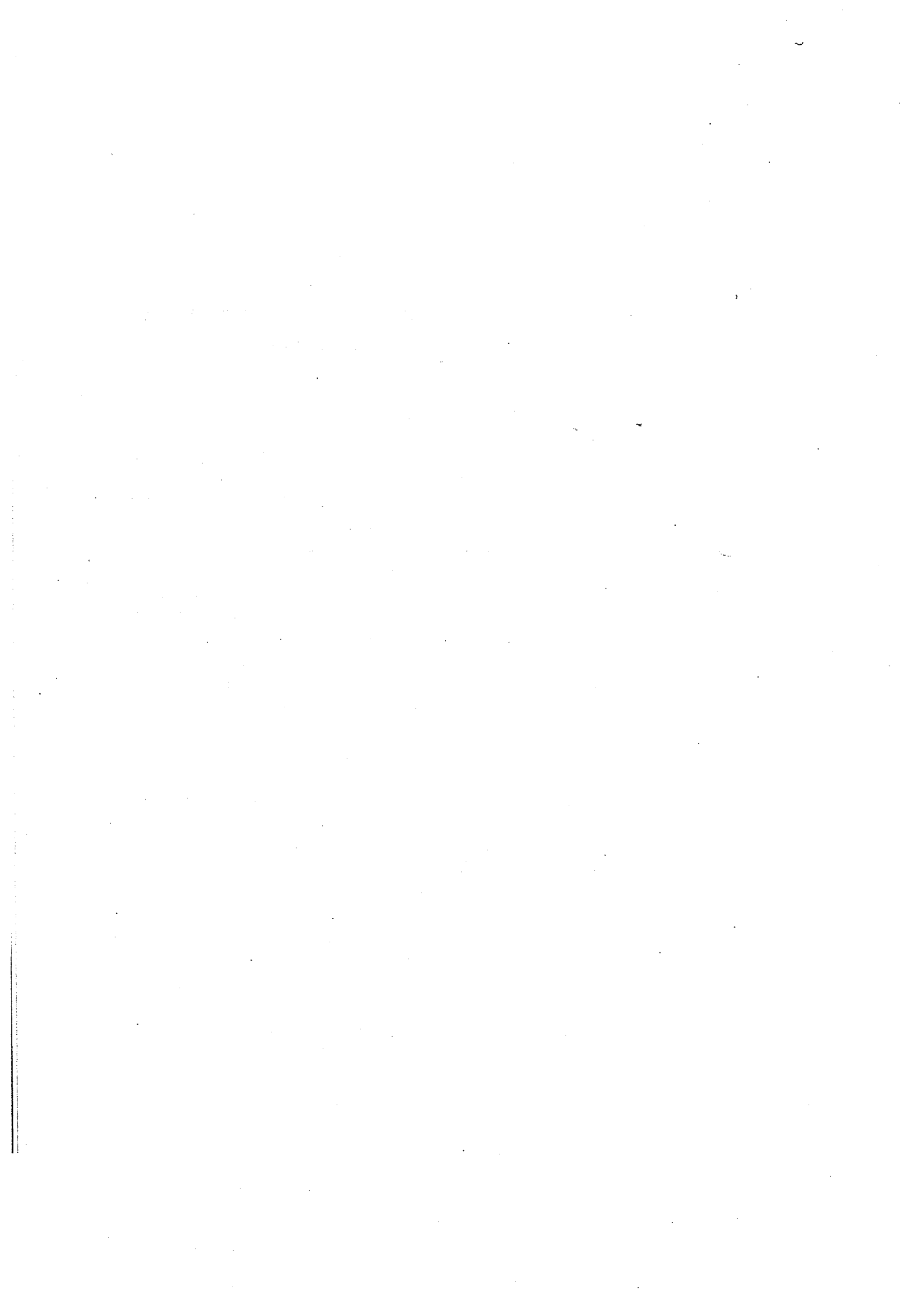
b- Tam bir makam hüviyeti veremedi dörtlü ve beşliler (cinsler) ile besteleyenerek, halk musikisi müzikal yapıları meydana getirilmiştir.

Açıkça görülüyor ki, Türk halk musikisinde makamlarımızın yapıcı rollerinin bulunduğu bir gerçektir. Bu rol bütün Türk halk musikisi bestelerinde değişmez bir rutinde var mıdır, sorusu hatıra gelecektir. Çünkü, bin eserin çok az bir kısmını oluşturan eserlerde, makam bir yana, makamı oluşturan dörtlü ve beşlilerin de tespitleri zorluk göstermektedir. Bu tür eserler, kentleşme olmasına rağmen, bu kesimden uzakta kalan kırsal alanda bulunan dar bir yöreden gelmektedir. Çünkü, buralardaki bestekârlar Türk musikisinin esas ve inceliklerini bilmedikleri için, nağmeleri içlerinden geldiği gibi bir araya getirmekte ve eseri böylece bestelemektedirler.

Bu inceleme ve tespitler, hiç şüphesiz, makamlarımızın Türk halk musikisinde yapıcı rolü bulunduğuna ilişkin görüşün tam bir çerçevesini bize vermektedir. Her oluşun bir istisnası olacağı kuralı, tabiatın kendisinde saklıdır.

Notlar

- 1 Süleyman Şenel, Ders Notları, İTÜ yayını, İstanbul 1995.
- 2 Sadi Yaver Ataman, *Musikî Mecmuası*, İleri Türk Musikîsi Konservatuarı yayını, s. 201 ve müteakip.
- 3 Veysel Arseven, *Birinci Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri*, Cilt III, Ankara 1972.
- 4 M. Ali Özbek, "Türk Halk Musikisinde 'Ayak' Deyiminin Yanlış Kullanımı Üzerine", *Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* Cilt III içinde, Ankara 1987, s. 208.
- 5 Gültekin Oransay, *Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* Cilt III içinde, Ankara 1987, s. 205.
- 6 Güray Taptık, *Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* Cilt III içinde, Ankara 1987, s. 205.
- 7 Şemsi Yastıman, *Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* Cilt III içinde, Ankara 1987, s. 205.
- 8 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz*, Marifet Matbaası, İstanbul 1928.
- 9 Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz*, Marifet Matbaası, İstanbul 1928, s. 201.
- 10 Süleyman Şenel, "Türk Halk Musikisinde Ayak Meselesi", İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı Ders Notları, 1994
- 11 Yrd. Doç. Burhan Tarla başı, "Türk Halk Musikisinde Makam Sorunu: Ayaklar", İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı, 1995.
- 12 Tarafımızdan yapılan özel görüşme, 1994.
- 13 Yaşar Doruk, "Türk Halk Musikisi Üzerinde Yapı Yönünden Karşılaştırmalı Bir İnceleme" III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'ne sunulan bildiri.
- 14 Doç. Yalçın Tura, V. Milletlerarası Folklor Kongresi'ne sunulan bildiri.



3. KISIM

Makam ve Ayak Terimlerinin Ezgisel ve Teknik Açısından Karşılaştırılması

Türk halk musikisi sanatçılarının pek çoğunda ayak terimi, Türk sanat musikisinde esaslı ve yapıcı rolü bulunan makam teriminin karşılığı olarak görülmektedir.

Halbuki biraz sonra Türk halk musikisinde uygulanan ayakların şemalarını vererek analizlerini yaptığımız zaman veya kalıp melodi şeklinde kullanılması esnasında, Türk sanat musikisinde kullanılan makamlarla gerek ezgisel ve gerekse teknik anlamda uyuşamadıklarını göreceğiz.

Türk halk musikisinde uzun hava, kırık hava ve oyun havalarında, daha çok besteye giriş melodilerinde (“baş aranağme” de diyebiliriz), bazen bestenin aralarında ve bitiminde, âşık karşılamarında ayak açma hakkı tanınan âşık sazı ve sözü ile açış yapmasından ve deyişinin ilk bölümünü söyledikten sonra, saz melodisinin geçici karar perdesine veya asıl karar perdesine getirmesine veya karar perdesine bağlı olarak belli bir ses üzerinde kurulan diziyeye, Türk sanat musikisinde kullanılan beylik aranağme karşılığı olarak giriş müziği anlamında kalıp ezgi şekillerine “ayak” denildiği gibi yine âşık sazında sap üzerinde bir sesin kendisine “baş perde”, bir sekizli tizine de “ayak perde” adları verilmektedir.

Bu ezgi icralarının dışında da ayak terimi değişik anlamlarda kullanılmaktadır. Bizim üzerinde duracağımız husus, ezgilerin yapılış ve icralarında Türk halk musikisi icracılarının değişik anlam içinde kullandıkları ayak terimi olacaktır.

Türk halk musikisinde ayak terimine bağlanmış ve icracı sanatçılar tarafından belli dizilere ad olarak verilen terimleri dört türde toplamak mümkündür. Bu konuyu işleyen Süleyman Şenel şu kaydı düşürmektedir:

A- Bu terimlerin başında Âşık Kerem adı ile bağlanan Kerem ayakları ve Âşık Garip adı ile bağlanan Garip ayağı gelmektedir.

B- Âşık tarzı edebi türlerden yola çıkılarak üretilmiş ayaklardır: Müstezat ayağı, Kalender ayağı.

C- Bazı yörelerde yaygın türkü ve uzun havaların mahalli adlarından yola çıkılarak üretilmiş ayaklar: Muhalif, Beşirî, Tatyan, Misket, Maya, Bozlak.

D- Uydurma ayaklar: Bunlar bazı türkülerin, uzun havaların, âşık tarzı havaların adlarından, coğrafi yerleşim üzerinden ve halk dilinde olmayan klasik Türk musikisi makam adlarından yola çıkılarak üretilmiş ayaklardır: Kara Sevda ayağı, Zâvil Kerem ayağı, Kâtip ayağı, Engin Hüseyinî ayağı, Engin Kerem ayağı, Azerî ayağı gibi.

Klasik Türk musikisi makamlarından bazıları için bir karşılık bulamamaktan dolayı, sonradan uydurulmuş bu ayak çeşitlerinde, Kara Sevda ayağı Hicazkâr makamına, Engin Hüseyinî ayağı Muhayyer makamına, Zâvil Kerem ayağı Zâvil makamına, Mâye ayağı Hüseyinî makamına, Kâtip ayağı ise Nihavend makamına karşılık olarak düşünülmüş ve yayılmıştır.¹

Türk halk musikisinde ayakların çokluğu kanaatimizce coğrafi açıdan yöreselliğe dayanmaktadır. Çünkü, her yörenin (bu yöreler bazen çok dar bir alanı kaplar) saz şairlerinin (âşıklarının) o yöre için verdikleri isimler dolayısıyladır. Diyebiliriz ki, ne kadar yöre varsa o kadar da ayak ismi vardır. Bu itibarla her birinin ayrı ayrı tetkik edilmeleri çok zor ve nerdeyse imkânsızdır. Biz bu tür ayak isimlerini, memleketimiz düzeyinde meşhur olmuş ve artık bilinmiş olan ayakları gözönüne alacak, aynı ayağa değişik isimler vererek çoğaltılmış ayakları incelememizin dışında tutacağız.

Türk halk musikisine ayak terimi nereden ve nasıl gelmiştir?

Bu sorunun cevabını vermek için toplumun yaşayış biçimine, âdet ve görgülerine ve özellikle kültürel alandaki yetişme tarzına bakmak gerekir.

Yaşamlarını kırsal alanda, küçük topluluklar halinde devam ettiren bireyler âdet ve göreneklerine ziyadesiyle bağlı kalmakta, bunlardan ayrılmak veya uygulamayı azaltmak ya da kesmek gibi bir faaliyette bulunmayı düşünmemekte, eski görenek ve bu göreneklere uyan yaşam tarzlarında değişiklik kabul eder bir düşünce içinde olmamaktadırlar.

Cumhuriyetimizin kuruluşundan sonra toplumumuzda, özellikle şehirlerdeki yeni yaşam tarzına uyum gösterilmeye, daha medeni bir anlayış içinde gelişmelere uymaya –yavaş da olsa– başlanmasına karşı, kırsal kesimin dağınık toplumlarında, bu değişiklik çok daha sonra, şehirli ile temasların artmasıyla başlamış ve gerek medeniyet ve gereksel kültürel alanda, yenileşme ve yükselme devrine girilebilmiştir.

Türk halk musikisinde de saz şairlerinin hemen hepsinin yeterli musiki öğrenimleri bulunmadığı için, Türk halk musikisinde ana temalarda bir değişikliğe veya Türk sanat musikisinin temellerinden biri olan makamların öğrenilmesine, bilinip uygulanmasına ihtiyaç duyulmamıştır. Cumhuriyet tarihimizin yakın zamanlarına kadar bu anlayış ve düşünce zihniyeti ustadan öğrenciye aşılansarak, halk musikimizin esasları bilimsel yönden inceleneceğine, uydurma kavramlar yaratılarak devam ettirilmeye çalışılmıştır.

Bu gelenek devam ederken, yöreler arasında musikiye ilişkin temas ve faaliyetlerin azlığı ile beraber, Türk halk musikisi icracılarının arasında Türk halk

musikisi terimlerinin ayrı ayrı mana ifade etmelerini önlemek maksadıyla, genel bir terim üzerinde anlaşma ve birleşme kaygısı ve ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış ve özellikle radyo istasyonlarının açılışı ile bu ihtiyaca cevap vermek zorunluğu bütün şiddeti ile baş göstermiştir. Ayak terimi bir cankurtaran simidi gibi önlere çıkmış ve buna canla başla sarılmışlardır. Ne var ki, bu terim Türk halk musikisinde çok değişik şekil ve anlamda anlaşılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır, özellikle ilk dönemlerde (1950-1970 yılları) makam karşılığı olarak benimsenmiş, hatta radyolarda, eğitim kurumlarında ve ders kitaplarında bu anlamda kullanılır olmuştur.

1950 yılından evvelki dönemde ayak terimi Türk halk musikisi mensupları arasında bile bilinmez ve kullanılmazken, yeni türeyen profesyonel icracılar, her derde deva gibi gördükleri bu terimi ağızlarından ve notlarından düşürmez olmuşlar, bir lahnî (melodik) kalıp nitelik ve hüviyetinde olan ayak terimini hiçbir bilimsel sakıncaya takılmadan makam karşılığı olarak rahatlıkla kullanabileceklerini zannetmişlerdir. Bu görüş açısı içinde, kalıp ezgi anlamında kullanma eğilimi bugün de devam etmektedir.

Makam terimine gelince:

Türk sanat musikisinin ana unsurlarından biri olan makam teriminin, burada, Türk sanat musikisi alanındaki mana ve öneminden söz etmeyeceğiz. Çünkü, bu geniş konu kitabımızın birinci bölümünde etraflıca mütalaa edilmiş, incelenmiş ve gereken tarifler verilmiştir.

Kırsal kesimin tanımadığı makamın, şehir halk kültürü içinde varlığını belli etmesi, hatta Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, musiki meclislerinde kaval, bağlama, kaşık, cura, divan gibi sazlarla beraber ud, kanun, tanbur ve hatta kemanın da yer alması, şehir halk kültürünün yüksekliğini göstermesi bakımından önem taşır.

Diğer taraftan makam terimini, kırsal kesimde, küçük topluluklardaki saz şairlerinin de bir ölçüde kullandıkları görülmektedir. Ancak bu deyiş, bu kesimde başka bir anlam taşımakta, kalıp melodilerin bir bölümü için kullanılmaktadır.

Anadolu'da yapılan halk musikisi eserlerinin derlemelerinde biraz yukarıda adı geçen kalıp melodilerin örnekleri de derlenmiştir. Mesela Urfa'da Kesik makamı, Gaziantep'te Köroğlu makamı, Çorum'da Misket makamı, Malatya'da Dağ makamı, Tokat'ta Atatürk makamı (havası) veya Fazilet havası bunlar arasındadır.

Bunların dışında yine makam deyimini kullanan bazı edebiyatçıların "Âşık makamları" adı altında bir makam türünü yaydıkları görülür. Türk sanat musikisinde kullanılan makamın aslı ile Âşık makamlarının bir ilişkisi olmadığı gibi makamın asli hüviyetine değinen bir melodik yapı da bulunmamaktadır. Bu itibarla Âşık makamları da melodik ezgi itibariyle bir kalıp ezgi niteliği içindedir. Diğer taraftan bu terimin uydurularak kullanılması da 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır.

Görülüyor ki, ayakların yapılışı ve Türk halk musikisinde ifade ettiği anlam-

ların makam ile bir ilişkisi olmadığı rahatlıkla gözönüne serilmektedir. Burada her iki tür musiki alanında yer alan ve uygulanan ayak ve makam terimlerinin Türk halk musikisindeki kalıp melodi olarak kullanılması beste sözlerinin niteliğine göre bu kalıp melodilere uygulanması, oturtulması, Türk sanat musikisinde bulunmayan bir uygulamayı göstermesi bakımından son derecede önemlidir.

Yalnız burada bir hususu dile getirmek ve açıklamak zorunluluğu vardır.

Kalıp melodiler, ayakların besteler içinde veya ekli olarak kullanılmasında, ezginin yapısı, diğer bir deyimle hüviyeti veya çeşnişi Türk sanat musikisinde kullanılan makamlarla ne dereceye kadar bir yakınlık veya benzerlik gösterir?

Bu sorunun cevabını rahmetli üstadım Rauf Yekta Bey, *Anadolu Türküleri* adlı mecmuanın birinci cildinde şöyle cevaplandırıyor:

... Bunların içinde bazen makam itibariyle sabit bir rengi olmayan şarkılara da tesadüf ettik ki, bunlara –filân makamıdır– demek mümkün olmadı. Bu sınıfa dahil olan şarkıların bâlâsına [yukarısına] hangi makamda oldukları biz-zarure işaret edilememiş ve yalnız hangi şehirlerden geldiğinin tasrih ve tahriri ile iktifa olunmuştur.²

Rauf Yekta Bey'in bu gözlemi üzerinde biraz durmamız icap ediyor. Aslında, Türk halk musikisi besteleri içinde –daha çok kırık havalarda– türküyü besteleyen saz şairi, formasyonu genellikle küçük olan eserinde birden fazla makamda dolaşmakta ve Türk sanat musikisinde bugün için bilmediğimiz bir makam türü içinde eserini tamamlamaktadır. Bu itibarla Türk halk musikisinde az da olsa görülen bu bestelerin bir makam ile ilişkilerinin tayin ve tespit edilmeleri mümkün olmamaktadır. Buna bir örnek vererek konuyu daha açık bir şekilde tespit edelim:

Rauf Yekta Bey'in örnek olarak verdiği "Gül Kuruttum" güfteli türkünün analizini yaptığımız zaman, altı batutalık küçük çaplı bu türkünün birinci batutasında Nevâ üzerinde bir Sabâ gösterisi ile türküyeye başlanmış, üçüncü ve dördüncü batutalarda Şevk-efzâ makamına gayet ustaca bir geçişten sonra, son iki batutada Acem Aşiran geçişi ile beste tamamlanmıştır. Bu örnekleri çoğaltabiliriz. Türkünün notasını, incelemeye yardımcı olur düşüncesi ile ekte veriyoruz. Bu kısımda makamı belli değil başlığı ile değişik örneklerle de yer verilmiştir.

Bu kısmı bitirmeden evvel, Türk halk musikisinde mevcut notaya alınmış bestelerdeki melodik yapıların makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğunu ve hatta pek çok Türk halk musikisi bestesinin makamlara uyularak bestelendiğini belirtmek isteriz.

Burada şöyle bir ayırım yapılmasını uygun görüyoruz:

1- Türk sanat musikisinde mevcut makamlara uyularak, halk musikisi besteleri, mesela inici bir nitelik gösteren kırık havalarda bu uygunluk en yüksek derecede belli olmaktadır.

2- Formasyonu küçük çapta olarak bestelenen halk musikisi bestelerinde –daha çok kırık havalarda– makama uygunluk derecesi 1 no.da belirttiğimiz şe-

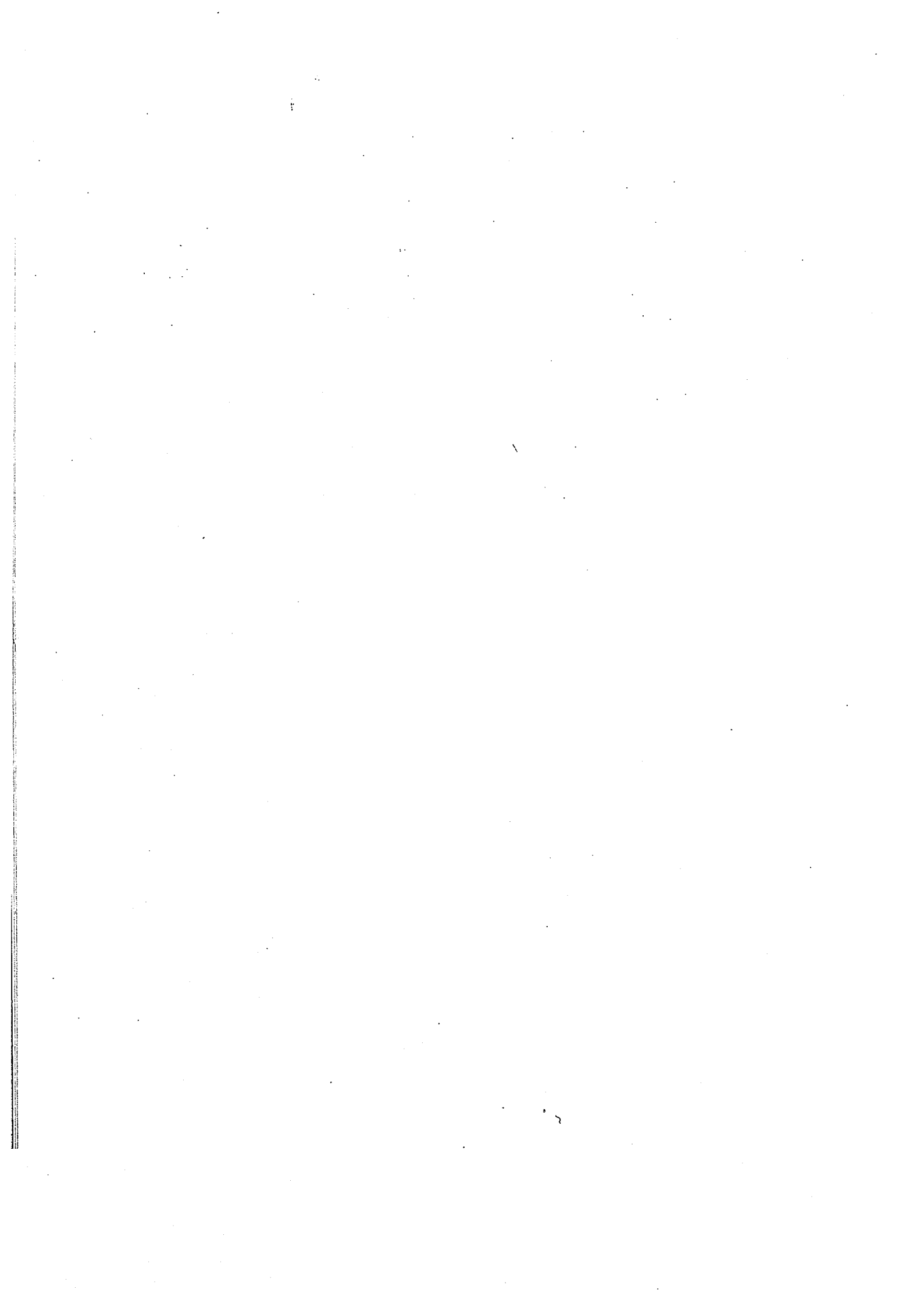
kilden biraz ayrılık gösterir. Bu tür bestelerde çeşni, makamın dörtlü veya beşli-
sinde bulunan melodik yapı içinde veya karara doğrudan dörtlü veya beşlide
kendini belli eder.

3- Formasyonu nasıl olursa olsun, halk musikisi bestelerinde değişik makam-
ların çeşnilerini veren melodik yapılar –kısada olsa– kullanılır ve bir eserin yalnız
bir makama ait olması durumu tam anlamıyla tespit edilemez.

Şu hususu da belirtelim ki, Türk halk musikisi besteleri Türk musikisinin
önemli bir bölümünü kapsar ve bu kapsam içinde makamlar bulunur ve gözardı
edilemez.

Notlar

- 1 Süleyman Şenel, "Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında", V. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'ne sunulan bildiri.
- 2 Rauf Yekta, "Anadolu Halk Şarkıları", İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, 2. Baskı, Defter I.



4. KISIM

Makamları ve Ayakları Bilinen Türk Halk Müziği Eserleri

Bu kısımda, örnekleri verilerek Türk halk musikisi bestelerinin makamlarla olan ilişkilerinden söz edeceğiz. Bu arada bilinen ve meşhur olan ayaklarla da karşılaştırmalarda bulunacağız. Bu bağlamda Türk halk musikisinde en çok bilinen ve kullanılan makam türlerinden başlayan bir sıra uygulayacağız.

1) Hüseyinî Makamı (Kerem Ayağı)

Türk halk musikisinde çok sevilen Hüseyinî makamından, saz şairleri tarafından, kırık hava ve uzun hava türlerinde olmak üzere çok eser bestelenmiştir. Hüseyinî makamı Türk halk musikisinde asıl adı ile değil, genel anlamda kullanılan Kerem adıyla şöhret bulmuş ve tanınmıştır.

Türk halk musikisinde kullanılan Kerem ayağı adının, yalnız Hüseyinî için değil, Uşşak, Hüzî, Karcıgar, Beyatî, Beyatî Araban, Tahir, Nevâ ve Muhayyer makamları için de kullanılmasında bir sakınca görülmemiş ve saz şairleri bu değişik makamlar için de Kerem adını rahatlıkla kullanmışlardır.

Bu arada Kerem adı da bazı katkılarla Yanık Kerem, Yahyalı Kerem, Düz Kerem, Beşirî Kerem, Kesik Kerem, Dik Kerem, Zincirli Kerem, Tatyân Kerem, Kandilli Kerem gibi adlarla yöre yöre tanınmış ise de, bu Kerem çeşitleri pek çok yörede değişik melodik yapıları (dörtlü ve beşliler arasında) kapsamaları itibariyle yalnız bir isim benzerliği dolayısıyla yakınlık gösterirler. Biz, bu konunun ayrıntılarına girmeyeceğiz. Burada üzerinde duracağımız nokta, genelde Kerem ayaklarının bazılarının hangi makamlara yakınlık gösterdiklerinin incelenip tespit edilmesidir.

Bazı Türk halk musikisi sanatçıları Hüseyinî makamını Kerem adı ile tanıtmışlardır. Diğer bazı halk musikisi sanatçıları da, Hüseyinîyi Maya ayağına karşılık tutmuşlardır, bazı sanatçılar ise Hüseyinî ayağı diye bir terimi ele almış ve yeni bir isimlendirmeye gitmişlerdir.

Bazı Türk halk musikisi sanatçıları Hüseyinîye benzemesi itibariyle şu diziyi

örnek olarak vermişlerdir:

Nida Tüfekçi şemasını verdiğimiz bu diziye Yahyalı Kerem adını verirken, Mustafa Özgül

sadece Kerem adını kullanmıştır. Bir süre sonra Kerem ayağına ilaveten Engin Hüseyinî diye bir ayak ortaya konulmuş ve Kerem ayağı içinde sayılan Muhayyer ve Tahir bu ayağın karşılığı olarak gösterilmek istenmiştir.

Yahyalı Kerem ayağına örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

- 1- Menekşe kokulu yarım
- 2- Bebeğin beşiği çamdan



4) Karcıġar Makamı (Kerem Ayağı)

Âşık Kerem'in deyişlerinden alınan Kerem ayağı, bazı Türk halk musikisi ustalarına göre Karcıġar makamının karşılığıdır ve dizi şeması şöyledir:



Değişik türde makamlara karşılık gösterilen Kerem ayağı, bu makamların kuruluş niteliklerine ve hü-

viyetlerine uymaz; bu makamlara benzerlik göstermesi kâğıt üzerinde görülen aldatıcı bir görünüşten ibarettir. Bu görünüşün bilimsel yönden açıklanması mümkün değildir.

Karcıġar makamı ile beraber Beyatî Araban ve Araban makamlarına da benzerliği olduğu ileri sürülen Kerem ayağının kavram yönünden açıklanması da görüldüğu gibi mümkün olamamaktadır. Karcıġar makamına şu türküleri örnek verebiliriz:

- 1- Merdivanım kırk ayak
- 2- Atımı bağladım

5) Beyatî Araban Makamı (Kerem Ayağı)

Beyatî Araban makamına benzetilen Kerem ayağından çok az türkü yakılmıştır. Beyatî Araban makamına şu örneği verebiliriz:

- 1- Vardım ki yurdumdan ayak göçürmüş

6) Uşşak Makamı (Çıkıcı Uşşak Kerem Ayağı)

Dizi değiştirilip Mi bemol ve Fa diyez kaldırıldığında Uşşak, Hûzî ve Beyatî makamlarının dizisine çok benzeyen bir dizi ile karşılaşırız. Bazı halk musikisi ustalarının Çıkıcı Uşşak diye isimlendirdikleri dizinin şeması şöyledir:



Bu dizide Acem perdesi bulunmuyor, Eviç perdesi yer alıyor. Bu itibarla Uş-

şak makamı ile bir ilişkisi olmadığı açıkça görülüyor. Uşşak makamına örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

- 1- Şu maşadın kızları
- 2- Arabamın atları

7) Muhayyer Makamı (İnci Kerem veya Yahyalı Kerem Ayağı)

Yukarıda 6 no.lu paragrafta verilen dizinin benzediği makam Muhayyer makamıdır. Ancak, Muhayyer makamı Yegâha kadar bir genişleme yapmamaktadır. Dügâhta karar veren bu diziye İnci Kerem adı verilmektedir. Muhayyer makamına örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

- 1- Gönül gurbet ele varma
- 2- Gardaş gitmem Diyarbakır düzüne

8) Beyatî Makamı (Kerem Ayağı)

6 no.lu paragrafta vermiş olduğumuz Kerem dizisinin Beyatî makamına da yakınlığı ileri sürülmektedir. Uşşak makamı için mevcut teknik sakıncalar Beyatî makamı için de geçerlidir. Bu itibarla Kerem dizisi ile Beyatî makamının yakınlığı söz konusu olamayacaktır. Beyatî makamına örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

- 1- Türkmen kızı bar oynuyor
- 2- Şu karşı yaylada göç kater kater

9) Hûzî Makamı (Kerem Ayağı)

6 ve 7 no.lu paragraflarda açıklanan teknik sakıncalar Hûzî makamı için de geçerlidir. Hûzî makamına şu türküleri örnek olarak verebiliriz:

- 1- Atem tutem men seni
- 2- Bu kadar cevretme aziz sultanım

10) Nikriz Makamı (Yanık Kerem Ayağı)

Türk halk musikisi ustaları Yanık Kerem adını verdikleri ayağın Nikriz karşılığı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Yine Türk halk musikisi ustaları yöre yöre Yanık Kerem, Kesik Kerem ve Yörük Kerem adlarını da takmışlardır. Müstezat ayağı olarak da tanıtmışlardır.

Nikriz makamı Türk halk musikisi bestekârları tarafından beğenilmiş ve türküler yakılmış ise de bu makamdan çokça eserler verilmemiştir. Nikrize örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

- 1- Yörük yaylası
- 2- Sokak başı méyhane

11) Hüseyinî Aşiran Makamı (Kesik Kerem Ayağı)

Türk halk musikisi ustaları Hüseyinî Aşiran makamına Kesik Kerem ayağını benzetmişlerdir ve şemasını şöyle verirler:



Aslında bir Karcıgar sekizlisini hatırlatan bu şematik diziye Dügâhtan itibaren peste doğru

üç ses daha ilave edilerek Hüseyinî Aşiran perdesinde karara bağlanmıştır.

Yanık Kerem diye de anılan Kesik Keremde Türk halk musikisi bestekârları kırık havalardan çok uzun havalar bestelemeyi uygun görmüşlerdir. Biz de örnek olarak şu uzun havayı veriyoruz:

1- Duman duman olmuş karşıki dağlar

12) Mahur Makamı (Müstezat veya Beşirî Ayağı)

Türk halk musikisinde Mahur makamı karşılığı olarak kabul edilen ve Nida Tüfekçi'nin Beşirî ayağı olarak isimlendirdiği dizi, diğer Müstezat ayakları içinde Rast perdesinde karar veren bir ayak türüdür. İnci olarak seyir gösteren bu türe aynı zamanda İnci Müstezat adı da verilmiştir. Türk halk musikisi ustalarına göre şeması şöyledir:



Dizide Mahur karşılığı olarak belirtilen Müstezatta, Mahur makamında kullanılan Mahur

perdesi gösterilmemektedir. Diğer taraftan dizide gösterilen Si perdesi de Segâh olarak tespit edilmiştir. Türk sanat musikisinde bazı icracıların Mahur perdesi yerine çoğu zaman Eviç perdesini, Buselik perdesi yerine de melodik yapının seyirine göre Segâh perdesini kullandıkları görülür ise de, Türk halk musikisi icracıları ve ustaları diziyi verirken bu konuya hiç temas etmemişler ve notalarda bu hususu belirtmemişlerdir. Mahur makamına örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

1- Aşk-ı ezeli âşika ilham-ı Hüdadır

2- Pencerede perde ben

13) Acem Aşiran Makamı (Müstezat Ayağı)

Türk halk musikisi ustaları Acem Aşiran makamına benzettikleri ikinci bir Müstezat dizisinden söz etmişlerdir. Şeması şöyledir:



Bu tür Müstezattan elimizde çok az eser vardır. Acem Aşiran

makamına örnek olarak bir Kayseri türküsünü veriyoruz:

1- Mezar arasında harman olur mu

14) Rast Makamı (Çıkıcı Müstezat Ayağı)

Mahur makamı için Türk halk musikisi Ustalarının verdiği dizi Rast makamı için de aynen verilmektedir. Bu dizi çıkıcı Müstezat olarak gösterilir ve dizinin arıza işaretleri Rast makamındaki işaretler gibidir. Bu Müstezat da az kullanılmıştır. Rast makamına örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

- 1- Kalenin ardına ekerler darı
- 2- Evreşe yolları dar

15) Çargâhta Müstezat (Arızasız Müstezat Ayağı)

Türk sanat musikisinde Rast makamının Çargâh perdesinde şed olarak kullanılması çok azdır ve bu şed yoluna ayrı bir makam adı verilmemiştir. Türk halk musikisinde ise Müstezat ayağının arızasız olarak Çargâh perdesini karar perdesi olarak kullanıldığını görüyoruz. Arızasız Müstezat olarak bilinen bu türden elimizdeki eserler oldukça azdır. Örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

- 1- Altın hızmam Mülayim
- 2- Öyledir ey öyledir

Hicaz Ailesi

Türkiye'nin hemen her yöresinde Garip ayağı diye bilinen tür, Türk halk musikisi ustalarınca Hicaz makamına karşılık olarak tanıtılmak istenmiştir. Hicaz ailesinin türlerinde de örnekler bestelenmiş, Garip ayağı oldukça çok kullanılan bir ayak türü olarak yerleşmiştir.

TRT İzmir Radyosu stajyer sanatçıları için hazırladığı "Türk Halk Musikisinde Ayaklar" konulu ders notlarında Garip ayağını açıklayıp anlatan Durmuş Yazıcıoğlu, Garip ayağının kuruluşunun karar perdesinde bulunan bir dörtlüye Nevâdan itibaren bir beşlinin eklenmesiyle meydana geldiğini söylemiş ise de bu küçük dizilerin adlarını vermemiştir. Bu tarif teknik yönden çok eksiktir. Dizinin şeması şöyledir:

Diğer taraftan bazı Türk halk musikisi ustaları Garip ayağının Düğâhta değil, aynı zamanda Nevâda da karar verebilen bir türünün de bulunduğunu bildirmişlerdir. Bu türün şeması da şöyledir:

Hicaz makamı ailesinin türleri için elde edebildiğimiz örnekleri verirken hangi türün örneği olduğuna da işaret edeceğiz.



16) Hicaz Makamı (Garip Ayağı)

Oldukça bol bulunan örnekleri vardır. Şu örnekleri verebiliriz :

- 1- Kaçma güzel
- 2- Estergon Kal'ası

17) Hümayun Makamı (Garip Ayağı)

Oldukça çok türkü bestelenen Hümayun makamına şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Gide gide yarelerim derildi
- 2- Hışhışı hançer boynuma

18) Uzzâl Makamı (Garip Ayağı)

Bu makama örnekler bulmakta güçlük çekilmez. Birçok örnek elimizdedir. Türk halk musikisi bestekârları bu makamı beğenmişler ve Uzzâl makamının özelliklerini de türkülerinde uygulamışlardır. Şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Tütüncüden tütün aldım
- 2- Arpa buğday daneler

19) Zirgüleli Hicaz Makamı (Rastta) (Garip Ayağı)

Bu makama benzetilen bir türküyü örnek verebiliriz:

- 1- Fırın üstünde fırın

20) Sabâ Makamı (Kalenderî Ayağı)

Sabâ makamına çok benzeyen ve bazı Türk halk musikisi bestekâr ve icracılarının Sabâ makamı karşılığıdır diye kesin bir ifade kullandıkları Kalenderî ayağı, Orta ve Batı Anadolu ile Trakya'da daha fazla beğenilip kullanılan bir ayak türüdür.

Nida Tüfekçi'nin Kalenderî ayağı ile Derbeder ayağının aynı olmadığını açıklamasına rağmen, Giray Taptık, Refik Ünal ve Mustafa Hoşsu gibi bazı ustalar iki ayağın da aynı anlamda kullanıldığını bildirmektedirler.

Türk sanat musikisinde olduğu gibi, Türk halk musikisinde de Re bemol -Hicaz sesi melodik yapının seyrine göre biraz pestleşen veya biraz tizleşen oynak bir ses karakteri gösterir. Sabâ makamına örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

- 1- Kahvenin önünden
- 2- Bir dalda iki kiraz

21) Bestenigâr Makamı (Kalenderî Ayağı)

Türk sanat musikisinde çok sevilen ve bir hayli eser bestelene Bestenigâr makamının benzeri bir ayağa Türk halk musikisinde rastlamıyoruz. Halbuki, elimizde bu tür türküler çok az da olsa bulunuyor. Şu örneği verebiliriz:

- 1- Çırpırdın Karadeniz bakıp Türkün bayrağına

22) Eviç Makamı (Misket Ayağı)

Türk halk musikisi bestekâr ve icracıları Eviç makamına benzemesi sebebiyle Misket ayağından söz etmişlerdir. Şemasını da şöyle veriyorlar:

Bu şematik dizi Eviç makamı dizisine benzemektedir. Eviç makamında Nim Hicaz perdesi makamın yapısı içinde bulunmaz. Halbuki, yukarıda verdiğimiz



TATYÂN DİZİSİ

şemada Nim Hicaz perdesi dizinin oluşumunda yer almaktadır. Bu fark önemlidir. Diğer taraftan aynı dizide Si perdesi Segâh olarak gösterilmiştir. Kanaatimizce, Nim Hicaz perdesi alarak oluşan dizinin Dügâh-Nevâ arasındaki dörtlüde Segâh perdesinin olmaması lâzımdır. Çünkü, burada meydana gelen dörtlü Dügâh üzerine konulmuş bir Rast dörtlüsüdür.

Bazı Türk halk musikisi ustaları Misket ayağının şemasını verirken nim hicaz perdesini kullanmamışlardır. Bu dizi Eviç makamının dizisine daha yakındır.

Eviç makamına örnek olarak şu türkülerini verebiliriz:

- 1- Ayağına giymiş sade f nalini
- 2- Ardıçtandır kuyuların kovası

23) Ferahnâk Makamı (Misket Ayağı)

Türk halk musikisi ustaları Misket ayağına Ferahnâk makamına da yakın görmüşlerdir. Misket ayağının bir adı da Karanfil ayağıdır. Bu ayağın şematik dizisini bir evvelki paragrafta vermiştik. Bu dizi bazan Nim Hicaz perdesini almadan da kurulmaktadır. Ferahnâk makamından eserler azdır. Eviç kadar işlenmemiştir. Şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Ezelidir deli gönül
- 2- Mapusane içinde yanıyor gazlar

3- Besmeleylen çıktım yola

İkinci türkü klasik Ferahnâk makamını ifade etmekte zayıf kalmaktadırlar. Bunun sebebi makamla ilgili bilgilerin çok zayıf olması ve türkülerde ezgilerin bir çerçeve içinde görülmemesidir.

24) Segâh Makamı (Tatyan Ayağı)

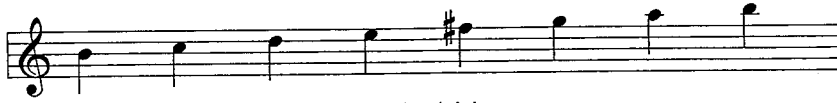
Türk halk musikisi ustaları Segâh makamına benzeyen Tatyan, Âzerî ve Muhalif ayaklarını örnek ayaklar diye saymaktadırlar. Gerçi, bu ayakların dizilerinde arıza olarak bazı ses değişiklikleri varsa da genel yapıyı itibarıyla Segâh ve Hüz-zam makamlarına yakınlıkları görülür.

Diğer taraftan Tatyan ve Âzerî ayaklarında Segâh makamının yapısında kullanılan Dik Hisar-koma bemollü Mi sesinin yer almadığı görülmektedir. Örnek olarak verdiğimiz türkülerde Segâh sesi üzerindeki pestleşmelerde dereceleri göstermek için 1-5 arası sayılar konulduğu halde Hüseyinî sesindeki pestleşmelere bu usul uygulanmamakta ve Segâhta kullanılan bir veya iki komalık pest seslere işaret edilmemektedir. Biz bunu Arel-Dr. Ezgi okulu kurallarının gereği gibi uygulanmamasına bağlıyoruz.

Segâh makamına benzer görülen Tatyan, Muhalif ve Âzerî ayaklarının dizi semaları şöyledir:



TATYAN DİZİSİ



MUHALİF DİZİSİ



ÂZERİ DİZİSİ

ayağı altında bildirmiş ve yöre yöre verilen adların karışıklık yaratmasını bir ölçüde engellemiştir.

Segâh makamı için elde ettiğimiz örnekler bu düşünce ve uygulamanın isabetli olduğunu göstermektedir. Türk sanat musikisinde Eviçsiz Segâh olarak bes-telenmiş eserlerin de bulunuşu bu görüşün isabetini doğrulamaktadır.

Segâh makamına örnek olarak şu türkülerini verebiliriz:

- 1- Sen sen sen
- 2- Pencereden taş gelir

Türk halk musikisi bestekârları, Segâh ve Hüz-zam makamlarına benzer bu ayaklardan türküler ve uzun havalar bestelemişlerdir. Bu bestelerin birbirlerine yakınlıkları çok fazladır. Bu türlerin türkülerinde gerek arıza işaretlerinin yer yer değiştirilmeleri, gerekse çeşni yönünden benzerlik göstermeleri sebebiyle, bu durumu inceleyen Süleyman Şenel, her üç ayağı Muhalif

25) Hüzam Makamı (Tatyan-Muhelif Ayağı)

Bir evvelki paragrafta, ayrı ayrı adlar verilen ayakları sayarken, Tatyan ayağının Hüzam makamına diğerlerine göre biraz daha yakınlık gösterdiğini görmüş olduk. Gerçekten Âzerî ve Muhelif dizilerinde Hüseyinî perdesinin Hüzamda kullanılan Mi bemole yakın olmadığını, Hüzamın istediği sesi veremediğini gördük. Bu itibarla Tatyan ayağının Hüzama yakın olduğunu tespit etmiş olduk. Gerçi, Muhelif ayağı da bazı melodik yapıların icabı olarak Hüzam makamına yakınlık göstermektedir ama bu durum kayda değer görülmez. Hüzam makamına şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Dere geçit vermezse
- 2- İreyhan eker misin? (Lili yar)

26) Ferahnüma Makamı (Abdal Ayağı)

Türk halk musikisi ustaları Abdal ayağından çok az eser bestelense de Yegâhta Kürdîli Hicazkâr makamının örneği olarak görmüşlerdir. Türk halk musikisi ustaları çok az olsa da Abdal ayağında besteledikleri türküler Yegâhtaki Kürdîli Hicazkâr makamına uygun düşürmüşlerdir. Arel'in Ferahnüma adını verdiği Yegâhtaki Kürdîli Hicazkâr makamı musikiciler arasında rağbet görmemiş ve unutulmuştur. Ferahnüma makamına şu türküler örnek verebiliriz:

- 1- Fidayda (Hüdayda)
- 2- Çifte çıkar martinimin dumanı

5. KISIM

Ayakları Bulunmayan Türk Halk Musikisi Eserleri

1) Genel Bakış

Bundan evvelki kısımlarda yaptığımız inceleme ve tetkiklerde, Anadolu'muzun hemen hemen her bölgesinde bilinmiş ve kullanılır olmuş Ayak isimleri üzerinde durmuş, incelemeye aldığımız bu ayakların hangi makamlara yakın düştüğüne ilişkin Türk halk musikisi ustalarının verdikleri bilgileri incelemiş ve örneklerini vermiştik.

Bu incelemeler sonucunda Türk halk musikisi eserlerinin makamlarımızın ancak bir kısmı ile ilişkili olduğu açığa çıkmıştır.

Türk halk musikisi eserlerinin tamamını tespit ederek analiz etmek bugün için mümkün görülemez. Çünkü, halen bir kısım halk ezgileri henüz tespit düzeyindedir.

Diğer taraftan, Türk sanat musikisinde yapılan inceleme ve araştırmalarda makamlarımızın 400 sayısını aşkın olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki, bu makamlardan ancak 210 civarında makam ismini ve eserlerini elde edebilmiş olduk. Bu itibarla, toplam makam sayısının yarısından fazlasını oluşturan ve isimleri bilinmekle beraber elimize geçmeyen ve kaybolmuş eserlerin bulunduğu da göz önüne alınırsa, makamlarımızdaki kayıpların çok fazla olduğu rahatlıkla anlaşılır.

Bu tespitlerden sonra Türk halk musikisi eserlerinin, Türk sanat musikisindeki bilinen makamlar ile ilişkilerinin tespitinde oldukça kolaylık sağlanmasına karşılık, bazı Türk halk musikisi eserlerinin Türk sanat musikisinde seyir ve çeşnileri bilinmeyen makamlarla ilişkili olup olmadığı sorusu hatıra gelebilir. Bilinmeyen bir makam ile Türk halk musikisi eserlerinin karşılaştırılması asla mümkün olmayacağı için sorunun cevabını vermek son derece kolaydır. Bu açıdan meseleyi mütalaa ettiğimizde Türk halk musikisi eserlerinde, özellikle birden fazla makamı kapsayan türkülerin Türk sanat musikisinde benzeri bulunmadığı dikkate alınırsa, bu türkülerin, eski bestekârlarımızca bulunup sonradan kaybolmaları sebebiyle

literatürden silinen makamlarla bir ilişkisi olup olmayacağı hususunun bir an düşünülmesi zihinlerde yer edebilir.

Türk sanat musikisinde iki makamdan oluşan mürekkep makamlar, makamlarımızın önemli bir bölümünü oluşturur. Mesela Eviç Hûzî, Eviç Mâye, Uşşak Muhalif, Irak Muhalif, Dügâh Buselik, Nevruz-ı Rûmî, Sultanî Eviç, Hicaz Acem, Rast Muhalif, Şehnaz Nişaburek, Uşşak Reng-i Hicaz, Horasan Beyatî, Hicaz-ı Rûmî, Tarz-ı Cihan vb. bunlardandır. Bu makamların eserleri elimizdedir. Ancak, bugün ismi bilinmekte olup da eserleri bize kadar gelememiş Gülnârî, Karabağî, Muşin-gül, Seng-endaz, Şinaver, Ab-ı Kevser, Kebûter, Perr-i Zerrin, Rast Kürdî, Şems-i Efrûz, Tüvanger vb. gibi makamların seyir ve çeşnileri bilinmediği gerçeğinden hareket edilince, elimizde bulunan bir kısım Türk halk musikisi eserlerinin bu makamlarla ilişkilerinin olup olmadığını anlamak elbette mümkün olamayacaktır.

Şüphesiz ve tereddüde düşmemizin bir sebebi de şudur:

Elimizde mevcut bazı Türk halk musikisi eserlerinin Türk sanat musikisinde mevcut olan ve eserleri elimizde olup da hemen hiç bilinmeyen bazı makamlarımıza yakınlığını tespit etmiş bulunuyoruz. Mesela, Ferahnüma makamına benzeyen "Hüdayda" türküsü, Tarz-ı Cihan makamına benzeyen "Dama çıkma başı açık" güfteli türkü ve Eski Hüzzam makamından bestelenmiş "Yeşillim" türküsü gibi.

Örnek olarak verdiğimiz bu türkülerin dışında kalan diğer bazı eserlerin, evvelce bilinip bugün unutulmuş ve eserleri elimizde olmayan makamlara yakınlığının derecesini tespit etmek imkânımız olsa bile, halk musikimizdeki eserlerin bu tür makamlara yakın olup olmadığını düşünmek zihinlerimizde yer alan bir soru şeklinde sürüp gidecek ve tazeliğini muhafaza edecektir. Mesela "Gül kuruttum" güfteli türkü ile üç ve hatta dört makamı bünyesinde çok sanatlı bir şekilde birleştiren türkülerin, bugün bilinmeyen bir makamımıza yakınlığı her zaman düşünülebilir. Çünkü, Türk sanat musikisinde de ikiden fazla makamın bir makam içinde birleştirilerek makamlar meydana getirildiği bir gerçektir ve bilinmektedir. Bu itibarla, bu tür Türk halk musikisi eserlerinin belli bir makama bağlılığı söz konusu olamayacağı için, biz bu eserleri

- 1) Ayaklarla ilgisi olduğu gösterilmeyen makamlardan bestelenen türküler,
- 2) Ayaklarla ilgisi olmayan, makam karşılığı bulunmayan ve birden fazla makamlarla bestelenen türküler,
- 3) Ayaklarla ilgisi olmayan ve belli bir makama bağlanamayan türküler,
- 4) Ayaklarla ilgisi olmayan, makamı bulunmayan, üçlü ve dördümlerden (cins) oluşan eserler olarak grupladık.

Şurasını hemen belirtelim, ki birden fazla makamın yer aldığı eserler ve makamları belli olmayan eserler Türk halk musikisi repertuarında diğer türlere göre azınlıktadır.

2) Ayaklarla İlgisi Gösterilmeyen Makamlardan Bestelenen Türküler

1) Isfahan Makamı

Türk halk musikisi ustaları bu makamla ilgili bir ayak göstermemişlerdir. Isfahan makamına şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Fesleğen ekim gül bitti
- 2- Ey gaziler yol göründü

2) Gülizar Makamı

Türk halk musikisi ustaları Hüseyinîye benzeyen Gülizar makamı için bir ayak düşürmemişler, Kerem ayağına da Gülizâr” makamını karşılık göstermemişlerdir. Halbuki, bu makam Hüseyinîye yakınlık gösterir. Bunun sebebi henüz anlaşılmamıştır. Gülizar makamı için şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Türkmen kızı
- 2- Gine geldi yaz baharın ayları

3) Gerdaniye Makamı

Türk halk musikisi bestekâr ve icracıları, ayakları yörelere göre ayırırken, çokça kullanarak türküler ve uzun havalar besteledikleri Gerdaniye makamı için bir ayak ismi bulmayı her nedense öngörmemişler, bu hususu işlememişlerdir. Bunun sebebini henüz bilmiyoruz.

Şematik dizi olarak verdikleri dizilere uymayan Gerdaniye makamı için şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Sabahın seher vaktinde
- 2- Kaleden kaleye şahin uçurdum

4) Şehnaz Makamı

Kararı Hicaz makamı çeşnisi içinde olan Şehnaz makamı için de bir ayak gösterilmediği anlaşılıyor.

Burada şu noktayı belirtmek istiyoruz:

Yöre yöre verilen ve o yörelerde ismi bilinen ayaklar Türkiye genelinde bilinmediği için, belki bu yörelerin bazılarında Şehnaz makamına uydurulan bir ayak belirtilmiş olabilir. Ancak, bizim üzerinde durduğumuz husus, küçük yörelerde ve o yörelere mahsus konulmuş ayakları bulup incelemek değil, ülkemizin genelinde bilinen ayakları ele alıp incelemek ve makamlarla olan ilgilerini tespit etmektir. Bu itibarla, mesela Bolu’da Hicazkâr makamına benzerlik gösteren ayağa “Mendil” denilmektedir. Bu örnekleri çoğaltmak her zaman mümkündür. Ancak, bir yörede kalıp, bu yöreyi aşamamış ayaklar haliyle konumuzun dışında kalmış olacaktır.

Şehnaz makamına şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Hisardan inmem diyor (Memberi)

5) Nişabur Makamı

Çevresi dar bir makam olan Nişaburdan Türk halk musikisi bestekârlarımız az miktarda eserler bestelemişlerdir. Meşhur olan türkülerden örnekler verebiliriz:

- 1- Genç Osman dediğin bir küçük uşak
- 2- Estireyim mi, estireyim mi

6) Kürdî Makamı

Türk halk musikisi ustalarının Bozlak ayağı diye tanıdıkları diziyi, Bozlak ayağı paragrafında açıklamış idik. Bu ayak, Kürdî makamına karşılık gösterilmiştir. Halbuki, Türk sanat musikisinde Kürdî makamının Dügâh perdesinde karar veren bir makam olduğu belli iken, Rast perdesinde karar veren Bozlak ayağı dizisinin Kürdî makamına uygunluğunda isabet görmek mümkün değildir. Kaldı ki, Bozlak ayağında yer alan Zirgüle ve Nim Hisar perdeleri Kürdî makamında bulunmaz.

Kürdî makamına örnek olarak şu türkülerini verebiliriz:

- 1- Çamlar altına
- 2- Köprü'nün altı desti

7) Muhayyer Kürdî Makamı

Fazla bir türkü bestelenmediği görülen Muhayyer Kürdî makamına şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Sendeki kaşlar bende de olaydı
- 2- Gerizler başında hoplayamadım

8) Hüseyinî Kürdî (Zemzeme) Makamı

Çok az örneği bulunan Hüseyinî Zemzeme'ye şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Azime'nin bahçesinde kuyu var
- 2- Mezarımın taşı

9) Acem Kürdî Makamı

Elimizde oldukça az bulunan türkülerden şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Yaş nane kuru nane
- 2- Hastane önünde incir ağacı

10) Sazkâr Makamı

Bu makam için elimizde şimdilik sadece çok meşhur bir türkü vardır:

- 1- Bahçalarda börülce

11) Hicazkâr Makamı

Yine çok az eser bulunan bir makamımızdır. Şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Üç güzel oturmuş iskambil oynar
- 2- Afyon'un ortasında galesi

12) Rast Mâye Makamı

Bu makama da şimdilik bir örnek verebiliyoruz:

- 1- Çınarlar deresi

13) Dügâh Mâye Makamı

- 1- Kavak kavağa yaslanır
- 2- Pınara vurdum kazmayı

14) Segâh Mâye Makamı

Mâye olarak bestelenen (üç tür Mâye) eserlere dikkat edilecek olunursa Türk halk musikisi bestekârlarının Mâyeleri gereği gibi ifade edemedikleri görülür. Biz, bu hususu hemen bütün halk musikisi eserlerinde devamlı olarak gözönünde tutmak zorunluluğunu hissettik. Çünkü, makamın çeşnisini tam ifade edemeyen türkülerin hangi makamdan olduğuna dair derin bir bocalama geçirmek işten bile değildir. Zaten, Türk halk musikisi bestekârlarının bir bölümünün makamları gereği gibi bildikleri söylenemez. Bu itibarla, çeşni tam olmasa bile, bize şu makamdandır fikrini vermesini yeterli görüyoruz. Segâh Mâyeye şu eserleri örnek olarak verebiliriz:

- 1- Kızım sana fistan aldım vardı mı?
- 2- İzzet'i çağırın

15) Zâvil Makamı

Türk halk musikisinde az kullanılmış bir makamdır. Örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

- 1- Arpa ektim biçemedim
- 2- Dinar yolu

16) Nihavend Makamı

Bu makam da az kullanılan makamlardan biridir. Örnek olarak şu eserleri verebiliriz:

- 1- Bir ataş ver sigaramı yakayım
- 2- Evlerinin önü mersin

17) Nevâda Nihavend

- 1- Kiraz aldım dikmeden

18) Çargâhta Nihavend

1- Keklik tahta ne gezer

19) Çargâhta Pençgâh

Şed yolu ile Çargâh perdesine göçürülen Pençgâh makamından elimizde az eser vardır. Şu türküleri örnek olarak verebiliriz:

1- Halkalı şeker

2- Şu derenin uzununu

20) Çargâh Makamı

Bu makamdan bestelenmiş şimdilik bir türküyü verebiliyoruz:

1- Bir daracık pencere

21) Eski Hüzzam Makamı

1- Yeşilim

22) Selmek Makamı

Şu eseri Selmek makamına örnek olarak verebiliriz:

1- Tıtır tıtır yürürsün

23) Tarz-ı Cihan Makamı

Şu türküyü örnek olarak verebiliriz:

1- Dama çıkma başı açık

24) Eviç Hûzî Makamı

Türk sanat musikisinde az kullanılmış ve bugün unutulmuş makamlar arasında karışan Eviç Hûzî makamı Türk halk musikisinde de çok az kullanılmıştır. Eviç Hûzîye örnek olarak şu türküleri verebiliriz:

1- Ben havada uçarıdım

2- Harman yeri süpürdüm

3) Ayaklarla İlgisi Olmayan, Makam Karşılığı Bulunmayan ve Birden Fazla Makamla Bestelenen Türküler

Bu bölümde vereceğimiz türkülerin hem ayaklarla ilgisi yoktur, hem de iki makamdan bestelenmişlerdir. Bu itibarla bu tür türkülerini meydana getiren makamların bilinmesine rağmen filan makamdandır diye söz etmek mümkün değildir. Diğer taraftan Türk sanat musikisinde bulunan birleşik iki makama verilen isimlerin dışında, ismi olmayan makamlar olarak kendilerini göstermektedir. Şu tespitlerimiz bulunmaktadır:

- 1- Alçacık duvar üstü (Uşşak-Kürdî)
- 2- Çayır çimen geze geze (Sabâ-Beyatî)
- 3- Menem Türküsü (Şirvan taraflarında kullanılan bir makam)
- 4- On ikidir şu Burdur'un dermeni (Tahir-Karcıgar)
- 5- O süsem o sünbül (Araban-Çargâhta Nikriz)
- 6- Gezdim gurbet eli (Hüseynî-Nevâda Uşşak)
- 7- Dama bulgur sererler (Uşşak-Hüseynî)
- 8- Giderken bize uğra (Arazbar-Çargâhta Nikriz)
- 9- Sabahın seher vaktinde (Gerdaniye-Karcıgar)
- 10- Derenin kenarına sereceğim kilimi (Hüseynî-Hûzî)
- 11- Kekliği vurdum taşa (Nikriz-Nev' eser)
- 12- Tepeler tepeler (Hüseynî-Çargâhta Nikriz)
- 13- Yine celallendi Meram Bağları (Karcıgar-Nevâda Hicaz)
- 14- Tarlaya ekdim soğan (Dik Hisarda Segâh-Çargâhta Nihavend)
- 15- Çay benim çeşme benim (Çargâhta Rast-Segâh)
- 16- Kim görmüştür güzellerin vefasın (Eviç-Hicaz)

4) Ayaklarla İlgisi Olmayan ve Belli Bir Makama Bağlanamayan Türküler

Türk halk musikisi bestekârları, aşağıda örnek olarak verdiğimiz türkülerde, belli bir makamda türkü yakmak yerine değişik makamları içine alarak türküler bestelemişlerdir. Bu türkülerini filân makamdan diye analiz etmek mümkün olmamaktadır. Fakat, bu tür türkülerin arasında öyle eserler bestelenmiştir ki, gerek melodik yapı ve gerekse prozodinin büyük bir ustalıklarla kullanıldığı görülmektedir. Hatta bazılarını defalarca okursanız asla bıkkınlık getirmeyecek derecede sanatlı eserler olduğunu görerek takdir edersiniz. Şimdi bu eserlerden örnekler veriyoruz:

- 1- Gül kuruttum (Sabâ-Şevkefzâ-Acem Aşıranda Hicaz)
- 2- Gül ezerler (Sabâ-Şevkefzâ-Acem Aşiran)

5) Ayaklarla İlgisi Olmayan, Makamı Bulunmayan, Üçlü ve Dörtlülerden (Cins) Oluşan Türküler

Türk halk musikisinde bu kategoriye giren eserler çok azdır ve genel kuralı bozmayacak kadar etkisizdir. Aynı zamanda bu türkülerin çapları da çok küçük olarak bestelenmiştir. Yine çoğu zaman bu kısa türkü içinde bestekârın işlediği melodi bir motiften ibarettir. Aynı motif çoğu zaman birbirine eklenerek türküyü oluşturur. Türküdeki güftenin değişikliği sebebiyle aynı motiflerin tekrarlanması bir süre göze çarpmaz, ancak türkü okundukça motif tekrarları kulağa akseder ve tekrarlanmadan doğan monoton bir ses düzeyi ortaya çıkar.

Bu tür türkülerin motiflerinin (nağme dizilerinin) kısa olması sebebiyle hangi makamı yansıttığı çoğu zaman anlaşılabilir. Seyir ve çeşninin bir iki kısa motif içinde kendini göstermesi, makam veya bazı makamların belirtilmesi açısından çok eksik kalır ve türkünün hangi makamdan olduğu anlaşılabilir. Bu tür eserlere şu örnekleri verebiliriz:

- 1- Çekmecemin kilidi
- 2- Seherde bir bülbül

Bu tespitlerimizle ve verdiğimiz örneklerle, Türk halk musikisinde kullanılan ayakların Türk sanat musikisindeki değişik makamlara karşılık gösterilmesinin bilimsellik yönünün bulunmadığını gözler önüne sermiş oluyoruz.

Öte yandan, Türk halk musikisi ustalarının, musikimizin iki ana unsurundan biri olan makamlar hakkında yeterli bilgilere sahip olmadıkları da anlaşılabilir bulunuyor.

Bu derbederlik, TRT'nin kurmuş olduğu radyo istasyonlarından yapılan Türk halk musikisi neşriyatından sonra daha bir önem kazanarak kendini göstermiş, acilen bir çözüm bulunması ihtiyacını bütün açıklığı ile hissettirmiştir. Sistematize edilmeden, bilimsel esas ve verilere dayandırılmadan ihtiyacı sözde karşılayacak gelişigüzel kavramlar ile çözüme ulaşılabileceği düşüncesi Türk halk musikisini daha da girift ve çözümlenmesi zor bir duruma düşürmüştür.

Kamuya, radyolar kanalıyla ve verilen konserlerle duyurulan Türk halk musikisinin tanıtılmasında bir sisteme bağlı olarak disipline edilmesi üzerinde durulmuş ve sistematığı belirtilen ve ifade eden yeni bir kavramın bulunması çabaları sonuç vermiş, eskiden beri dilimizde bilinen ve kullanılan ayak terimi, Türk halk musikisi ezgilerinde yaratıcı ve düzenleyici bir faktör olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Ancak, ayak teriminin Türk halk musikisinde kullanılır olması, bu musiki dalında kargaşayı da artırmıştır. Çünkü, hiçbir bilimsel esasa dayanmayan, sonradan uydurulan ayak teriminin, aynı zamanla makam karşılığı olarak görülmeye başlanmış olması, ayak kavramının daha da anlaşılabilir bir hale gelmesine sebep olmuştur. Nitekim, aynı ayağın -Kerem ayağında olduğu gibi- birden fazla makama karşılık gösterilmesi, sözünü ettiğimiz kavram kargaşalığının en belirgin örneğidir.

Bu uygulamanın Türk halk musikisine bir fayda sağlamaması, aksine bilim açısından yoksun bir uygulama şeklinde devam etmesi, Türk halk musikisi usta ve icracılarının artık bu görüşü terketmeleri sonucunu doğurmaktadır. Türk halk musikisi nazariyatında uydurma kavramların yeri yoktur.

Bu itibarla Türk halk musikisi usta ve icracılarının ihmal ettikleri, önem vermedikleri makam öğrenimi hususuna musikimizin gelişmesi ve bilimselliği bakımından eğilmeleri ve çıraklarına da öğretmelerinin, musikimizin tabiatı icabı olduğunu hatırdan çıkarmamaları icap eder kanaatindeyiz.

Bitirirken...

Türk musikisinde mevcut makamlarımızın, kitabımıza aldığımız kadar olduğu zannedilmemelidir. İsmi bilinen daha birçok makamımız vardır. Ne var ki; bu makamların eserleri elimizde bulunmadığı için kayda geçiremedik. Eserlerini elde edebildiğimiz makamlar ise, bugün için iki yüz sayısını biraz aşmaktadır.

Hocam Arel'in beş yüze yakın makam ismi bulduğunu, hatta bir yakın dostu ile makam ismi bulmada yarışa bile girdiklerini, el yazısı bir notunda görmüş idim.

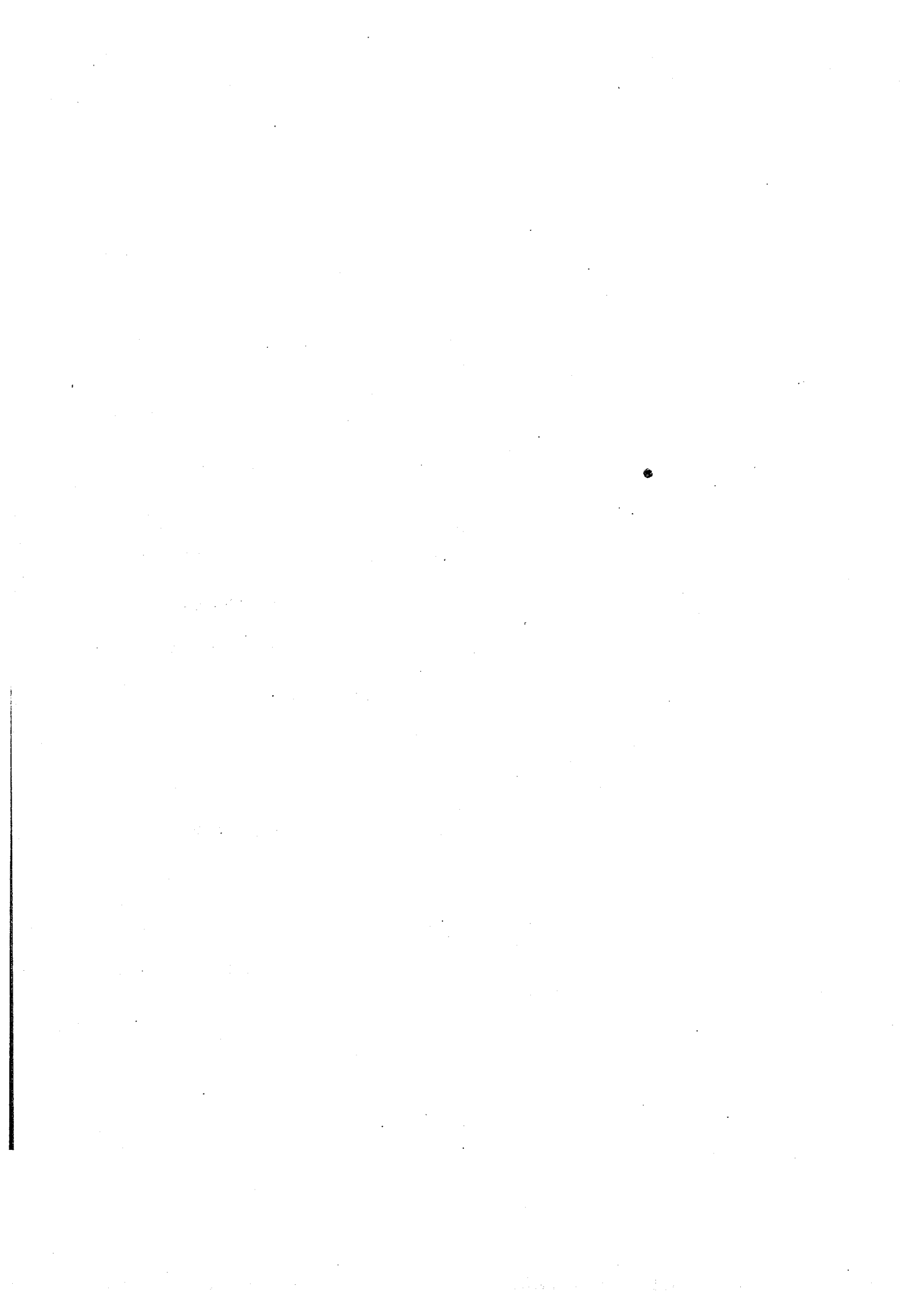
Makamlarımızın terkip edilmeleri konusundan söz ederken, bu kadar çok makamın seyri, çeşnisi ve eserleri ile hafızada yer edilebilmesi, ezberde tutulabilmesi, insan hafızasının kapasitesinin üstünde bulunmasının zorluğu dolayısıyla yeni bulunan makamlar ile mevcut makamların zamanla eskidiğini, rağbetten düştüğü, beğenilmez olduğu, tarihi seyir içinde gördüğümüz hazin bir vakiadır. Buna, hafızaya yardım etmesi en uygun ve en gerekli olan nota yazısının, musikimizde icap ettiği gibi beğenilip kullanılmamasını da ilave eder isek, durumun vehametini daha iyi anlamış oluruz. Bu sebeplerle, bestekârlarımızın bestelediği eserler ile bu eserlerin bestelendiği makamların pek çoğu günümüze kadar gelememiş, musikimiz zenginliğinden kayba uğramıştır. Giden gitmiştir, kalanlar bizimdir, davasını gütmeye –tarihi seyir içindeki kayıplar gözönüne alınınca– mecbur kalmaktayız.

Yeni yetişen araştırmacılarımız, musikimizin derinliklerine inebilmek için, yalnız Arapça ve Farsçayı değil, Batı dillerinden özellikle İngilizce ve Fransızca'yı da kullanarak incelemelerini sürdürmek zorunluluğu duyacaklardır. Musikimiz literatürüne ilmi katkılarda bulunmak, gün ışığına çıkaracakları konuları tetkikten geçirebilmek ancak bu sayede olabilir. Tabii, musikimizi öğrenmiş bulunmaları şartıyla.

Türk musikisine ilişkin literatürümüzün hâlâ yeterli bir seviyeye ulaşamadığını asla unutamayız.

Biz bu naçiz kitabımızla bir rehberlik görevini yapabildikse, kendimizi bahtıyarlık şerefine nail olmuş sayacağız.

Cenâb-ı Hak ömür ihsan ederse, araştırmalarımıza devam edeceğiz. Makamlarımız hakkında yeni buluşlara erişebilirsek, değerli okuyucularımıza duyurmayı ulvi ve şerefli bir görev bildiğimizi saygı ile arz ederiz.



Kaynaklar

Elyazmaları:

- Abdülbaki Nâsır Dede: *Tedkîk u Tabkîk*, Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Kitaplığı, No. 1242, İstanbul.
- Abdülkadir bin Gaybiyü'l-Hafız El Merâgî: *Câmi'ü'l-Elbân*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3644, İstanbul.
- Abdülkadir bin Gaybiyü'l-Hafız El Merâgî: *Fevâid-i Aşere*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3651-2, İstanbul.
- Abdülkadir bin Gaybiyü'l-Hafız El Merâgî: *Şerbü'l-Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3651-1, İstanbul.
- Abdülkadir oğlu Abdülaziz: *Nakavetü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3646, İstanbul.
- Abdülmeccid oğlu Lâdikli Mehmed Çelebi: *Zeynü'l-Elbân*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Eski Yazma Eserler Bölümü, No. 4380, İstanbul.
- Bedr-i Dilşâd: *Edvâr-ı Makamat*, Topkapı Sarayı III. Ahmet Kitaplığı, No. 3459, İstanbul.
- El Seydi: *Hâzâ El Matlağ fi Beyânü'l-Edvâr ve'l-Makamat*, Topkapı Sarayı III. Ahmet Kitaplığı, No 459, İstanbul.
- Eyyubi Ebubekir Ağa: *Fasıl Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Eski Yazma Eserler Bölümü, No. 5658, İstanbul.
- Fârâbî (Ebu Nasr Muhammed): *Kitâbü'l-Musikiyü'l-Kebir*, Madrid Kütüphanesi, No. 602, İspanya.
- Fasıl Mecmuası*, (Yazarı bilinmiyor), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Eski Yazma Eserler Bölümü, No. 5631, İstanbul.
- Hacı Hâşim Bey (Sermüezzîn-i Şehriyârî), *Hâşim Bey Mecmuası*, İstanbul, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Arşivi.
- Hafız Post (İmamzade Üsküdarlı Hafız Mehmed Efendi): *Fasıl Mecmuası*, Topkapı Sarayı Revan Kitaplığı, No. 1724, İstanbul.
- Hekimbaşı Abdülaziz Efendi: *Mecmuatü'l-Letâif fi Sandukatü'l-Maarif*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Eski Yazma Eserler Bölümü, No. 3866, İstanbul.

- Hızır bin Abdullah: *Kitâb-ı Musiki*, Topkapı Sarayı III. Revan Kitaplığı, No 1728, İstanbul.
- Mevlana Mübarek Şah: *Şerbü'l-Kitâbü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı III. Ahmet Kitaplığı, No. 3458, İstanbul.
- Rauf Yekta Bey: *Esâtiz-i Elhân*, Süleymaniye Kütüphanesi, No. 274 ve 520, İstanbul.
- Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî: *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3653, İstanbul.
- Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî: *Risâletü's-Şerefiye*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No. 3647-3648, İstanbul.
- Şeyhülislam Es'ad Efendi: *Atrabü'l-Âsâr veya Tezkire-i Hânendegân*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Eski Yazma Eserler Bölümü, No. 1719-5229-6204, İstanbul.
- Tanburi Hızır Ağa (Musahib-i Şehriyâri): *Tefhimü'l-Makamat fî Tevlidü'n-Negamat*, Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Kitaplığı, No. 291, İstanbul.

Kitaplar ve Dergiler:

- Ali Ufkî, *Mecmua-i Saz ü Söz*, Çeviren: Şükrü Elçin, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Arel, Hüseyin Sâdettin, *Türk Musikîsi Kimindir?*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969.
- Arel, Hüseyin Sâdettin: *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, İleri Türk Musikîsi Konservatuvarı Derneği yayını.
- Banarlı, Nihat Sami: *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.
- Bardakçı, Murad: *Meragah Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Devellioğlu, Ferit: *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugât*, Doğu Ltd. Şti. Matbaası, Ankara 1970 (2. basım).
- Dimitriyus Cantemir (Kantemiroğlu), *Kitâbü'l-İlmü'l-Musiki*, Çeviren: Doç. Yalçın Tura, İTÜ Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarı Arşivi, İstanbul.
- Ezgi, Dr. Mehmet Suphi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi*, I-V, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı yayını.
- Güvenç, Rahmi Oruç: *Türk Musikîsi Tarihi ve Türk Tedavi Musikîsi*, Metinler Matbaacılık Ltd. Şti., İstanbul.
- Karadeniz, M. Ekrem: *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1982.
- Köprülü, Fuat: *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1981 (3. basım).
- Kutluğ, Fikret-Burhanettin Ökte: *Türk Musikîsi Dergisi*, İstanbul 1949.
- Mahmut Ragıp [Gazimihal]: *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz*, Marifet Matbaası, İstanbul 1928.

- Muallim İsmail Hakkı Bey: *Mabzen-i Esrâr-ı Musiki*, Fenike Matbaası, İstanbul.
Musikî Mecmuası, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği yayını, İstanbul.
Öztuna, Yılmaz: *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I-III, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969.
Öztuna, Yılmaz: *Türk Musikîsi: Teknik ve Tarih*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.
Rauf Yekta Bey: *Türk Musikisi Nazariyatı – Gavsîyye*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1924
Sanal, Haydar: *Türk Musikisi Tarihi Dersleri*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yayını, İstanbul.
Sanal, Haydar: *Mehter Musikîsi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1961.
Şemseddin Sami: *Kamus-ı Türki*, Tercüman Gazetesi yayını, İstanbul 1986.
Tura, Yalçın: *Türk Musikîsinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.
Üngör, Ethem Ruhi: *Türk Musikîsi Güfte Ankolojisi*, Eren Yayınları, İstanbul 1981.