



ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 158, Kasım 2024, s. 43-58

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.78243>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
7.09.2024

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
25.11.2024

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Teorisi Bölümü
ehatipoglu@mgu.edu.tr
Orcid: 0000-0002-9696-6605

H.S. AREL’İN “MÜREKKEP MAKAMLARIN TASNİFİ-TAHLİLİ-TENKİDİ” BAŞLIKLİ YAZISINA ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Öz

Bilindiği gibi Arel-Ezgi nazariyesi, günümüz Türk musikisi eğitim-öğretiminde ağırlıklı bir yere sahiptir. Elinde yeterince yayın ve araştırma bulunmayan, Türk musikisi nazariyatına ilgi duyan çevrelerin nazari boşluğunu doldurulmasında oldukça başarılı olmuştur. Türk musikisi için yapılan bu ve benzeri çalışmalar her ne kadar kendi düşünce sahası içinde değerli kabul edilse de geleneğe ait makam ve terkip anlayışını değiştirmesi bakımından ele alınması gereken bir mesele haline gelmiştir. H.S. Arel (v. 1955), Türk musikisi nazariyatı ve tarihi üzerine çalışmaları olan araştırmacılardan biridir. Bu çalışmalar arasında önemli bir yere sahip olan ve 1948’de Musiki Mecmuasında yazılmaya başlanan “Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri” başlıklı yazı dizisi, Onur Akdoğu tarafından kitap haline getirilmiştir. Rauf Yekta Bey’in erken vefatıyla kendisine ait “Türk Mûsikisi Nazariyatı” kitabının tamamlanamamış olması; nazariyatla ilgili eserlerin eski harflerle yazılmış olması; yayınlandığı yıllarda Musiki Mecmuasına kolayca ulaşılabilmesi, nazariyenin basit bir yaklaşımla ele alınması gibi sebeplerden ötürü Arel’in yazılarından oluşan bu kitap, temel kaynak olarak tercih edilmiştir. Kitabın “Mürekkep Makamların Tasnifi-Tahlili-Tenkidi” bölümünde yer verilen bilgiler, Arel’in mürekkep makamlara bakış açısını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Çalışmada H.S. Arel’in Mürekkep Makam anlayışına değinilecek, Katışık Mürekkep makam sınıfına aldığı; Segâh, Irâk, Sabâ ve Nişâbûr makamlarının, makam ile terkip/mürekkep makam arasında hangi sınıftan

sayılması gerektiği konusunda tariflerle açıklamalı bilgi sunulacak ve geleneğe ait bestelerin hangi nazariyeyle açıklanması gerektiği hususunda görüş bildirilecektir.

Anahtar kelimeler: Arel, Makam, Terkip, Mürekkep Makam, Basit Makam.

CRITICAL APPROACH TO H.S. AREL'S ARTICLE TITLED "CLASSIFICATION-ANALYSIS-CRITICISM OF COMBINED MAQAMS"

Abstract

As it is known, Arel-Ezgi theory has a dominant place in today's Turkish music education. It has been very successful in filling the theoretical gap in circles interested in Turkish music theory, which do not have enough publications and research. Although these and similar studies carried out for Turkish music are considered valuable within their own field of thought, they have become an issue that needs to be addressed in terms of changing the understanding of maqam and combination belonging to the tradition. H.S. Arel (d. 1955) is one of the researchers who studies on the theory and history of Turkish music. The series of articles titled "Turkish Music Theory Lessons", which has an important place among these studies and started to be written in Musiki Mecmuası in 1948, was turned into a book by Onur Akdoğan. Rauf Yekta Bey's book "Turkish Music Theory" could not be completed due to his early death; the fact that works related to theory were written in old letters; This book, consisting of Arel's writings, was preferred as the main source due to reasons such as easy access to the Musiki Magazine in the years it was published and the fact that the theory was handled with a simple approach. The information given in the "Classification-Analysis-Criticism of Combined Makams" section of the book is important in terms of showing Arel's perspective on combined makams. In the study, H.S. Arel's understanding of Combined Makam will be touched upon; Explanatory information will be presented with descriptions about which class the Segâh, Irâk, Sabâ and Nişâbur makams should be considered among the makams and Combination/combined makams, and an opinion will be given about the theory with which the compositions belonging to the tradition should be explained.

Keywords: Arel, Maqam, Combination, Combined Maqam, Simple Maqam.

GİRİŞ

Arel'in anlayışına göre Türk musikisi, çokseslilikle şekillenebilmektedir.¹ Bu temel anlayış, nazariyesine de bütünüyle yansımış durumdadır. Her ne kadar Arel, Türk musikisi aralıklarının, perdelerinin, makamlarının, usullerinin, icap eden formlarının ve çalgılarının bu yeni oluşumda mutlaka kullanılması gerektiğini (Arel, 1993, s. 85) savunsa da geleneğe ait musiki nazariyesi anlayışından farklı bir düşüncenin ortaya çıktığı aşîkârdır. Burada önemli olan

¹ Bu düşünce Arel'in Musiki Mecmuasında "Niçin Türk Musikisine Taraftarım?" başlıklı yazısında açıkça belirtilmektedir: "[...] Klâsik Türk musikisi pek güzel, pek değerlidir. Türk bestekârlarının dehâsına takdîrkârız. Lâkin ne yapalım ki artık bu şarkılı ve tek sesli musiki bizim duygularımıza terceman olmak kabiliyetini kaybetmiştir. Biz şimdi yeni bir medeniyet âlemine katıldık. Her şeyi oradan iktibas etmekteyiz. Medeniyet bir külldür; bütün medenî milletler aynı müşterek ve mükemmel musikiyi kullanıyorlar. Biz de Batı medeniyetinin bir üyesi sıfatıyla o musikiyi almalıyız mecburuz. [...]" (Arel, 1949, s. 3)

ve üzerinde düşünülmesi gereken husus, bu nazariyenin hangi musiki ortamlarında kullanılması gerektiğidir Arel nazariyesi, geleneğe ait Türk musikisi eserlerini nazari açıdan ifade etmede yeterli midir? Yoksa başka bir amaca mı hizmet etmektedir?

Arel nazariyesinde bilindiği gibi, altı tam dörtlü ve beşlinin bir araya gelerek oluşturduğu ve birleşim yerinde güçlünün meydana geldiği her dizi, Basit makam dizisi olarak nitelendirilmektedir. Bunların dışında kalan dizilerin tümü ise "mürekkkep" sayılmaktadır. (Arel, 1993, s. 40, 125) Çargâh, Bûselik, Kürdî, Hicâz, Rast, Uşşâk "dörtlüleri" ile Çargâh, Bûselik, Kürdî, Hicâz, Rast ve Hüseyinî "beşlileri" bir araya gelerek "basit makam dizisi" oluşturabilmektedir. Bu dizilerde, dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün birleşim yerinde mutlaka "güçlü" perdesi olmak zorundadır. Türk musikisi geleneğinde "makam" teriminin Arel'de "Basit Makam", "Terkip" teriminin ise "Birleşik Makam" veya "Mürekkkep Makam" adıyla karşılandığı düşünüldüğünde; makam anlayışının değişikliğe uğradığı ve "mürekkkep makam" oluşumunun da buna göre şekillendiği görülmektedir.

Türk musikisi nazariyat geleneği içinde, özellikle 17. asırdan bu yana makamlar; az sayıda perdeyle, belli seyre sahip hususi nağme oluşturma çabasını taşıırken, Arel nazariyesinde "seyir", ikinci plana alınarak karakteristik hususi nağmeler göz ardı edilmiş; makamın veya terki bin kullandığı esas ve süsleyen/müzeyyin² perdeler bir arada verilerek makam ve terkipler, dörtlü-beşli veya diziler halinde ifade edilir olmuştur.³ Özellikle 19. asır anlayışında makam; her şeyden önce birbirlerinden ayırt edilebilen, bütünlük özelliği taşıyıp parçalara bölünemeyen, az sayıda perdeyle kendini ifade etme kudretine sahip olan ve belli seyre ait hususi nağmelerdir.⁴ Bu özelliğe sahip olan nağmeler, her zaman "makam" olarak kabul edilmektedir. Arel nazariyesinde ise bu anlayış değiştirilerek asırlardır makam sınıfında bulunan Sabâ, Segâh gibi nağmeler, sırf dizileri, tam dörtlü veya beşlilerle oluşturulamaması ve birleşim yerlerine güçlü perdesi isabet etmemesi sebebiyle birleşik makam sınıfına dahil edilmiştir.

AREL NAZARİYESİNDE MÜREKKEP (BİRLEŞİK) MAKAM ANLAYIŞI VE SINIFLANDIRILMASI

Arel'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere mürekkep makam; genel anlamda bir makamdan başka bir makama yapılan "geçki"nin isimlendirilmesidir. Geçkiler, dizide ya perdelerin vazifesini (önemli dereceler, güçlü) ya da hüviyetini (tam-nim, nim-tam perde) değiştirmekle yapılmaktadır. Aynı diziye sahip olan ya da olmayan makamlar, dizi içinde perdelerin vazife ve hüviyet değiştirmesiyle geçkiyi oluşturmaktadır (Arel, 1993, s. 129, 130, 309) Bunun yanında tam dörtlü ve beşliyle oluşturulmayan her dizi, mürekkep makama ait olmak zorundadır. Yani

² Abdülbâkî Dede'ye göre süsleyen/müzeyyin perdeler, makamı oluşturan ana perdelerin yanında kullanılabilen diğer perdelerdir. Bunlar; Müzeyyin-i Lâzım (Gerekli Süsleyen) ve Gayr-ı Lâzım (Lâzım Olmayan) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Müzeyyin-i Lâzım; sanki makamın aslında yer oluyormuş gibi kullanılan perdelerdir (Rast'ta nevâ, Uşşâk'ta acem perdesi vb). Gayr-ı Lâzım, ezgilere ihtiyaç halinde eklenen perdelerdir. Bu süsleyiciler, Karîb-i Lâzım (Yakın Lâzım) ve Baîd-i Lâzım (Uzak Lâzım) olmak üzere iki çeşittir. Karîb-i Lâzım, eserlerde çok kullanılan perdelerdir (Rast'tan yegâh perdesine inilirken kullanılan perdeler, Uşşâk'ta rast vb). Baîd-i Lâzım, eserlerde kullanımı az olan perdelerdir (Hüseyinî'de acem, Sabâ'da nevâ, Nihâvend ve Sûz-i Dilârâ'da segâh vb). (Başer, 2013, s. 109, 111)

³ Arel tarifine örnek: Rast makamı, çıkıcıdır. Dizisi 4+IV şeklindedir. Bir Rast beşlisinin tiz tarafına bir Rast dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizisinin aralıkları pestten tize doğru "T K S T + T K S" ve tizden peste doğru "S K T + T S K T" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii rast perdesidir. Rast makamının notası yazılırken donanım "si" için bir koma bemolü ve "fa" için beşinci çizgi üzerine bir bakîyye diyezi konulur. ...bu dizide "neseb-i şerife" den sekiz tanesi vardır: Bir tane tam sekizli, dört tane tam beşli, üç tane tam dörtlü. (Arel, 1993, s. 43, 44)

⁴ Abdülbaki Dede, makam için şunu yazmıştır: "...vech-i münâsib ile madde-i asliyesi üzre semâ'ında kendüye mahsûs bir hey'et sahibi olub şunun gibi uhrâya inkisâma kâbil olmayan lâhndir" (Başer, 2013, s. 107).

diğer dörtlü ve beşlilerin (Sabâ dörtlüsü, Segâh, Hüzẓâm, Pencgâh, Ferahnâk ve Nîkrîz beşlisi) dâhil olmasıyla ancak mürekkep makam dizileri oluşturulabilmektedir.

Mürekkkep makamlar, Arel'de; "katışık", "birleşimli" ve "ekli" olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Katışık makamlar, bir sekizli içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizileri bir sekizli halinde gösterilebilen mürekkep makamlardır. Her biri bir dizinin içine yabancı unsur katılmak suretiyle vücuda getirilmiştir. Arel, bu sınıfa örnek olarak; Irâk, Evc, Sabâ, Isfahân, Segâh, Hüzẓâm, Müsteâr, Nişâbûr ve Nişâbürek isimlerini vermiştir. Birleşimli makamlar, bir sekizliden daha geniş saha içindeki geçkiden veya geçkilerden doğan ve dizileri bir sekizliye sığmayan mürekkep makamlardır. Her biri muhtelif makamlara ait parçaların bir araya toplanması suretiyle vücuda getirilmiştir. Arel, bu sınıfa örnek olarak; Ferahfeẓâ, Lâlegül, Zirefkend, Sultanî Segâh ve Bestenigâr isimlerini vermiştir. Ekli makamlar ise herhangi bir makam dizisinin sonuna, sadece Kürdî veya Bûselik geçkisinin eklenmesinden doğmuşlardır. Dizilerinin sonuna yabancı birer unsur eklenmek suretiyle meydana gelmişlerdir. Arel, bu sınıfa örnek olarak da Bayâtî-Bûselik, Bayâtî-Araban-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Sabâ-Zemzeme, Acem-Kürdî ve Nevâ-Kürdî isimlerini vermiştir. (Arel, 1993, s. 273)

Yukarıdaki sınıflandırma, 19. asır nazariyecisi Abdülbâkî Dede'nin "Teddîk u Tahkîk" risalesindeki bilgilerle karşılaştırıldığında birbirinden farklı bazı fikirler ortaya çıkmaktadır. Abdülbâkî Dede, terkipler için iki ya da daha fazla makamdaki veya bir makama ek nağme ya da perde eklenmesiyle oluşan lâhin olduğunu yazmaktadır. Terkipleri, "izafî" ve "mezcî" olmak üzere iki neviye ayırmaktadır. İzafî terkip, kullandığı perdeler açısından birbirinden farklı olan iki ya da daha fazla makamın, biri önde diğeri sonda, geri kalanı da ortada kullanılmak üzere seyrin eklemeli olarak düzenlenmesidir. Başka bir ifadeyle bir makam üzerine nağme eklenerek oluşturulmuş özel bir seyir parçasının aynı yolla düzenlenmesidir. Mezcî terkip ise, aynı perde düzenine sahip iki veya daha fazla makam ya da terkinin birbirleriyle karma hale gelerek seyrinde birleşmesiyle ortaya çıkan seyirdir.⁵

Burada iki düşünce arasındaki en önemli farklardan biri, Abdülbâkî Dede'de terkinin, bir makama yabancı bir unsur katılmaksızın yeni bir isimle oluşturulabilmesidir. Mesela Rast makamının Nevâ makamı gibi nevâdan, Hüseyinî gibi hüseyinîden, Evc gibi evciden başlaması da bir terkip oluşturmaktadır ki bu terkiplerin isimleri Arel nazariyesinde verilmemiştir.⁶ Çünkü hepsi Rast makamı dizisine aittir ve tariflerine gerek görülmemiştir. Diğer fark ise; Arel'de diğer dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşturulan dizilerin mürekkep sayılmasıdır. 19. asır nazari anlayışına bakıldığında; bir terkinin/mürekkkep makamın bir dizi içinde veya dışında oluşması ya da Arel nazariyesinde "Diğer Dörtlü ve Beşliler" adı altında bulunan kalıpların dahil edilmesi, önemli değildir. Burada önemli olan; duygu farklılığı, bir makama has özelliklerde yapılan değişiklikler, birleşimler ve bunun sonucu olarak ezgilerde ortaya çıkan yeni ifadelerdir.

Arel, tarifini vermeye layık bulduğu mürekkep makamların, -karar yeri olarak- sekiz perdeye dağıldıklarını belirtmiştir. Bunlar; yegâh, aşîrân, acem-aşîrân, ırâk, rast, dügâh, segâh ve bûseliktir. Türk musikisi âsârı ve nazariyatı incelendiğinde bunlara; çargâh, nîm hicâz/pest

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: (Başer, 2013, s. 133)

⁶ Rast makamı nevâ perdesinden seyre başladığında Pencgâh-ı Asl; hüseyinîden başladığında Dilnişin; evciden başladığında ise Beste-i Hisâr adını almaktadır. Konuyla ilgili teferruatlı bilgi için bkz. (Hatipoğlu, 2022)

hicâz, nevâ perdeleri de eklenebilmektedir.⁷ Hatta Abdülbâki Dede'de ayrıca hüseyinî, acem, gerdâniyye perdelerinde karar veren terkipler bile bulunmaktadır.⁸ Arel, bu oluşumları dikkate almayarak, yukarıda sayılan perdeler arasında sadece nim hicâz perdesinde karar veren bir makamı ele almış, onu da şed makam sınıfında tanıtmıştır.⁹

KATIŞIK MÜREKKEP (BİRLEŞİK) MAKAM SINIFINDA BULUNAN BAZI İSİMLER HAKKINDA

Arel'in mürekkep makam sınıflandırmasında dikkat çekici durum, katışık mürekkep makamlar sınıfında verdiği örnek isimlerdir. Bu isimler arasında; Segâh, Irâk, Sabâ ve Nişâbûr bulunmaktadır. Bunlar, bir sekizli içine yabancı unsur katılmasıyla meydana getirilmiştir. İsmi verilen oluşumların, bir dizi içinde meydana gelip gelmediğini ve yabancı denilen unsuru bünyesinde barındırıp barındırmadığını veya hangi sebeple mürekkep makam sınıfına alındığını ortaya çıkarmak, konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Türk musikisi tarihi sürecinde makam sınıfında kabul gören isimler daha sonra terkip sınıfına ya da terkip kabul edilen isimler, makam sınıfına alınabilmiştir. Bu durum, dönemlerin kendine has düşüncelerin farklı olabilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Örnek verilecek olursa; İsfahân, 18. yüzyılda terkip sınıfındayken 19. yüzyılda makam sınıfındadır. Aynı biçimde Hicâz, Uzzâl gibi isimler için de bu geçerlidir. Fakat bazı isimler vardır ki 17.-19. asırlarda makam sınıfında varlıklarını korumuştur. Bunlar: Irâk, Sabâ ve Segâh'dır. Nişâbûr, Abdülbâki Dede'de makam, Kantemiroğlu'nda mürekkep makam sınıfındadır ki her ne kadar Kantemiroğlu'nun mürekkep makam tarifi Arel'in tarifiyle benzerlik gösterse de anlayış açısından bazı farklılıklar taşımaktadır.¹⁰ Kantemiroğlu, seyirleri pek çok sınıfa ayırmıştır.¹¹ Mürekkep makamlar da bunlardan biridir ve makam sınıfındadır fakat terkip değildir. Bir makamın açıklanmasında başka makamların perdelerine ihtiyaç duyması veya bir makamı ancak önemli birkaç perdeyi vermesi gerektiği durumlarda bu yola başvurulmuş ve bunu "beş" isimle sınırlamıştır. Abdülbâki Dede döneminde ise ana sınıflar ikiye indirilerek esas nağmelere

⁷ Çargâhta Karar Verenler: Çargâh (ikinci nevî), Mâhur-ı Sagır, Bestenigâr-ı Atık. Nim Hicâz/Pest Hicâzda Karar Veren: Hüzâm-ı Kadim. Nevâda Karar Verenler: Ferahzâr veya ikinci nevî Nevâ, Gonca-i Ra'nâ, Dilrubâ. Bu terkiplerin çoğu, bestelerle günümüze kadar ulaşmıştır. Teferruatlı bilgi için bkz: (Hatipoğlu, 2019)

⁸ Hüseyinde Karar Verenler: Şirâz, Şehr-i Naz, Şevkengîz ve Bezmârâ. Acemde Karar Verenler: Nevrûz ve Mâhûrek. Gerdâniyyede Karar Veren: Dilârâ.

⁹ Adı Heftgâh olan bu şed makam, Şegâh makamının nim hicâz/pest hicâz perdesine göçürülmesiyle oluşmuştur. (Arel, 1993, s. 317) Bu şed makamla birlikte şedden saydığı diğer ve aslında terkip olan oluşumlar incelendiğinde Arel'deki şed makam anlayışının, Türk musikisinde aslına uygun olmayan makam tanımlarına neden olduğu anlaşılmaktadır.

¹⁰ Kantemiroğlu, mürekkep makamların iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğduğunu, birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezdikten sonra kullandığı makamlardan biriyle karar verdiğini yazmaktadır. Bu makamların kendi başlarına ne başlangıç sesleri ne istirahat ne de karar yerleri vardır. Bir makam ile başlamakta başka bir makamla karar vermektedir. Bazısı da ara yerde bir veya iki makamın perdelerini karıştırıp birkaç makamın birleşmesiyle meydana gelmektedir. Bunların sayısı beştir (Sünbûle, Mâhur, Pencgâh, Nikrîz ve Nişâbûr) (Tura, 2001, s. 41, 83). Sünbûle; üç nim perde ve üç makamdan meydana gelmektedir. Bunlar, sünbûle, acem ve sabâdır. Makamlar da aynı isimlerdir. Mâhûr, iki nim ve bir tam perdeden oluşmaktadır. Bunlar; mâhûr, bûselik ve rasttır. Pencgâh, üç nim, bir tam perdeden ve iki makamın birleşmesinden meydana gelmektedir. Perdeler; acem, uzzâl, bûselik ve rast, makamlar ise Nişâbûr ve Rast'tır. Nikrîz, Uzzâl ve Rast makamlarının birleşmesiyle meydana gelmektedir. Nişâbûr ise üç nim perdeden meydana gelmiştir. Bunlar; acem, uzzâl ve bûseliktir (Tura, 2001, s. 84-91).

¹¹ Kantemiroğlu "Aded ü tesmiye-i makâmât 'alâ kavli hakîr (Bize göre makamların sayıları ve adları) başlığı altında pek çok sınıflamaya gitmektedir. Bunlar sırasıyla şunlardır: Nermde Temam Perdelerin Makamları, Tizde Temam Perdelerin Makamları, Nermden Tize Varınca Nim Perdelerin Makamları, Tizden Nerme Varınca Nim Perdelerin Makamları, Mürekkep Makamlar, Sûreta (sözde, görünüşte) Makamlar, İsmi Olup Cismi Olmayan Makamlar ve Yanlış Olarak Herkesçe Makam Diye Adlandırılan Terkipler (Tura, 2001, s. 45).

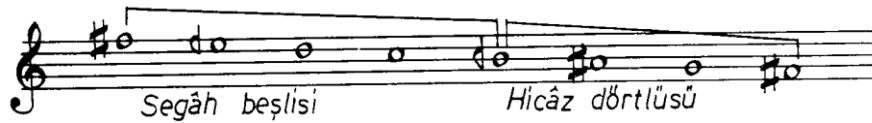
"makam", bunların dışında kalan her oluşuma "terkip" ismi verilmiştir. Burada Nişâbûr, makam sınıfındadır.

Yukarıda adı geçen Segâh makamı, Arel'de mürekkep makamdır. Çünkü beşlisi ve dördlüsü her ne kadar tam görünse de¹² dördüncü veya beşinci perdesinde güçlü oluşmadığı için "basit makam" sınıfına alınamamaktadır. Tarifi aşağıda verilmiştir:

Segâh (Arel): Segâh beşlisinin tiz tarafına bir hicaz dördlüsünün katılmasından doğmuştur. Çıkıcıdır. Güçlüsü üçüncü derece (yani nevâ perdesi)dir. Notası yazılırken donanıma koma bemollü "si" ile koma bemollü "mi" be bakiyye diyezli "fa" işaretleri konulur.

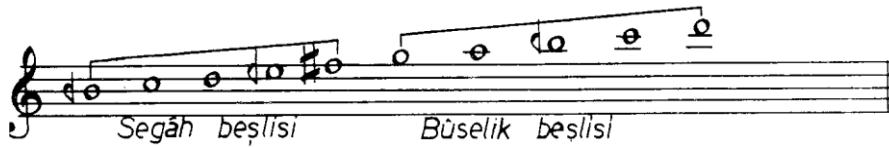


Segâh beşlisine katılan Hicaz dördlüsü en ziyade duraktan daha aşağıya doğru yüründüğü zaman meydana çıkar:



Bu vaziyete bakınca Hicaz dördlüsünü Segâh beşlisinin tiz tarafına değil, pest tarafına eklenmiş saymak hatırıma gelebilirse de makamın sonu ve durağı segâh perdesi olduğu için hakikatte ekleniş tiz taraftadır. Zaten aynı aralıklarla irak perdesine inip orada karar verdiğimiz zaman Rûy-i Irak makamını yapmış oluruz.

Segâh Makâmının Seyri: Durak veya güçlüden başlanılarak dizinin her tarafında dolaşıldıktan sonra segâh perdesinde karar verilir. Arada başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur. Nitekim dizinin Segâh beşlisinden daha tiz taraflarına çıkıldığı vakit Hicaz dördlüsünün yerine birçok kere büselik dördlüsünün veya beşlisinin getirildiği görülür: (Arel, 1993, s. 293)¹³



Arel, tarifinde, Segâh'a ait bir dizi oluşturmaktadır. Segâh perdesi üzerinde Segâh beşlisine, evc üzerinde Hicâz dördlüsü eklenmiştir. Fakat bu Hicâz dördlüsü, evc yerine irâk perdesinde oluşmaktadır. Karar yeri segâh perdesi olduğu için evc üzerindeki Hicâz, hayalidir. Seyre durak (segâh) veya güçlüden (nevâ) başlanmaktadır. Tiz taraflara çıkılırken evc

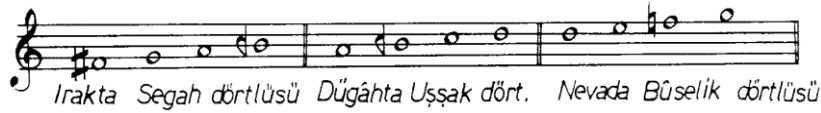
¹² Segâh beşlisinin, diğer beşlilerden (Ferahnâk, Hüzâm, Nikrîz, Pencgâh) farklı olarak dördlüsü, tam dördlü mesafesindedir. Sonuna tanini aralığı eklenmek suretiyle beşli olmuştur.

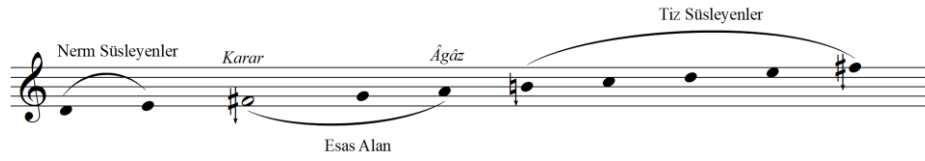
¹³ Kaynak kitapta basım hatası nedeniyle portede sünbüle yerine tiz segâh perdesi kullanılmıştır.

Asırlardır Segâh makamında kullanılan hüseyinî perdesinin neden dik hisâra/pest hüseyinîye dönüştüğü ise yeterince ele alınmayan konular arasındadır. 17.-19. yüzyıllar arasında yazılmış ve günümüze kadar ulaşmış Segâh besteler notaya alınırken, o dönemlere ait nazari tarifler dikkate alınmaksızın hüseyini perdesi pestletilmiştir. Aslında Irâk makamına ait olan bu dördüncü perdedeki pestleme, Segâh makamının perdeleri arasında kullanılmıştır.¹⁸ Üçüncüsü ise evc veya ırâk üzerinde Hicâz dörtlüsünün kullanılmasıdır. Segâh makamında sıkça kullanıldığı görülen ve hatta makamın asıl perdeleri arasında kabul edilen "kürdî" tamamlayıcı, Arel'e göre evc veya ırâk üzerinde Hicâz dörtlüsüyle açıklanmıştır. Segâh makamında önemli bir yere sahip olan kürdî perdesini ırâk üzerindeki Hicâz dörtlüsüyle açıklamak, nazariyat ve icra adına Segâh makamı için uygun görünmemektedir.

Arel'de mürekkep makam sınıfına alınan diğer bir isim Irâk'tır. Makamın, mürekkep makam sınıfına alınma sebebi hem bünyesinde Segâh'ı bulundurması hem de güçlüsünün üçüncü derecede yer almasıdır. Irâk makamı hakkında şunları yazmıştır:

Irâk (Arel): *Irak perdesindeki Segâh dörtlüsü ile düğâh perdesindeki Uşşak dörtlüsünün birleştirilmesinden hasıl olmuştur. Bazen bunlara nevâ perdesindeki Bûselik dörtlüsü de ilave edilir. Irak makâmı çıkıcıdır. Notası yazılırken donanıma "si" koma bemolü ile "fa" bakıyye diyezi işaretleri konulur.*





Şekil 2. Abdülbâkî Dede'nin Tarifinde Verilen Irâk Makamına Ait Perdeler ve Görevleri

Arel, S-T-K aralıklarının oluşturduğu dörtlüye her ne kadar Segâh beşlisinden yardım alarak Segâh dörtlüsü adını verse de Bestenigâr, Beste-İsfahân ve Hüzâm-ı Cedîd mürekkep makamlarının tarifinde aynı aralıklara sahip dörtlüyü bu defa Irâk dörtlüsü olarak ifadelendirmektedir.¹⁹ Tarifte eğer Segâh'ın beşlisi kullanılsaydı nim hicâz/pest hicâz perdesi de bu oluşuma dahil edilmek zorunda kalıncı ki Irâk seyri içinde bu perde kullanılmamaktadır. Yukarıda Segâh makamı bahsinde de açıklandığı gibi Irâk makamı için irâk üzerinde Segâh'ın olduğunu ifade etmek hem Segâh hem de Irâk makamı açısından tutarlılık ve geçerlilik taşımamaktadır.

Irâk makamı, müstakil olarak kullanılması pek tercih edilmese de terkip oluşturmada önemli bir role sahiptir ve pek çok makam veya terkipten yeni terkip oluşumunu sağlamaktadır. Bununla birlikte Irâk makamının tam olarak bilinmemesi, ister istemez kendisine ait olan nağmelerin Segâh adıyla anılmasına neden olmuştur.²⁰

Abdülbâkî Dede'de makam sınıfında bulunan fakat Arel'de birleşik makamdan sayılan diğer bir isim de Sabâ'dır. Sabâ dörtlüsünün eksik dörtlü ve makama ait güçlünün üçüncü derecede olması sebebiyle mürekkep makam sınıfına alınmıştır.

Sabâ (Arel): Çargâh perdesinde Hicaz-Zirgüle dizisiyle Sabâ dörtlüsünün birbirine katılmasından hasıl olmuştur.²¹



Sabâ Makâmının Seyri: Güçlü olan çargâh perdesinde ehemmiyet verilmek suretiyle dizinin her tarafında dolaşarak nihayet düğâhda karar verilir. Arada başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur. (Arel, 1993, s. 247)

¹⁹ Tarifler için bkz: (Arel, 1993, s. 185, 187, 196)

²⁰ Özellikle Türk halk musikisinde mansur âhenge göre si (segâh) üzerinden yazılmış pek çok Irâk türküyü rastlanabilmektedir. Benzer durum klasik eserlerde de yaşanmaktadır. Ezgide ayırımın yapılamaması dördüncü perdede yanlış basımlara sebep olabilmektedir. Bu gerçekler, Segâh ile Irâk makamları arasındaki farkın anlaşılabilmesi adına en büyük örneklerinden sayılmaktadır.

²¹ Yazarın dip notu: Sabâ makamını çargâh perdesindeki Hicaz-Zirgüle dizisinin pest tarafına düğâh perdesindeki Uşşak dizisinin sonundan üç sesin katılmasıyla hasıl olur diye tarif etmek de mümkündür. Her iki tarif aynı neticeyi verir (Arel, 1993, s. 247).



Arel'in tarifinde diğer dörtlü ve beşliler arasında bulunan ve K-S-S aralıklarından oluşan dörtlü, Sabâ adıyla anılmaktadır. Buna bir de çargâh perdesi üzerinde kendi oluşturduğu Zengûle dizisini (S-A-S-T + S-A-S) eklemiştir.²²

Sabâ (Abdûlbâkî Dede): *Perde-i çargâhdan âgâz idüb [başlayıp], fevkinde [üstünde] sabâ perdesine su'ûd [çıkır] andan yine çargâh ve segâh ve dügâh perdesine hübü't idüb [inip] anda [orada] karâr ider. Ammâ sabâ perdesinden yukarı hüseyinî ve acem ve gerdâniyye ve muhayyer perdesine dek ve dügâh perdesinden aşağı râst perdesine seyri vardır.* (Başer, 2013, s. 123)

Abdûlbâkî Dede, makamı çargâhtan başlatarak sabâ, çargâh, segâh ve dügâh perdelerinden oluşturulduğunu, seyrinde tize doğru hüseyinî, acem, gerdâniyye ve muhayyer; nerme doğru ise rast perdesini kullanabileceğini yazmıştır. (Şekil 3):



Şekil 3. Abdûlbâkî Dede'nin Tarifinde Verilen Sabâ Makamına Ait Perdeler ve Görevleri

Aslında Arel'de verilen Sabâ dörtlüsü, Abdûlbâkî Dede'de esas alanda kullanılan perdelerden oluşmaktadır. Sabâ'nın asıl nağmesinin bu dörtlü içinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Fakat Arel nazariyesinde, Sabâ dizisi içinde Sabâ dörtlüsünün tam dörtlü olmaması, makamı "birleşik" yapmaktadır. Arel ayrıca, makamın tize doğru genişlemesinde 19. yüzyıldan sonra kullanılan şehnâz/tiz dik şûrî perdesini dizi içine alarak kendi oluşturduğu Zengûle (Zirgûle) dizisini çargâh perdesine taşımıştır. Besteler incelendiğinde aslında hicâz/dik sabâ²³ perdesinin çargâh üzerindeki Zengûle dizisinden ziyade çargâh, segâh ve dügâh perdeleriyle bir bütün olarak düşünülerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tize doğru genişlemelerde ise her ne kadar şehnâz/tiz dik şûrî perdesiyle çargâh üzerinde Arel'in Zengûle dizisi ortaya çıksa da 19. yüzyıl öncesi yapılan Sabâ bestelerde aslında muhayyer perdesinin tercih edildiği de unutulmamalıdır.²⁴

²² Suphi Ezgi'de Saba tarifi, anlaşılması güç bir şekilde ele alınmıştır. Genel olarak Arel'le ortak anlayışa sahip olmaları sebebiyle tarifini vermekte fayda görülmektedir: [...] Sabâ dizisi iki türlü istimal edilmiştir. Birincisi pest tarafta bir Sabâ eksik dörtlüsüne tiz tarafta isimsiz artık bir beşlinin inzımmından ikincisi pest tarafta bir Sabâ eksik dörtlüsüne tiz tarafta isimsiz tam bir beşlinin iltihakından tevelliüt etmiştir. Bu ikinci eksik Sabâ dizisinin tiz tarafındaki yedinci sestten itibaren bestekârlar ekseriye bir Hicâz geçkisi yapmaktadırlar. Bu geçkinin mevcudiyeti, Sabâ dizisinin gizli mütenâfir olması ve Sabâ dizisinin üçüncü nağmesinden tize doğru bir Hicâz beşlisinin bulunuşu ve üçüncü sesin güçlü olması Sabâ makâmının mürekkep olduğunu zannettirecek amillerdendir. Sabâ makâmı saittir. Güçlüsü [...] çargâhtır. Makâm ya güçlüden ya da karargâhtan başlar, Sabâ dörtlüsünde seyirle güçlüde veya karargâhta muvakkat karar yapar; sonra diğer artık beşli veya tam beşlide dahi gezinerek durakta kalır. [...] (Ezgi, 1933, s. 136)

²³ Gelenekte çargâh ile nevâ perdeleri arasında sabâ ve hicâz olmak üzere iki nim perde bulunmaktadır. 24'lü sistemde "sabâ" perdesine "nim hicâz" adı verilmiştir. Sabâ makamı için öncelikle isim açısından önemli olan sabâ, 17'li sistemde pest bölgede bulunması bakımından burada dikliğini belirtmek için "dik sabâ" olarak kullanılmıştır. Aslında hicâz bölgesinde bulunan bu perdenin, kendi makamına ait isimle kullanılması önemli görülmektedir. Bunun yanında perdelerin makam veya terkip isimlendirmesinde ya da makam veya terkiplerin perde isimlendirmesinde önemli rol aldığı ve gelenekte buna önem verildiğinin hatırlanması önem arz etmektedir.

²⁴ Sabâ makamıyla yazılmış çoğu eski bestelerin tize doğru genişlemelerinde muhayyer perdesi kullanılmıştır. 19. yüzyıldan itibaren muhayyer yerine şehnâz/tiz dik şûrî perdesi daha çok tercih edilmiştir. Bu perde, bazı icracılarca o kadar benimsenmiştir ki icra sırasında veya yeniden notaya alma çalışmalarında muhayyer olarak yazılan perdeler, şehnâz/tiz dik şûrî perdesine dönüştürülmüştür.

Abdûlbâkî Dede'de makam, Arel'de mürekkep makam sınıfında olan bir diğer isim ise Nişâbûr'dur. Makamda kullanılan dörtlü ve beşliler tam olmasına rağmen güçlü, üçüncü perdedeki nevâdır.

Nişâbûr (Arel): *Bûselik perdesinde Uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle beraber bu kürdi dörtlüsünün tize doğru ikinci perdesinden itibaren bir de çargâh beşlisinin araya sıkıştırılmasından doğmuştur. Fazla olarak nevâ perdesindeki Bûselik sekizlisi dahi dizinin içinde meydana gelir. Nişâbur makâmı çıkıcıdır. Güçlüsü üçüncü derece olan nevadır. Notası yazılırken donanımına yalnız do bakıyye diyezi işareti konulur.*

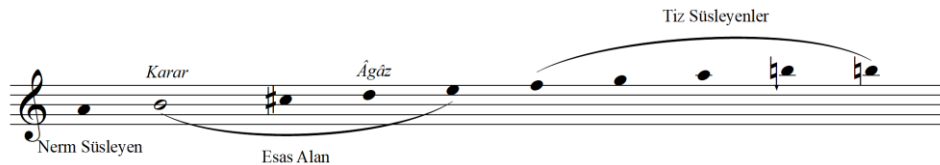


Nişâbur Makâmının Seyri: *Güçlü ile başlanılarak Nişâbur mürekkep dizisinin her tarafında dolaşıldıktan sonra dönülüp bûselik perdesinde karar verilir. Arada başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur. (Arel, 1993, s. 305)*

Arel, Nişâbûr'un, bûselik üzerindeki Uşşâk dörtlüsüne (K-S-T), hüseyinî üzerinde Kürdî dörtlüsünün (B-T-T) eklenmesiyle oluştuğunu; bunun yanında, acem üzerindeki Çargâh beşlisinin (T-T-B-T), nevâ üzerindeki Bûselik sekizlisinin (T-B-T-T + S-A-S) de dâhil olduğunu belirtmiştir.

Nişâbûr (Abdûlbâkî Dede): *Perde-i nevâdan âgâz idüb [başlayıp], hüseyinî perdesi andan [oradan] yine nevâ ve hicâz perdesi ile bûselik perdesine gelüb anda [orada] karâr ider. Ammâ hüseyinî perdesinden yukarı acem ve gerdâniyye ve muhayyer ve tîz segâh ve tîz bûselik perdesine dek ve bûselik perdesinden aşağı düğâh perdesine seyri vardır. (Başer, 2013, s. 117)*

Abdûlbâkî Dede için Nişâbûr, nevâdan başlayan hüseyinî, nevâ, hicâz ve bûselik perdeleriyle nağmesi oluşturulan, en sonunda bûselikte karar veren bir makamdır. Seyrinde tize doğru acem, gerdâniyye, muhayyer, tiz segâh ve tiz bûselik perdelerini; nerme doğru da düğâh perdesini kullanabilmektedir. (Şekil 4):



Şekil 4. Abdûlbâkî Dede'nin Tarifinde Verilen Nişâbûr Makamına Ait Perdeler ve Görevleri

Arel, Nişâbûr seyrini oluşturulabilecek dörtlü ve beşlileri bir araya getirmiş, hatta buna bir de dizi eklemiştir. Nişâbûr tarifinde her ne kadar tam dörtlü ve beşli kullanılsa da

güçlünün üçüncü perde olması, makamın mürekkep makam sınıfına taşınmasına sebep olmuştur. Tanımda ilk verilen dörtlü, bûselik üzerindeki "Uşşâk" dörtlüsüdür. İlk duyuşta son derece tuhaf ve Nişâbûr karakterine ters gelen bu isimlendirme, aslında Arel nazariyesine aykırı bir durum değildir. Çünkü Arel'de -diğer dörtlülerin oluşumu gibi- Uşşâk dörtlüsü, sadece K, S ve T aralıklarının yan yana gelerek oluşturduğu bir dörtlüden ibarettir. Uşşâk nağmesiyle ilgisi yoktur. Nişâbûr dizisinde nim hicâz/pest hicâz²⁵ perdesi tercih edildiği için bûselik üzerinde K-S-T aralıkları meydana gelmektedir. Fakat daha önce de belirtildiği gibi bu aralıklar, orada Uşşâk yapıldığı anlamını taşımamaktadır. Nişâbûr nağmeleri dikkatle dinlenildiğinde ve 17.-19. yüzyıl tarifleri incelendiğinde, seyirde, nim hicâz/pest hicâzın değil "hicâz" perdesinin kullanıldığı ve hatta bûselik perdesinin de biraz dikletildiği anlaşılmaktadır.²⁶ Bu durum göz önünde bulundurulduğunda bûselik üzerinde Uşşâk'tan ziyade Bûselik (T-B-T) dörtlüsü oluşmaktadır. Hüseyinî üzerinde Kürdî dörtlüsü ve acem üzerinde de Çargâh dörtlüsünden ziyade nevâ üzerinde Bûselik beşlisi ortaya çıkmaktadır. Fakat burada Arel'in verdiği Bûselik dizisi yoktur. Kendisi de zaten her ne kadar nevâ üzerinde Bûselik sekizlisi olduğunu yazsa da portede sesleri sünbüle perdesine kadar vermiştir. Çünkü tiz nim hicâz/tiz pest hicâz perdesinin de dâhil edilmesi, ortaya Nişâbûr'dan bambaşka bir oluşum çıkaracaktır.

AREL'E GÖRE BİRLEŞİK MAKAMLARIN MAHZURLARI

Arel, yazısında, mürekkep makamların -bünyelerindeki gedikten dolayı- mahzurları olduğunu belirtmiştir. Bünyedeki gedik, mürekkep makamların geçkiden doğması, geçkide ise hududun bulunmamasıdır. Buna göre her bir geçkiyi farklı bir makam ismiyle ayırıp isimlendirmenin sonu gelmeyecektir. Arel, mürekkep makam fikrinin doğmasına basit makamlardan bazılarının yapılarındaki dörtlü ve beşli farklarının sebep olabileceğinden bahsetmiş ve bu halin ilhamıyla dizilere geçkilerin sokulabileceği düşüncesinin çıktığını ve işin ifrata giderek bugünkü halini aldığını yazmıştır. Yeni makam (aslında terkip) icat etmede, çoğunlukla padişahlardan ihsan almaya ve mucitlik şerefini kazanmaya vesile oluşunun da bestekârları bu yola itmiş olabileceğinden bahsetmektedir. Bu fikirlere ilk nazarda haklılık payı verilse de gelenekte terkiplerin nasıl ve hangi sebeple oluşturulduğunun hatırlanması, bu nazara ait başka açların da olabileceğini gösterecektir.

Türk musikisinde makamlar, temel nağmelere verilen isimlerden oluşmaktadır. (Rast, Uşşâk, Segâh, Hüseyinî, Hicâz, Sabâ, Nişâbûr, Nihâvend vb.) Bu nağmelerin aslında süsleyen perdelere veya diziye ihtiyacı yoktur. Çünkü makamlar, az sayıda perdeyle kendilerini rahatlıkla ifade edebilmekte ve duyulduklarında, birbirlerinden kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk* isimli risalesi incelendiğinde makamların bir cümleyle açıklanabilir olduğu ortaya çıkmaktadır. Terkipler ise makamlara ilave edilen perde/perdeler veya nağme/nağmelerle veya birden fazla makam/terkibin birleşmesiyle oluşmaktadır. Kudema açısından makama veya oluşturulan terkibe aykırı her durum, yeni bir terkipi meydana getirmekte ve yeni bir ismi beraberinde getirmektedir. Aslında "yeni terkip", "yeni ezgi çeşitlemesi" anlamına gelmektedir. Geçmişten günümüze her yüzyılda farklı terkipler icat edilmiştir. 19. yüzyıl da bunlardan biridir. Yeni terkip isimleri; o dönemin icatlarından, eski terkiplerin yeniden isimlendirilmesinden ve bazı bestelerde kullanılan ezgilerin

²⁵ Daha önceki dipnotta da belirtildiği gibi çargâh ile nevâ arasında sabâ ve hicâz olmak üzere iki nim perde bulunmaktadır. Nişâbûr'da kullanılan perde hicâz bölgesinde olduğu için burada kullanılan pestletilmiş hicâz için, "nim hicaz" yerine "pest hicaz" adı kullanılmıştır.

²⁶ Bu perdenin adı "nişâbûr" olarak Kantemiroğlu ve Abdülbaki Dede'de geçmektedir. Bkz. (Tura, 2001, s. 9), (Başer, 2013, s. 103, 105)

adlandırılmasından müteşekkildir.²⁷ Arel, Abdülbâki Dede'de tarifi bulunan pek çok terkihi, tarifleri arasına almamış; risalede bulunmayan diğer bazı terkipleri de eklemesine rağmen mürekkep makam sayısını düşürmüştür.²⁸ Yazısında mürekkep makam (terkip) üretiminde padişahların veya mucitlik şerefının bir payı olduğunu ifade etse de belki mucitliğin "sadece bir isim icat etmekten" veya "birkaç makamı bir araya getirmekten mi" yoksa "yeni bir ezginin oluşturulmasından mı" ibaret olup olmadığı düşünülmesi gerekmektedir.

Arel, makam oluşturmada bazı isimleri (Bestenigâr, Segâh-Mâye, vb.) ayrı tutup bunların dâhiyane buluşlar olduğunu, hatta mürekkep makamlar arasında yaşamaya gerçekten layık olan veya olmayan, yaşayacağı muhakkak veya muhtemel sayılan mürekkep makamların olduğunu yazarken, ister istemez şahsi görüşlerini yansıtmıştır.²⁹ Zamanında makam sınıfında olan bir oluşumun daha sonra terkip sınıfına veya terkip sınıfında olan bir ismin daha sonra makam sınıfına geçmesi ne kadar tabii ise asırlarca farklı zevklerden farklı terkiplerin ortaya çıkması da gayet tabiidir. Geleceğin hangi yeni zevkleri meydana getireceği ya da hangi eski zevkleri yeniden ortaya çıkaracağı belli değildir. Bununla birlikte kişilerde zevk farklılığı, her zaman yaşanan bir gerçek olacaktır. Her bir terkip, bir devrin veya bir kişinin icadıdır ve yaşatılmasında hiçbir mâni yoktur.

Arel, her ne kadar birleşik makamları müstakil birer varlık olarak nazara aldığını ve her bestekâr tarafından istenildikçe kullanılacağını su götürmez bir hakikat olduğunu belirtse de

²⁷**Dönemin Bilinen Terkibleri:** Pencgâh-ı Asl, Pencgâh-ı Zâid, Nikrîz, Mâhûr-ı Sagîr, Mâhûr-ı Kebîr, Selmek, Gerdâniyye, Tâhir-i Sagîr, Tâhir-i Kebîr, Arazbâr, Acem, Nevruz, Nevruz-ı Acem, Aşîrân, Kûçek, Uzzâl, Müsteâr, Acem-Aşîrân, Hisâr, Hisârek, Beste-i Hisâr, Hûzzâm, Arabân, Şedd-i Arabân, Sünbûle, Nühüft, Hüseyinî-Aşîrân, Büselik-Aşîrân, Kürdî, Zâvil, Yegâh, Dügâh, Çargâh, Bestenigâr, Büzürg, İsfahâne, Beste-İsfahân, Nihâvend-i Sagîr, Nihâvend-i Rûmî, Gül'izâr, Şehnâz, Gerdâniyye-Büselik, Şehnâz-Büselik, Nigâr, Nigârnik, Zemzeme (Sabâ-Zemzeme), Hümâyûn, Râhatfezâ, Muhayyer, Nişâbürek, Şîrâz, Mâye, Aşîrân-Maye, Bayâtî, Mâverâü'n-nehr, Evc, Dilkeşhâverân, Sebzender-i Sebz, Rû-yi Irâk, Müberka', Hûzî, Hicâz-ı Muhâlif, Muhâlefek, Sultânî-Irâk, Sâzkâr, Râhatü'l-ervâh, Zengûle, Türkî Hicâz, Rehâvî, Bayâtî-Arabân, Sûznâk, Hüseyinî-Kürdî (zeyl),

Dönemin Yeni Bulunan Terkibleri: Hûzzâm-ı Cedîd (III. Selîm), Evcârâ (III.Selîm), Ferâhfezâ (Seyyid Ahmed Ağa), Vech-i Arazbâr (Hızır Ağa), Dilküşâ ve Şevkâver (Ârif Mehmed Ağa), Sûz-i Dil (Halîm Ağa), Muhayyer-Sünbûle, Sünbûle-Nihâvend, Nihâvend-i Cedîd, Acem-Büselik, Evc-Büselik, Hisâr-Büselik, Hicâz-Zemzeme, İsfahân-Zemzeme, Arazbâr-Zemzeme, Kûçek-Zemzeme, Aşîrân-Zemzeme (Sâdullah Ağa), Sabâ-Uşşâk, Anberefşân (Seyyid Abdurrahim Dede), Dilâvîz (Abdülbâki Dede), Rûhefzâ (Abdülbâki Dede), Gülrûh (Abdülbâki Dede), Dildâr (Abdülbâki Dede) **Zeyl:** İsfahâne (III.Selîm), Hicâzeyn (III.Selîm), Şevk-i Dil (III. Selîm), Nevâ-Büselik (III.Selîm), Arazbâr-Büselik (III.Selîm), Nevâ-Kürdî (III.Selîm), Gerdâniyye-Kürdî, Hisâr-Kürdî (Abdülbâki Dede)

Yeniden İsimlendirilen Terkibler: Hisâr-ı Kadîm, Hûzzâm-ı Kadîm, Sünbûle-i Kadîm, Nühüft-i Kadîm, Dügâh-ı Kadîm, Bestenigâr-ı Kadîm, Bestenigâr-ı Atîk, Mâye-i Atîk, Sebzender-i Sebz-i Kadîm, Mâhûr-ı Kebîr-i Kadîm, Râmîşcân (Segâh-Mâye), Meşkûye (Segâh-ı Acem), Gülzâr (Râst-Mâye), Meclis-efrûz, Dilnişîn (Aşîrân),

Ezgilerden Çıkarılan Terkibler: Dilârâ, Mâhûrek, Safâ, Şevk-i Dil2, Nâzenin, Şehmâz, Şevkengîz, Bezmârâ, Nâz, Niyâz, Ferâhîzâr, Gonca-i Ra'nâ, Canfezâ, Lâle-rûh, Evc-Nihâvend (zeyl), Nevruz-ı Sultânî (zeyl)

²⁸ **Arel'de Adı Geçen Mürekkep Makamlar:** Ferâhfezâ, Dilkeşîde, Lâle-Gül, Sultânî Segâh, Şerefnümâ (Şeref-i Hamîdî), Şivenümâ, Yegâh, Acemli Yegâh, Anberefşân, Hüseyinî-Aşîrân, Büselik-Aşîrân, Nühüft, Aşîrân-Zemzeme, Şevk u Tarâb, Zirefkend, Râhatfezâ, Sabâ-Aşîrân (Canfezâ), Şevkefzâ, Şevk-âver, Tarz-ı Cedîd, Irâk, Evc, Bestenigâr, Beste-İsfahân, Râhatü'l-ervâh, Dilkeşhâverân, Rûy-i Irâk, Revnâknümâ, Hûzzâm-ı Cedîd, Ferâhnâk, Nikrîz, Neveser, Güldeste, Pesendîde, Tarz-ı Nevîn, Nihâvend-i Kebîr, Zâvil, Pencgâh, Sûz-i Dilârâ, Büzürg, Sâzkâr, Rehâvî, Şevk-i Dil, Gülezâr veya Hüseyinî-Gülezâr, İsfahân, İsfahâne, Bayâtî-Arabân, Acem, Hisâr, Kûçek, Şehnâz, Arazbâr, Sipîhr, Yeni Sipîhr, Sabâ, Dügâh, Gerdâniyye, Sünbûle, Mâye, Sultânî Irâk, Nişâbürek, Muhayyer-Kürdî, Nevâ-Kürdî, Acem-Kürdî, Arabân-Kürdî (Zevk u Tarâb), Sabâ-Zemzeme, Hicâz-Zemzeme, İsfahân-Zemzeme, Arazbâr-Zemzeme, Kûçek-Zemzeme, Bayâtî-Büselik, Bayâtî-Arabân-Büselik, Gerdâniyye-Büselik, Sabâ-Büselik, Tâhir-Büselik, Muhayyer-Büselik, Hisâr-Büselik, Mâhûr-Büselik, Nevâ-Büselik, Evc-Büselik, Acem-Büselik, Hicâz-Büselik, Arazbâr-Büselik, Dügâh-Büselik, Segâh, Müsteâr, Hûzzâm, İkinci Nevî Mâye, Vech-i Arazbâr, Nişâbü.

²⁹ **Yaşamayı Muhakkak Sayılanlar:** Hûzzâm, Nişâbur, Nişâbürek, Nikrîz, Neveser, Irak, Evc, Ferâhnâk, Sabâ, Şehnâz, Segâh, Bestenigâr, İsfahân. **Yaşamayı Muhtemel Olanlar:** Pencgâh, Gerdâniyye, Dilkeşhâverân, Müsteâr, Yegâh, Beste-İsfahân, Segâh-Maye. **Ölüm halinde bulunanlar:** Aşîrân, Zemzeme, Anberefşân, Dilkeşîde, Zirefkend, Sabâ-Aşîrân, Şevk-âver, Tarz-ı Cedîd, Tarz-ı Nevîn, Pesendîde, Nihâvend-i Kebîr, Büselik'li ve Kürdî'li zümreler... (Arel, 1993, s. 315-316)

bir o kadar ezgi içinde yapılacak her geçkiyi isimlendirmenin de gereksiz olduğunu savunmuştur. 19. yüzyılda yazılan *Tedkik u Tahkik*'in zeyl (ek) bölümü, III. Selim'in buyruğuyla hazırlanmıştır.³⁰ Bunun yanında eserlerde bulunan farklı ezgilere de isim verilmiştir. Burada ister istemez her yeniliğin veya farklılığın isimlendirilerek terkip külliyyatına dâhil edilmesi söz konusudur. Bir bestecinin belli bir makam veya terkiplerle ortaya çıkardığı eserde, makama veya terkibe aykırı bazı kullanımlar meydana gelebilmektedir. Amaç burada ortaya çıkan güzelliği veya farklılığı isim halinde kalıplaştırmaktır. Pek çok terkinin tarifinin verilmesi ne kadar gereksiz görülse de incelenen bestelerden çoğu (beste, şarkı, türkü vs.), bu terkiplerden biriyle yazılmıştır. Bir ezgideki farklı oluşuma, onu oluşturan kişi isim vermese de birileri mutlaka verecektir. Çünkü kasti yapılan farklı kullanımlar, ister istemez isimlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Türk musikisinde her duyguya bir isim verme geleneği olduğunun unutulmaması gerekmektedir. Burada asıl konu, yapboz gibi bir mantıkla yeni terkipler üretme uğraşından ziyade günümüze kadar ulaşmış bestelerde nağmelerin veya nağme farklılıklarının tespiti ve bunlar arasında gerçekten bir farklılığın olup olmadığının ortaya konulmasıdır. Bir terkip ya da makamda, seyri içinde etrafında dönmeyi tercih ettiği veya kalışlar yaptığı merkez perde dışında perde/perdeler olabilmektedir. Bu onları elbette farklı bir terkip ismiyle anmayı gerektirmemektedir. Farklılık, terkibe veya makama özgü bir nağme içinde değişikliğin yapılmasıyla alakalıdır. Makam veya terkipleri iyi anlayabilmek, bugüne kadar icat edilmiş terkipleri öğrenmekten ve bunları kronolojik olarak sıraya dizmekten geçmektedir. Bir terkinin hangi makamdan veya terkipten ortaya çıktığını bilmek ve makam-terkip oluşumunu anlamak, her şeyden önce makam-terkip analizcileri için gereklilik arz etmektedir. Aksi taktirde Arel nazariyesinde tarifleri verilen basit ve birleşik makamların veya dörtlü-beşlilerin dışına çıkılamayacak ve asılsız senaryoların ortaya çıkmasına engel olunamayacaktır.

SONUÇ

Bir musiki terimine verilen anlamın dönemlere göre farklılık göstermesi, ilmi ortamda tabii görülse de bir terime, kişiye veya kişilere göre farklı anlamlar yüklenmesi, ancak belli bir sınıra kadar tabii sayılacaktır. Arel nazariyesiyle makam ve terkip terimlerinin anlamı, 17.-19. yüzyıl anlayışlarına göre farklılık göstermiştir. Sistemci nazariyedeki devir anlayışı, bu nazariyeyle tekrar gündeme getirilmiş ve Türk musikisini ifade etmede yeterli olduğu düşünüldükçe günümüzde pek çok ilmi ortamda kabul görmüştür. Burada dizi temelli bir anlayış söz konusudur. Dizi temelli anlayışta makam-terkip içinde kullanılan bütün perdelerin birbiri ardınca sıralanması söz konusudur. Bu durum, kullanılan perdelerin her ne kadar düzenli bir şekilde bir araya gelmesini sağlasa da makam oluşumunda perdeden sonra gelen en önemli unsur olan "seyrin", ikinci plana alınmasına neden olmuştur. Makama ait seyir, sıralı perdeler içinde âgaz/başlangıç, kutb/merkez ve karar yerinin belirtilerek, makamın meydana çıktığı asıl alanı ifade etmek için kullanılmıştır. Bu alan, makama ait hususi nağmenin ortaya çıkması için ortam oluşturmaktadır. Bir makamın tarifi verilirken sadece dizisinin verilmesi, seyrinin çıkıcı, inici, inici-çıkıcı olduğunun belirtilmesi, makama ait asıl nağmenin nasıl oluştuğunu anlatmak yerine makamda kullanılan perdeleri dörtlü beşlilere göre ayırarak sıralamaktan ve seyrin durak, güçlü veya tiz duraktan başlaması gerektiğini ifade etmekten başka bir şey değildir. Dikkat edilecek olursa, Kantemiroğlu veya Abdülbâki Dede'ye ait makam tariflerinde makamın asıl oluştuğu alan ve bu alanda kullanılan esas perdeler belirtildikten sonra süsleyen veya genişlemede kullanılan perdeler verilmektedir. İsmi geçen perdelerin hepsi bir araya getirilerek

³⁰ "[...] *Tedkik u Tahkik* isimli risâlemi cihan padişahı [...] Sultan Selim Han [...] hazretlerinin padişahlık kapısına sundum. 'Bulunan birkaç bileşim daha var, onlar da yazılsın' diye emir buyurdular" (Başer, 2013, s. 241, 243).

bir dizi oluşturulabilse de burada maksat, diziyi dörtlü beşlilere ayırmak yerine makamı meydana getiren esas perdelerin, nazari seyrin ve hangi perdelerle süslenebileceği bilgisinin verilmesidir. Terkip ise bir makamın esas seyri veya nağmesinin, farklı nağme ya da nağmelerle değiştirilmesidir. Yani bir nağme kalıbının dışına çıkılması veya nağmelerin bir araya getirilmesidir. Makamlar arasında her farklı nağmeye nasıl farklı isim veriliyorsa, nağmelerin çeşitlendirilmesiyle meydana gelen terkiplere de farklı isimler verilmiştir. Terkip, yeni oluşumların genel bir adıdır. Burada “yeni terkip icat etmek”, aslında “yeni bir ezginin meydana getirilmesi” anlamını taşımaktadır. Unutulsun unutulmasın, kullanılsın kullanılsın, geçmişte icat edilen her terkinin öğrenilmesi, bir bakıma musikinin ezgi tarihinin öğrenilmesidir. Aynı perdelerle oluşturulan pek çok makam ve terkip vardır. Bunların neden farklı isimlerle anıldığının farkına varılması, Türk musiki sanatının öğrenilmesinde atılacak en büyük adım olacaktır.

Nazariye, belli bir kültüre ait musikinin yazıyla ya da sözle ifadesi sonucu ortaya çıkmıştır. Ortada bir musiki vardır ve nazariye, bu musikiyi bir sistem dâhilinde açıklamaya çalışır. Burada geleneğin ve ilmi değerlerin önemli bir yeri vardır. Her dönemde musiki namına nazariyede yeniliğin veya değişimin meydana gelmesine engel olunamamasının sebebi, dönemin yaşayan musikisinde oluşan yenilikler veya değişimdir. Nazariye, her zaman dönemin musikisine hizmet etmiştir ve edecektir. Sistemci nazariyeden sonra Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Dede, kendi dönemlerinde icra edilen musikiyi bir sistem çerçevesinde açıklamaya çalışmış ve bu sistem, 20. yüzyıla kadar geçerliliğini sürdürmüştür. 20. yüzyılla birlikte Sistemci Nazariye tekrar ele alınmış ve üzerinde yapılan bazı değişikliklere -Kantemiroğlu’nun kullandığı bazı terimler de eklenerek- yeni bir sistem ortaya çıkarılmıştır. Repertuvarda yine musiki vardır ama bu defa nazariye, musikiye hizmet etmemiş; musiki, nazariyeye hizmet etmeye başlamıştır. Çünkü oluşturulan yeni nazariye, gelenek temelli nazariyeden farklı bir hale büründürülerek musiki, kendi kuralları çerçevesinde açıklanmaya çalışılmıştır. Şimdiye kadar ortaya çıkmış ve geleneğin bir ürünü olan eserlerin/bestelerin, onları ifade etmede yetersiz kalan bir nazariyeyle açıklanması da ortaya, anlaşılması güç fikirler topluluğunun çıkmasına vesile olmuştur. Temeli geleneğe bağlı ve gelenekle şekillenmiş bir musiki, ancak gelenek anlayışını kendine temel alan bir nazariyeyle açıklanabilecektir. Amaç başka bir musikiyi ifade etmekse zaten tartışılacak husus yoktur. Türk musikisi ile Türkçe musiki, Türk musikisi bestekârı ile Türk bestekârı arasındaki hassas anlam farkları, gelenek oluşturmuş musiki ile modern/çağdaş musiki arasında da bulunmaktadır. Burada amaca ulaşmak için üstlenilecek rol ve kullanılacak yöntem önem kazanmaktadır. Geçmişte var olan bir gerçeği görmezden gelerek sadece kişiye veya kişilere özgü gerçeklerin esas alınması veya başka bir deyişle herkesin kendine göre yaptığı musikiyi-nazariyeyi esas kabul etmesi hem musikiye hem de bağlı bulunduğu kültüre ister istemez zarar vermektedir. Türk kültürüne ait musikide temel unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar gelenekle şekillenmiştir. Fakat yeni oluşumlar, yeni anlayışlarla ortaya çıkan musikiler her zaman olacaktır ve olmalıdır. Burada popüler kültürle geleneklere dayalı kültürü birbirinden iyi ayırt etmek gerekmektedir. Geleneği değiştirmek nasıl bir kişinin veya küçük bir topluluğun elinde değilse, yeni ürünlerin ortaya çıkmasını engellemek de mümkün değildir. Önemli olan sınırı iyi belirlemek ve nazariyeyi, dönemin musikisini göz önünde bulundurarak şekillendirmektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri*. (O. Akdoğu, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* (Cilt 1). İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-Hurûfat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kitap Bölümü

- Hatipoğlu, E. (2022). Hüseyin Saadeddin Arel'e Ait "Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri" Çalışmasında Tarifî Verilmeyen Bazı Terkiblerin Tespiti ve Tahlîli. *Mûzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler XI* (s. 57-70). içinde Konya: Eğitim Yayınevi.
- Hatipoğlu, E. (2022). Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler. *Mûzik Kültürüne Daire Çeşitli Görüşler X* (s. 47-66). içinde Konya: Eğitim Yayınevi.

Elektronik kitaplar

- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkibler*. Ankara: Google. 2022 tarihinde <https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq> adresinden alındı

Dergiden makale

- Arel, H. S. (1949). Niçin Türk Musikisine Taraftarım. *Musiki Mecmuası No:11*. İstanbul.