

İLHAMIN KANATLANDIĞI ANLAR

FİKRET KARAKAYA

VakıfBank Kùltür Yayınları: 0328
Sanat: 025

İLHAMIN KANATLANDIĞI ANLAR:
MAKAMLAR VE ŞÂHESERLERİ
FİKRET KARAKAYA

Yayın Danışmanı
Ekrem Demirli

Proje Editörü
Dr. Hazal Bozyer

Kitap Editörü
Mithat Arısoy

Kapak Görseli
Ersu Pekin

Sayfa Uygulama
Faruk Özcan

Son Okuma
Mehmet Öncel

VakıfBank Kùltür Yayınları
İnkılap Mahallesi
Dr. Adnan Büyükdenez Caddesi
No:7/A1 – Kat 13
34768 Ümraniye / İstanbul
Telefon: 0 216 285 9571
www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2024

ISBN 978-625-6647-49-7

Kitabın tüm yayın hakları VakıfBank Kùltür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Baskı

Turkuvaz Haberleşme ve Yay. A. Ş.
Güzeltepe Mahallesi Mareşal Fevzi Çakmak Caddesi
B Blok No: 29/1/1 Eyüpsultan İstanbul
Telefon: 0212 354 3000
Sertifika No: 46403

1. Baskı: Kasım 2024

İLHAMIN
KANATLANDIĞI
ANLAR
MAKAMLAR VE ŞÂHESERLERİ
FİKRET KARAKAYA



FİKRET KARAKAYA

Lise yıllarında ilk ciddi musiki derslerini aldı. Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin ve Üniversite Korosu'nun çalışmalarına katıldı; Kemal Batanay'dan usûl ve repertuar, Kâmrân Erdoğan'dan kemençe dersleri aldı. 1976'da felsefe öğrenimine başladı. 1977-1982 arasında Fransızca öğrendi. TRT'nin 1981'de açtığı sınavı kazandı ve kemençe sanatçısı olarak İstanbul Radyosu'na alındı. 1980-1996 arasında, ansiklopediler için müzik maddeleri yazdı, Fransızcadan çeviriler yaptı. 1995'te Bezmârâ projesi üzerinde çalışmaya başladı. 16. ve 17. yüzyıl eserlerini, o dönemin unutulmuş çalgılarıyla seslendirmek üzere kurduğu Bezmârâ topluluğu için, çeng, eski santur, eski kanun, mıska ve kemânçe yaptı. Görsel ve yazılı kaynaklardan hareketle, şehrud, kopuz, eski ud ve eski tanbur için çizimler ve şablonlar hazırlayarak bu çalgıları yaptırdı. Karakaya'nın çeng çaldığı ve yönettiği Bezmârâ, 1998'den itibaren yurt içinde ve dışında birçok konser verdi, 11 albüm yayınladı. Dört yeni makam düzenleyen ve bunlara örnek olmak üzere çeşitli saz eserleri besteleyen Karakaya, *Eski Musikinin Rûzgârıyla* (2009) adlı albümde kendi bestelerini icra etti. Birçok büyük Avrupa kentinde ve İslam ülkelerinde katıldığı müzikoloji kongrelerinde bildiriler okudu. Karakaya'nın *Yüzünü Kaybeden Musiki* kitabı 2024'te yayımlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
Türk Musikisi Dersleri	19
Acem	35
Acem-aşiran	41
Acem-kürdî	47
Bayâtî	51
Bayâtî-araban	61
Bestenigâr	67
Buselik	73
Dilkeş-hâveran	81
Dügâh	89
Evc	99
Evcârâ	105
Ferah-fezâ	113
Ferahnâk	121
Gül-izar	131
Hicaz	137
Hicazkâr	145
Hisar	155
Hisar-buselik	163
Hüseynî	171
Hüzzam	179
Irak	187
Isfahan	195
Karcığâr	203
Kürdîlihiczakâr	211
Mahur	221
Muhayyer	231
Nevâ	239
Nev'eser	249
Nihavend	257
Nişâburek	267
Nühüft	275
Rast	283
Sabâ	289
Sâzkâr	297

Segâh	303
Sîpihr	311
Sultânî-yegâh	319
Suzidil	325
Suzidilârâ	333
Sûzinâk	339
Şedd-i araban	347
Şehnaz	355
Şehnaz-buselik	363
Şevkefzâ	369
Tahir-buselik	377
Uşşak	385
Yegâh	391
Dizin	397
Eserler Dizini	411

ÖNSÖZ

2013 yılı ortalarında Türk musikisinin şâheserleri üzerine, her biri bestekârının kariyerinde olduğu kadar, musiki tarihimizde de istisnai bir yer tutan eserler üzerine bir radyo programı yapmaya karar verdik. Hazırlık safhasında gördük ki musikimizin pek çok büyük eseri ya hiç icra edilmemiş veya hiç kaydedilmemiş. Önemli bazı icraların da ne yazık ki kayıt kalitesi oldukça düşük. O programda mecbur kaldıkça, icranın yüzü suyu hürmetine bu kalitesiz kayıtları da dinlettik.

Her programda, dinletilen eserlerin bestekârı, icracısı, makamı, melodik kurgusu, içindeki bestekârlık hünerleri, güftesi, güfte şairi, güftesindeki söz oyunları veya söz sanatları hakkında da etraflı bilgi vermeyi hedefledik. Yaptığımız bazı açıklamaları, bazı dinleyicilerin anlaşılmaz, bazılarının da gereksiz bulacağını biliyorduk. Ama, pek çok dinleyicinin, yapılan açıklamalar ışığında, dinlediği eserleri daha iyi anlayacağına inanıyorduk. Niyetimiz, bestekârlarımızın büyüklüğü üzerine hamaset yapmak değil, dikkatten kaçabilecek incelikleri veya hünerleri fark edilir hâle getirmektir.

52 hafta yayınlanan, ertesi yıl tekrarlanan o programın metinlerinden hareketle hazırlanan elinizdeki kitabın ağırlık merkezini makamlar oluşturuyor. Eserlerin makamsal analizi sayesinde, makamların geniş muhtevasının daha iyi kavranacağını düşünüyoruz. Peki burada makamlar hangi nazarî esaslara dayanılarak izah ediliyor? Hiçbir eski bakış açısına veya nazarî sisteme göre değil. Bu kitapta, yeni bir bakış açısı, yeni terimler ve ifadeler aracılığıyla alttan alta kendini hissettiriyor. Yeri geldikçe yeni bir nazariyenin esasları kısaca açıklanıyor. Ama kitabın asıl hedefi, bu yeni nazariyeyi olanca genişliğiyle sunmak değil.¹

Kitaptaki 47 bölümün her birinde bir makam ele alındı. Her bölüm, makam hakkındaki özetlenmiş tarihî ve nazarî bilgilerle başlıyor. Bazı makamlar (özellikle acem ve kürdîlihicazkâr) için, diğer makamlar aleyhine dengeyi bozacak uzunlukta açıklamalar yapıldı. Hep söylediğimiz gibi, her kitabın her paragrafı her okur için değildir. Bazı paragraflar sadece çok ilgili okurlar için yazılır ve ortalama okur o paragrafları atlaması gerektiğini hemen anlar.

1. Burada, ana başlığı *Türk Musikisinde Perdeler, Aralıklar, Cinsler ve Makamlar* olan geniş kapsamlı bir nazariyat kitabının hazırlığı içinde olduğumuzu bildirmeyi gerekli görüyoruz. Elinizdeki kitapta değinilmemiş ayrıntıları o kitapta ele almayı umuyoruz.

Birçok insan, içinde hiç nota bulunmayan ve teknik terimlerden olabildiğince uzak duran bir musiki kitabının, makamların bileşimi ve seyir özellikleri konusunda ciddiye alınacak bilgiler veremeyeceğini düşünür. Ama bu doğru değil. Pekâlâ, musikimizin altın çağında olduğu gibi, notaya müracaat etmeksizin, makamlarımız ve onların şâheserleri hakkında, bu eserlerin daha iyi anlaşılabilmesini sağlayacak açıklamalar yapılabilir. Musiki eserlerinin bir notasyon sistemiyle kâğıda geçirilip unutulmasının ve değişmesinin önlenmesi fikrinin bizde geç uyanmış olmasına biz de çok hayıflanıyoruz ve eserlerdeki inceliklerin ve hünerlerin, nota üzerinde veya nota ile gösterilmesinin daha faydalı olacağından şüphe etmiyoruz. Günümüzde internet sayesinde Türk musikisi eserlerinin notalarına (hem de çeşitli versiyonlarına) ve –icra edilmiş– kayıtlarına ulaşmak çok kolaylaştı. Elinizdeki kitap sadece nota bilenlere yönelik sanılmasın diye eserlerin notaları verilmemiştir.

Ele alınan eserlerin mevcut en iyi kayıtları kitabın tamamlayıcı birer parçası olarak Vakıfbank Kültür Yayınları Soundcloud hesabına yüklenmiştir. Okurların, –kitabın o eserden söz edilen bölümüne yerleştirilen karekodlar aracılığıyla– yüklenen kayıtları dinlemesini tavsiye ederiz.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, kitapta yeni bir nazarî yaklaşımın, daha doğrusu yeni bir nazariyatın ana ilkeleri, yeri geldikçe açıklanmıştır. Ama ihtiyaç duyuldukça yapılan bu açıklamalar, kitabın 47 bölümüne bütünlükten uzak ve dengesiz bir şekilde dağılmış olduğundan, burada olabildiğince kısaltılmış bir özet vermeyi gerekli görüyoruz.

Her nazariyatçının, bir sekizlide kullanılan bütün perdelerin adını veren ve bunların sırasını, yani koordinatını gösteren bir perde listesi vardır. Sözgelimi Rauf Yekta Bey, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel’in –belli ölçüde kişisel– 24 perdelik birer listesi vardır. Abdülkadir Töre bu sayıyı 41’e çıkarmıştır. Bizim listemizde 38 (ilk perdenin oktavıyla 39) perde adı vardır. Listemizde, Rauf Yekta Bey’in perde adlarının çoğunu olduğu gibi bıraktık. Çünkü bunlar, önce Rauf Bey’in, sonra da Arel’in sistemi aracılığıyla yaygınlaşmıştı. Onlarda olmayan bazı perdelerin adını Abdülkadir Töre’den aldık (*dilârâ*, *dilâviz*, *nevrûz* gibi).² Töre’nin kullandığı *gûlzar* adını, biz başka bir perde için benimsedik.³ Daha önce perde adı olarak kullanılmamış olanların çoğu (*arazbar*, *hüzzam*, *bestenigâr* vs) en çok kullanıldığı makamın adıdır. *Dilkeş* adını Azerbaycan musikisinden aldık, *nim-uşşak*, *nim-segâh* ve *nim-gerdaniye* adlarını ise kendimiz yakıştırdık.

2. Çünkü bizden önce kullanılmış adları, bir sebep yoksa değiştirmek anlamsızdı.

3. Çünkü, bir perde adı olarak beğendiğimiz bu terim Abdülkadir Töre’de, bizim perdesiz bir alanımızda kalıyordu. Bizim *gûlzar* adını verdiğimiz perde için Töre’nin kullandığı *nigâr* adını ise nigâr makamını çağrıştırdığı için uygun bulmadık.

Aşağıdaki tabloda seleflerimizin ve bizim perde listemizi bulacaksınız:⁴

	Rauf Yekta	Sadettin Arel	Suphi Ezgi	Ekrem Karadeniz	Fikret Karakaya
1	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH
				Pest gülzar	
				Pest dikçe gülzar	
2	Nim pest hisar	Kaba nim hisar	Kaba nim hisar	Pest nim hisar	Pest nim-hisar
3	Pest hisar	Kaba hisar	Kaba hisar	Pest hisar	Pest hisar
4				Pest dikçe hisar	Pest hüzzam
5					Pest arazbar
6	Dik pest hisar	Kaba dik-hisar	Kaba dik-hisar	Pest hisarek	Pest dik-hisar
7	HÜSEYNÎ AŞİRAN	AŞİRAN	HÜSEYNÎ AŞİRAN	HÜSEYNÎ AŞİRAN	AŞİRAN
8				Pest dilâviz	Pest dilâviz
9				Pest dikçe dilâviz	Pest dik-dilâviz
10	ACEM AŞİRAN	ACEM AŞİRAN	ACEM AŞİRAN	ACEM AŞİRAN	ACEM-AŞİRAN
11	Dik-acem-aşiran	Dik-acem-aşiran	Dik-acem-aşiran	Suzidil	Dik-acem-aşiran
12				Dikçe suzidil	Pest nevrüz
13	Irak	Irak	Irak	Arak	Irak
14	Geveşt	Geveşt	Geveşt	Geveşt	Geveşt
				Dikçe geveşt	
15				Dik geveşt	Nim-rast
16	RAST	RAST	RAST	RAST	RAST
				Nigâr	
17				Dikçe nigâr	Gülzar
18	Nim zengüle	Nim zengüle	Nim zengüle	Nim zengüle	Nim-zengüle
19	Zengüle	Zengüle	Zengüle	Zengüle	Zengüle
20				Dikçe zengüle	Dik-zengüle
	Dik zengüle	Dik zengüle	Dik zengüle	Dik zengüle	
21	DÜĞÂH	DÜĞÂH	DÜĞÂH	DÜĞÂH	DÜĞÂH
22				Dilârâ	Dilârâ

4. Bu tabloda, sadece bolahenk akortla icrada kullanılacak perdeler gösterilmiştir. Transpozisyonun gerektirdiği perdeler için -listeyi daha da karmaşıkleştırmamak amacıyla- isim verilmemiştir. Ayrıca bu tabloda perde adlarımızın baş harfini, seleflerimizinkine uysun diye büyük yazdık. Yoksa, makam ve perde adlarının büyük harfle başlatılmasını gereksiz görüyoruz.

23				Dikçe dilârâ	Dik-dilârâ
24	Nim kürdî	Nim kürdî	Nim kürdî	Nim kürdî	Nim-kürdî
25	Kürdî	Kürdî	Kürdî	Kürdî	Kürdî
26					Nim-uşşak
27				Uşşak	Uşşak
28					Nim-segâh
29	SEGÂH	Segâh	Segâh	SEGÂH	Segâh
30	Buselik	BUSELİK	BUSELİK	Buselik	BUSELİK
31				Dikçe buselik	Dik-buselik
32	Dik-buselik	Dik-buselik	Dik-buselik	Dik-buselik	Dilkeş
33	ÇÂRGÂH	ÇÂRGÂH	ÇÂRGÂH	ÇÂRGÂH	ÇÂRGÂH
34				Niyaz	Dik-çârgâh
				Dikçe niyaz	
35	Nim hicaz	Nim hicaz	Nim hicaz	Nim hicaz	Nim-hicaz
36	Hicaz	Hicaz	Hicaz	Hicaz	Hicaz
37				Dikçe hicaz	Dik-hicaz
38				Sabâ	Sabâ
39	Dik hicaz	Dik hicaz	Dik hicaz		Bestenîgâr
40	NEVÂ	NEVÂ	NEVÂ	NEVÂ	NEVÂ
				Gûlzar	
				Dikçe gûlzar	
41	Nim hisar	Nim hisar	Nim hisar	Nim hisar	Nim-hisar ⁵
42	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar
43				Dikçe hisar	Hüzzam
44					Arazbar
45	Dik-hisar	Dik-hisar	Dik-hisar	Hisarek	Dik-hisar
46	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ
47				Dilâviz	Dilâviz
48				Dikçe dilâviz	Dik-dilâviz
49	ACEM	ACEM	ACEM	ACEM	ACEM
50				Nevruz	Dik-acem

5. Daha önceki bazı yazılarımızda bu perdeyi *bayâtî* olarak adlandırmıştık. Ama günümüzdeki bayâtî makamı ile doğrudan bir ilişkisi kalmadığı için ve aynı aralıkta dik-hisar adını da kullandığımız için, bu bakımdan Rauf Yekta Bey'den ayrılmamızın gereksiz olduğuna hükmettik.

51				Dikçe nevrüz	Nevrüz
52	Evc	Evc	Evc	Eviç	Evc
53	Mahur	Mahur	Mahur	Mahur	Mahur
				Dikçe mahur	
54	Dik mahur	Dik mahur	Dik mahur	Dik mahur	Nim-gerdaniye ⁶
55	GERDANİYE	GERDANİYE	GERDANİYE	GERDANİYE	GERDANİYE
				Tiz nigâr	
				Tiz dikçe nigâr	
56	Nim şehnaz	Nim şehnaz	Nim şehnaz	Nim şehnaz	Nim-şehnaz
57	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz
				Dikçe şehnaz	
58	Dik şehnaz	Dik şehnaz	Dik şehnaz	Dik şehnaz	Dik-şehnaz
59	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER
60				Tiz dilârâ	Tiz dilârâ
61				Tiz dikçe dilârâ	Tiz dik-dilârâ
62	Nim sünbüle	Nim sünbüle	Nim sünbüle	Nim sünbüle	Nim-sünbüle
63	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle
64					Tiz nim-uşşak
65				Tiz uşşak	Tiz uşşak
66					Tiz nim-segâh
67	TİZ SEGÂH	Tiz segâh	Tiz segâh	TİZ SEGÂH	Tiz segâh
68	Tiz buselik	TİZ BUSELİK	TİZ BUSELİK	Tiz buselik	TİZ BUSELİK
69				Tiz dikçe buselik	Tiz dik-buselik
70	Tiz dik-buselik	Tiz dik-buselik	Tiz dik-buselik	Tiz dik-buselik	Tiz dilkeş
71	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH
72				Tiz niyaz	Tiz dik-çârgâh
73	Tiz nim hicaz	Tiz nim hicaz	Tiz nim hicaz	Tiz dikçe niyaz	Tiz nim-hicaz
74	Tiz hicaz	Tiz hicaz	Tiz hicaz	Tiz nim hicaz	Tiz hicaz
75				Tiz hicaz	Tiz dik-hicaz
76				Tiz dikçe hicaz	Tiz sabâ
77	Tiz dik hicaz	Tiz dik hicaz	Tiz dik hicaz	Tiz sabâ	Tiz bestenigâr
78	TİZ NEVÂ	TİZ NEVÂ	TİZ NEVÂ	TİZ NEVÂ	TİZ NEVÂ

6. Bu perde için Rauf Yekta Bey'in verdiği *dik mahur* adı da kullanılabilirdi. Ama fonksiyonunu göz önünde tutarak *nim-gerdaniye* adını tercih ettik.

Bir nazariyattaki perde sayısı, onun pratiği temsil edişindeki başarıyla doğru orantılı değildir. Yani “bir nazariyat, bir sekizli içinde ne kadar çok perdeye isim ve işaret verirse, o derecede başarılıdır” denemez. Gerçekte perde sayısı sonsuzdur. Bu sonsuz perdeden ancak bir kısmı perdeli sazların sapında yer bulabilir. Bir noktadan sonra perde sayısının büyüklüğü, musikinin öğretilmesi ve kâğıda geçirilmesi bakımından büyük bir sorun haline gelir. Bu yüzden, perde sayısını olabildiğince azaltmak gerekir.

Tablodaki bütün perdelerimizi (özellikle de düğâh-buselik arasındakileri) kâğıt üzerinde gösterebilmek için birkaç yeni diyez ve bemol icat etmemiz gerekirdi. Bu hiç de zor değildi. Bizden önce, farklı geleneklere özgü perdeleri gösterebilmek için müteveffa Julien Weiss 10 kadar yeni diyez ve bemol icat etmişti. Bunlar arasından seçip ihtiyacımızı karşılayabilirdik. Ama biz hem nota yazımını, hem de eğitimi kolaylaştırabilmek için mümkün en az işaretle yetinmeyi tercih ettik. Kâğıt üzerinde gösterilmeyecekse bu perdelere ad vermek gerekli miydi? Evet. Tanburun sapında perde bağı ve kanunun mandal tablasında mandal olarak bunların bulunması gerekiyor. Bu perde adlarını, daha çok tanbur ve kanun hocaları kullanacaktır. Özel işaretlerle yazılmayan bu perdeler usta sazendelerden ve hanendelerden işitilecek ve verdiğimiz isimler sayesinde öğrenilerek gelecek kuşaklara aktarılacaktır. Perde listemizdeki perde adlarının bir kısmı, yazmak için değil, makam ve eser analizlerini kolaylaştırmak içindir.

Biz Türk musikisinde de, başka bazı geleneklerde olduğu gibi bir sekizlide gerçekte 13 perde olduğunu düşünüyoruz.⁷ Bunların yedisi ana perdeler (rast, düğâh, buselik,⁸ çârgâh, nevâ, hüseyinî, acem), altısı ara perdelerdir. Ara perdeler –adı üzerinde– iki ana perdenin arasında yer alır. Tanini aralığı ile (tam aralıkla) birbirinden ayrılan ana perdelerin arasında, nağmenin gelişim yönüne ve yapısına göre tizleşen veya pestleşen tek bir ara perde vardır. Sadece düğâh ve buselik arasında iki ara perde mevcuttur: Kürdî ve segâh. Birincisi nispeten sabitken, ikincisi çok

7. Bizi tampere Batı gamını benimsemekle suçlayanlar olacaktır. Tamperaman, bir tam aralıkta tek bir ara perde kabul etmenin adı değildir. Eski Avrupa’da her ara perde, öncekinden ve sonrakinden eşit uzaklıkta değildi. Tamperaman, ara perdeleri iki ana perdenin tam ortasına yerleştirmenin adıdır. Perdelerin böyle yapay olarak düzenlenmesi, armoninin gelişimine sağlam bir zemin oluşturmuş, armonik-tonal Avrupa musikisi tamperaman sayesinde hızla yükselmiştir.

8. Rauf Yekta Bey, daha eski nazariyatçılar gibi, düğâhtan sonraki ana perdenin segâh olduğunu kabul etmiştir. Perdenin adı da bu kabule dayalıdır. Ama biz, buselik perdesini, segâha oranla daha az değişken bulduğumuzdan segâhı değil, buseliği ana perde sayıyoruz. Böylece, sekizli içindeki iki küçük aralık (buselik-çârgâh ve hüseyinî-acem) birbirine eşit hale geliyor. Öteki türlü, bu küçük aralıkların biri bakiye, diğeri [küçük] mücenneb olacaktı. Nitekim Rauf Yekta Bey’de öyledir. Batı notasyonunu kullanabilmek için bir ana dizi seçmek gerekir; bu ana dizinin büyük (tanini) ve küçük (bakiye) olmak üzere iki temel aralıkla kurulmuş olması bazı kolaylıklar sağlar. Rauf Yekta Bey’in geleneğe uyararak rast dizisini ana dizi kabul etmesine karşılık, biz buselik dizisini ana dizi kabul ediyoruz. Buna göre ana perdeler düğâh, buselik, çârgâh, nevâ, hüseyinî, acem ve gerdaniyedir ve iki küçük aralık da bakiyedir.

değişkendir. Perde sayısının sonsuz oluşu, daha çok bu ara perdelerle ilgilidir. Uzun saplı lavtaları⁹ (özellikle tanburu) tercih eden Türkler, bunların sapına –çalma kolaylığı sağlamak için– perde bağlama mecburiyeti olduğundan, çok erken dönemlerde uzun saplı çalgılarının sapına bir sekizlide 17 perde bağlamaya başlamışlardır. Bu, ara perdelerin ihtiyaca göre sağa veya sola kaydırıldığı, yine de perdeler konusundaki hassasiyet ve titizliğin günümüzdekinden düşük olduğu bir dönemdi. O dönemde de, hanendelerin hançeresinde sonsuz perde bulunduğuna ve perdeli sazların eşlik sırasında, hanendeden bazen ciddi ölçüde ayrılmak zorunda kaldığına şüphe yoktur.

Abdülkadir Meragî'nin *mutlākāt* adını verdiği çalgı grubu, çeng, kanun, santur gibi diyatonik çalgılardan oluşuyordu. Diyatonik çalgılarda sekizlide 13 yerine 7 perde olduğu için, bazı ana perdeler, ara perde olacak şekilde akort ediliyordu. Sözelimi hicaz makamında bir eser çalabilmek için buselik teli, yaklaşık bir bakiye daha pest (*si* bemol), çârgâh teli de yaklaşık bir bakiye tiz (*do* diyez) akort ediliyordu. Bu, çârgâh veya buselik perdelerinin kullanıldığı bir makama geçmeyi imkânsız kılması bir yana, hicaz makamı içinde daha tiz bir *si* bemol veya daha pest bir *do* diyez basmaya da imkân vermiyordu. Başlangıçta uzun saplı çalgılara iki yerine bir ara perde bağlandığını tahmin etmek zor değil. (Sözelimi İran tanburunda, tanini aralıklarının çoğunda hâlâ tek bir ara perde vardır.) Tanini aralıklarındaki bu ara perdelerin, uzun sapı diyatonik olmaktan çıkardığı kesin. Ama zamanla ikinci bir ara perdenin sağlayacağı kolaylığı ve konforu akletmek zor olmamıştır. Eskileri, perdeler konusunda vurdumduymaz, kaba zevkli insanlar gibi göstermek doğru değildir. Şüphesiz onlar da mevcut imkânlar içinde belli bir titizliğe cevap vermeye çalışmışlardır. Türk tanburunun, Cemil Bey zamanında bile iki sekizlide 35 perdeli olarak kalması böyle açıklanabilir. Ama Cemil Bey'in 35 perdeli tanburdan en az 105 perde elde ettiğine tanık oluyoruz.¹⁰ Büyük üstadın, her perdenin önüne, üzerine ve arkasına basmak suretiyle perde sayısını üçe katladığı anlaşılıyor. Muhtemelen aynı şeyi Cemil Bey'den önceki tanburiler de yapıyordu. Kanun, 19. yüzyılın sonlarına kadar mandalsız, yani diyatonik bir çalgıydı. Başparmağın tırnağı ile bazı tellerin boyunun kısaltılması, yani tizleştirilmesi, onu bir ölçüde diyatonik olmaktan kurtarıyordu. Kanunu, her an her makamdan eseri icra edebilecek hale getirmek üzere eklenen mandal sisteminde başlangıçta her tanini için iki mandal vardı. Zamanla bu mandalların sayısı arttı. Bu sayede kanunun imkânları çok büyük ölçüde genişledi.

9. Burada *lavta* kelimesi, belli bir çalgı için değil, organolojinin "telli ve saplı çalgı" anlamındaki terimi olarak kullanılmıştır.

10. Fikret Karakaya, Cemil Bey'in tanburundaki "bağlanmamış" perdeler, *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra* içinde, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2021, s. 141-144.

Günümüzde kanunun mandal tablasında, bazı tanini aralıklarında 9-12 mandal vardır. Bugün tanburun sapındaki perde sayısı da ortalama 60'tır (perde sayısını 66'ya çıkaran tanburiler vardır). Mandal ve perde sayısındaki artışın altında, özellikle transpozisyon¹¹ imkânlarını artırma isteği yatıyor olsa da, kanunu veya tanburu hanende hançeresine yaklaştırmaya arzusu da pek çok yeni perdenin bağlanmasında veya yeni mandallar eklenmesinde önemli rol oynamıştır.

Musiki nazariyatını matematiğin bir cüz'ü haline getiren Ortaçağ müelliflerinin tersine, perdeleri sabit birer "nokta" değil, bir band içinde tizleşip pestleşen "değişken" varlıklar olarak görüyoruz. Armonik-düşey Batı musikisinde de perdeler daha küçük ölçekte pestleşir, tizleşir elbette. Bu, piyano, arp gibi sabit perdeli çalgılarda olmasa da, özellikle yaylılarda kolayca fark edilebilecek düzeydedir. Öte yandan, sabit sesli çalgıların her zaman aynı olan seslerini beynimiz, bağlamına göre olduğundan biraz daha tizmiş veya pestmiş gibi algılar. Aynı şekilde, herhangi bir icracının küçük falsoları da beynimiz tarafından düzeltilir. Ama ara perdelerdeki değişkenlik, yatay olarak gelişen nağme musikisine özgüdür asıl. "Mikro aralık" denilen kromatik yarım tondan daha küçük aralıklar, nağme musikilerinde karşımıza çıkar. Nağmelerin, perdeler üzerindeki değiştirme gücünü vaktiyle şu vecizeyle ifade etmiştik: "Nağme perdeyi perdahlar." Bu perdahlanma, yani pürüzlerinden kurtulma durumu, kıyıdaki çakılların, dalgaların sürüklemesi ve onları mütemediyen birbirine sürtmesi sonucu bütün sivriliklerini ve çıkıntılarını kaybetmesine benzer. Bir nağme, yatay olarak ilerlerken, aralıkları az veya çok daralır veya genişler, böylece en ahenkli çizgiye dönüşür.

Türk musikisinde Batı notasyonu, daha önce küçük birtakım ezgileri notaya alan Avrupalı gezginler sayılmazsa, ilk olarak 17. yüzyılın ortalarında Ali Ufkî Bey tarafından kullanılmıştır. Türk musikisi eserlerini özel bemol ve diyez işaretleri kullanarak yazan Ali Ufkî Bey'in, Batı notasyonunu Türk musikisine mükemmelen uyarladığı söylenemez. Daha sonra iki yüzyıl boyunca, Avrupa notasyonu ile müzik yazan bir müellif çıkmadı. Avrupa notasyonunun ülkemize ikinci ve kesin girişi Muzika-yı Hümayun iledir. Muzika ile Rauf Yekta Bey arasında Batı notasyonu herhangi bir uyarlama çabasına konu olmamıştır. Tarihimizde ilk uyarlama hamlesi, üçer yeni bemol ve diyez ihdas eden Rauf Yekta Bey'den gelmiştir. Sadece teorik açıklamalarda karşımıza çıkan "sekiz komalık büyük mücenneb" diyezi veya bemolü, eserler yazılırken hiç kullanılmadığından, Rauf Yekta Bey'in gerçekte ikişer diyez ve bemol eklediği söylenebilir. Arel ve Ezgi, onun işaretlerinde küçük birer değişiklik yaptılar, ama sistemlerinin özü gibi, kullandıkları diyezler ve bemoller de Rauf Yekta Bey'inkilerden esas olarak farksızdı. Abdülkadir Töre ise, perde

11. Transpozisyon: Bir eserin veya bir nağmenin alışılmış karar (bitiş) perdesini değiştirerek başka bir perde üzerine taşıma. Bizde eskiden bu anlamda *şed* terimi kullanılırdı.

listesini beşer yeni diyez ve bemol kullanarak ifade etmiştir. Ne var ki eserlerin notalarını yazarken bunların çoğunu kullanmamış, Rauf Yekta Bey'e oranla fazladan ikişer bemol ve diyezle yetinmiştir.

1920'lerden 1943'e kadar Türkiye'de eserler Batı notasyonu ile yazılırken büyük ölçüde Rauf Yekta Bey'in sistemine uyuldu. 1943'ten bu yana ise, çok değişik bakış açıları ile eleştirilmiş olsa da, Arel-Ezgi Sistemi yürürlüktedir. Bu 24 perdeli sistemlerin, Türk musikisinin karakteristik perdelerini yazmaya, kâğıt üzerinde göstermeye yetmediği çok kimse tarafından dile getirilmiştir. Biz de bu görüşteyiz. Ama bizim bu sistemlere yönelttiğimiz asıl eleştiri, makamların oluşumu ve açıklanışı konusundaki tutumlarıdır.

Andığımız üç nazariyatçı da, makamları, bir dörtlüye bir beşli veya bir beşliye bir dörtlü eklenerek oluşturulan birer sekizlik diziyeye indirgemişlerdir. Dörtlü veya beşli dizilerin tiz ve pest tarafta sınırları olduğunu kabul etmeleri ve makamların karakterlerinin bir sekizli içinde kendini gösterdiğine inanmaları, belki makamların yüzyıllar önceki –nispeten– basit yapılarına aykırı düşmezdi, ama özellikle son iki yüzyılda makamlarımızın kazandığı karmaşık ve çetrefil yapı ile asla bağdaşmaz. Öncelikle makamları, bir değil iki sekizli içinde ele almak gerekir. Çünkü çoğu zaman karar (bitiş) perdesinin altında ve tiz karar perdesinin üstünde, ilk sekizlidekinden farklı yapılar kullanılır. Makamları dörtlülerle ve beşlilerle açıklamanın altında, makamların, biçimleri ve boyutları değişmeyen modüllerden kurulduğu kabulü yatar. Makamlar, hazır (boyutları ve ölçüleri değiştirilemez) modüller muhtelif şekillerde bir araya getirilerek oluşturulan mobilyalar gibi değildir. Biz makamların kurucu ögesinin dörtlüler ve beşliler değil, cinsler olduğunu savunuyoruz. *Cins*, eskiden de yaklaşık olarak aynı anlamda kullanılan bir terimdi. Ama bizim cinslerimiz, eski cinslerden özellikle iki bakımdan ayrılıyor: 1. Her cins, pestten tize doğru sıralanan bir merdiven (*skala*) değil, kendine özgü seyir özellikleri kazanmış makamsal bir yapıdır. 2. Hiçbir cinsin, özellikle tiz tarafta sınırı yoktur. Çünkü, bütün cinsler zamanla, öteden beri birlikte kullanıldığı cinslerin sesleriyle tiz veya pest tarafta genişlemiş ve adeta birer “küçük makam” haline gelmiştir. Sözgelimi, uşşak cinsi, özellikle nevâ üzerindeki buselik cinsinin sesleriyle tiz tarafta genişlemiştir; arada nevâ perdesinde –geçici– bir kalış olmaksızın (yani nevâ üzerinde tam teşekküllü bir buselik yapılmaksızın), hüseyinî ve acem, hatta gerdaniye ve muhayyer perdeleriyle birlikte kullanılabilir. Aynı cinsin, yegâh üzerindeki rast cinsinin sesleriyle de pest tarafta genişlediği görülüyor. Uşşak cinsi, yegâh üzerinde tam teşekküllü bir rast kurulmadığı halde, özellikle rast ve irak perdelerini de kendine mal etmiş görünüyor. Cinsleri teşhis etmek için çoğu zaman iki aralık veya üç perde yeter. Ama onları böyle daraltmak, makamsal olguları açıklamayı güçleştirir.

Biz, kadim makamların bir veya iki cinsin art arda veya karıştırılarak/kaynaştırılarak kullanılmasından doğduğunu ileri sürüyoruz. Pest taraftaki cinse “ka-

rar cinsi” adını veriyoruz. İkinci cins, her zaman birincinin dördüncü veya beşinci perdesi üzerinde kurulmaz. Segâh, hüzzam, sabâ gibi makamlarda, ikinci cins, birincinin üçüncü perdesi üzerinde gelişir.¹² (Arel, segâh makamının bileşimini açıklamada zorlandığı için bir “segâh üçlüsü”nden söz etmiştir.)

Arel-Ezgi Sistemi’ndeki “güçlü” terimi, pest taraftaki dörtlünün veya beşlinin son sesini belirtir. Makamlar içinde gerçekten de, güçlü sayılabilecek, çekim gücü yüksek perdeler vardır. Ama bizce bu perde, birinci cinse değil, ikinci cinse aittir; daha doğrusu ikinci cinsin karar perdesidir.

Bize özgü görüşlerden biri de bu çekim gücüyle ilgilidir: Makamlarda değil, nağme parçalarında veya motiflerde, altındaki veya üstündeki perdeyi kendine doğru çeken, yani alttakini tizleştiren, üsttekini pestleştiren birer perde vardır. Biz buna “hâkim perde” diyoruz. Bir nağme parçasında veya motifte, hangi perdenin ne kadar tiz veya pest olması gerektiği konusunda tereddüde düşülürse, o motifin hâkim perdesinin tespit edilmesi gerekir. Bu zor değildir. Çünkü hâkim perde, motifin ya en uzun süreli veya en çok tekrarlanan sesidir. Perde listemizdeki *dilâviz* ve *dik-buselik* perdelerinin, daha çok nevâ veya gerdaniye perdelerinin çekim gücüyle ortaya çıktığı söylenebilir. Tanburî Cemil Bey’in –kemençe veya tanbur ile– isfahan, mahur, yegâh gibi makamlardaki taksimlerinde işittiğimiz bu perdeler, bu çekim gücünün en güzel örnekleridir.¹³ Söz buraya gelmişken, uşşak, rast, segâh veya hüzzam makamlarındaki –anlık– segâhlı kalıplarda karşımıza çıkan *dilârâ* perdesinden de söz edelim. Burada düğâh perdesinin, segâh perdesinin çekim gücüyle tizleşmesi söz konusudur. Süleyman Erguner’in “Ömrün şu biten” diye başlayan ünlü uşşak şarkısının nakaratının birinci okunuşunun sonundaki segâhlı¹⁴ kalıptaki *la* ve Mevlevî âyinlerinin sonunda çalınan Segâh Son Yürük-semâî’nin ilk cümlesindeki *la*, segâh perdesinin çekim gücüyle tizleşerek *dilârâ*’ya dönüşmenin en bilinen örnekleridir. Bu Son Yürük-semâî’nin meyanındaki evcli nağmelerde de *mi* tizleşerek *dilâviz*’e dönüşür. Mahiyet bakımından *la*’nın veya *mi*’nin tizleşmesi aynıdır.

12. Gerçekte, sabâ ve hüzzam, en azından ilk kullanıldığı dönemde, üçüncü perdeleri üzerindeki bir makamın iki perde aşağıda bitirilmesiyle oluşmuştur. Segâh ise, rast makamının bir türevi olduğu halde, sonradan, belki de hüzzam makamının etkisiyle, onun bir benzeri olarak yeniden kurgulanmıştır.

13. Fikret Karakaya, Cemil Bey’in tanburundaki “bağlanmamış” perdeler, *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra* içinde, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2021, s. 141-144.

14. Burada, uşşak makamında segâh perdesinin kullanıldığını söylediğimiz sonucu çıkarılarak kendimizle karşılaştığımız düşünülebilir. Her ne kadar bizde uşşak perdesi, zamanla segâh perdesinden bağımsız bir varlık kazanmışsa da, kökenlerinin aynı olduğu ve uşşaklı makamlarda *si* üzerindeki kalıplarda bu notanın tizleşerek segâha yaklaşıyor olduğu göz önünde tutulduğunda, bu ifademizin kendimizle çelişmek olmadığı anlaşılır.

Özetlemeye çalıştığımız nazariyatı daha geniş olarak kavramak için, kitapta makamların ve şâheserlerinin ele alındığı bölümlere müracaat etmek gerekecektir. Çünkü, oldukça uzun bir icracılık dönemi boyunca edindiğimiz tecrübe ve birikimle inşa ettiğimiz “yeni” nazariyat, selefimiz olan müelliflerin risalelerinin incelenmesi kadar makamların şâheserlerinin analizine dayalıdır.

Bu kitabın hazırlanışı sırasında çok değerli yardımlarını gördüğümüz Cenk Güray, Alişan Budak ve Zeycan Kama'ya teşekkür ediyoruz. Kitabın editörlüğünü üstlenen Mithat Arısoy'a ve son okumasını yapan Mehmet Öncel'e müteşekkirimiz. Yaklaşık yarım asırdır teşvik ve yardımlarını gördüğümüz kadim ve aziz dostumuz Ersu Pekin'e kitabın kapağını hazırladığı için minnettarız. Mevcut kaynaklarımızda anonim olarak görünen pek çok güftenin şairini tespit eden ve bu bilgilerini cömertçe paylaşan –her ikisi de hekim– Bülent Behlül Altunkeser ve Mürselin Güney dostlarımıza duyduğumuz minnet sınırsızdır. Büyük emekle oluşturduğu benzersiz ses arşivini büyük bir cömertlikle paylaşan Orhan Yıldırım'a medyun-ı şükranız. Kitabımızın okura ulaşmasına aracılık eden Nuri Aksu'ya ve projenin editörlüğünü üstlenen Hazal Bozyer'e de teşekkür borçluyuz. Son olarak, değerli yayın listesinde nâçiz kitabımıza da yer veren VakıfBank Yayınları'na teşekkürlerimizi ifade etmeyi bir görev biliyoruz.