

PERDE, MAKAM, TERKİP EĞİTİM-ÖĞRETİMİNDE GELENEĞİ ANLAMAK ADINA BAZI DÜŞÜNCELER VE ÖNERİLER

Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve
Teknolojileri Fakültesi

Özet: Günümüzde kullanılan perde-makam eğitim modeline, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinin oldukça büyük bir etkisi bulunmaktadır. Sistemci Okul, Kantemiroğlu nazariyelerinin bir kısmı ile Avrupa musikisi nazariyesinin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bu nazariye; özellikle XVII. ve XIX. asır perdemakam-terkip anlayışı bakımından neredeyse tamamen farklıdır. Gelenekte makam ve terkiplerin eğitim-öğretiminde kullanılan seyir odaklı “perde perde” anlatım tarzı yerine; dizi, dörtlü beşli yönteminin tercih edilmesi hatta “şed” anlayışının farklı bir mantıkla eğitime dahil edilmesi özellikle makamın, Türk musikisinde aslında neyi ifade ettiğinin anlaşılmasına ve bu anlaşılama durumu da Türk musikisi repertuvarında bulunan gelenekli eserlerde makam/terkip tespitinin çoğu zaman doğru yapılamamasına neden olmuştur.

Perde, makam ve terkip eğitim-öğretimi, Türk musikisinin anlaşılması hususunda son derece büyük öneme sahiptir. Makamın aslında belli bir ses sahası içinde ve az perdelerle kendini ifade etme gücü, terkiplerin ise makamlara ek nağme veya nağmelerin eklenmesiyle ve farklı makamların veya birleşimlerin bir araya gelmesiyle oluşturulması; gelenekte ezgi odaklı perde-makam-terkip ilişkisinin ne kadar önemli olduğunu bize hatırlatmaktadır. Bildiride; perde, makam ve terkip terimlerinin geleneğe göre aslında neyi ifade ettiği konusu üzerinde durulacak ve bu konuların eğitim-öğretimde yer alması ile ilgili bazı düşünceler dile getirilerek önerilerde bulunulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Perde, Makam, Terkip

Abstract: The Arel-Ezgi-Uzdilek theory has a great influence on the pitch-maqam training model used today. This theory emerged as a result of the combination of the Systematic School, some of Kantemiroğlu's theories and the theory of European music; Especially the 17th and 19th centuries are almost completely different in terms of pitch-maqam-combination understanding. Instead of the observation-oriented "pitch-by-pitch" narrative style used in the education of maqams and combinations in the tradition; The preference of the scale, four-quintet method and even the inclusion of the concept of "sed" in education with a different logic has led to a lack of understanding of what the maqam actually means in Turkish music, and this lack of understanding has caused the maqam/combination determination in the traditional compositions in the Turkish music repertoire to be often not made correctly.

Pitch, maqam and combination education is of great importance in understanding Turkish music. The maqam essentially has the power to express itself within a certain sound range and with low pitches, while combinations are created by adding additional melody or melodies to the maqams and by combining different maqams or combinations; It reminds us how important the melody-oriented pitchmaqam-combination relationship is in the tradition. In the declaration; The focus will be on what the terms pitch, maqam and combination actually mean according to tradition, and some thoughts will be expressed and suggestions will be made regarding the inclusion of these subjects in education.

Keywords: Pitch, Maqam, Combination

GİRİŞ

Bilindiği üzere nazariye veya teori, ilgili alana dair bir düşünceyi ve bilgiyi ifade etmektedir. Geçmişten günümüze musiki ile ilgili pek çok nazariye ortaya çıkmıştır. Bu anlayışların tümüne nazariyat adı verilmektedir. XVII-XIX. asır nazariyatı; -sistemci nazariyenin, yaşayan musikiyi başka bir deyişle musikinin uygulama tarafını anlatmada yetersiz kalması sebebiyle- yeni bir ifade tarzının ihtiyacı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yeni ifade tarzında perdelerin, bu perdelerin nizamını sağlayan seyrin ve ek olarak "perde perde" anlatım tarzının önemli olduğu anlaşılmaktadır. Arel-Ezgi nazariyesine genel çerçeve itibarıyla bakıldığında ise; sistemci nazariye anlayışındaki gibi dörtlü, beşli ile dizi oluşturulması ve belli dizilere isim verilmesiyle birlikte Kantemiroğlu'nda makam sınıflarından olan; Müfred (Basit), Mürekkeb (Birleşik) isimlerinin dahil edildiği ve yine

bu kitapta adı geçen Şed (Göçürülmüş) Makam tabirinin de farklı anlayışla ele alındığı, bunun yanında perdelerin porte üzerinde Mansur ahenge göre gösterildiği ve tabii dizi olarak da do majörün kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Nazariyatta önemli amaçlardan birinin; Türk musikisi nağmelerini/ezgilerini veya musikinin uygulama tarafını, yazıyla ya da sözle en iyi ifade eden bir fikrin seçilmesi veya bulunması olduğu hatırlanacak olursa, kalıplaşmış düşüncelerin bir kenara bırakılarak nazari fikirlerin/görüşlerin tek tek ele alınmasının gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Genel çerçeveden bakıldığında günümüzde iki farklı nazariye görüşünün yer aldığı anlaşılmaktadır. Bunlar XVII-XIX. asır (Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Abdülbâki Dede, ...) ve XX. asır (Arel-Ezgi) nazariyatıdır. Bu iki nazariye arasında, musikinin uygulama kısmını en iyi ifade eden fikrin hangisi olduğunu tespit etmek; tartışmaların bir nebze azalmasına ve nazariyecinin uygulamada rol sahibi olmasına imkân tanıyacaktır. Her iki nazariyenin anlaşılabilmesi için de perde, makam ve terkip kavramlarına değinme zorunluluğu bulunmaktadır.

TÜRK MUSİKİSİNDE PERDE Tabii Perdeler ve Ana Dizi Hakkında

Gelenekte kullanılan 17'li sistemden 24'lü sisteme geçildiğinde nim perde sayısında artışın olduğu, bazı perde isimlerinde değişikliğe gidildiği ve -Arel-Ezgi nazariyesiyle birlikte- do majör dizisindeki seslerin Türk musikisinin ana perdeleri olarak kabul edilmesiyle gelenekten farklı olarak bazı tam perdelerin nim perde konumuna, bazı nim perdelerin ise tam perde konumuna getirildiği ve bunun neticesinde tabii dizide mücennep aralıkları yerine bakiye aralığının kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Asırlarca; yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evc, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva olarak sıralanmış tam/tabii perdelerden bazıları, Arel-Ezgi nazariyesinde değişikliklere uğramış; ırak, segâh, evc ve tiz segâh perdeleri nim perde konumuna getirilerek bunların yerine tam perde olarak sırayla; acem-aşiran, buselik, acem ve tiz buselik kullanılmıştır. Arel-Ezgi, do majör dizisinin karşılığı olarak gördüğü Çargâh dizisini, Türk musikisinin ana/tabii dizisi olarak kabul etmiş ve bunu bazı sebeplere bağlamıştır: *“Ana dizi olma kabiliyeti yalnız Çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü bu dizi sadece tanini ve bakiyye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevi*

değildir. Tanini ve bakiyye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır... Büyük ve küçük mücennepleri ihtiva eden herhangi bir dizinin ana dizi sayılması gerek aralıkların hesap edilişi gerek yazılışı bakımlarından türlü zorluklar vardır. Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılması sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemizdir.... Çargâh makamının eski Türklerce en ziyade sevilen ve kullanılan makam oluşunu da bunun ana dizi itibar edilmesi sebeplerine katabiliriz... Ana dizi olmaya Çargâh makamının dizisinden başka elverişli dizi yoktur.” (Arel, 1993, s. 61,62,64)

Bu sebepler her ne kadar kendi nazariyesini desteklese de asıl konu; göçürmelerde ve aralıkların hesap edilişlerinde tanini-bakiye aralıklarının daha müsait bir zemin oluşturmasından başkadır.

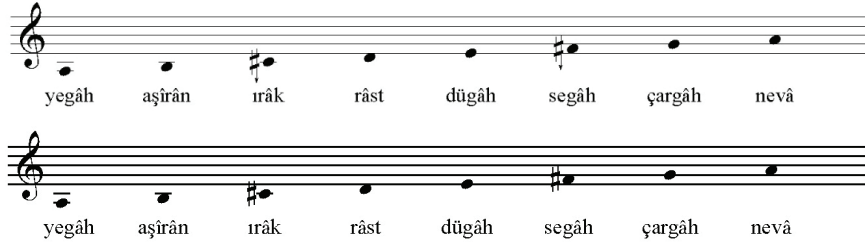
Günümüzde bilindiği gibi seslerin yazılmasında porte-nota sistemi kullanılmaktadır. Bu sitemde tabii/tam yani yanına hiçbir değiştirici işaret almayan sesler, Do Majör dizisine ait olan do, re, mi, fa, sol, la, si ve oktavlarıdır.

Porte 11



Türk musikisinde asırlarca tabii yani tam kabul edilmiş perdeler ise; yegâh, aşîrân, ırâk, râst, düğâh, segâh, çargâh ve oktavlarıdır. Bu perde sıralaması, aralarında bulunan aralıkların da hesaba katılmasıyla- porteye geçirildiğinde ortaya aşağıdaki görünüm çıkmaktadır:⁵

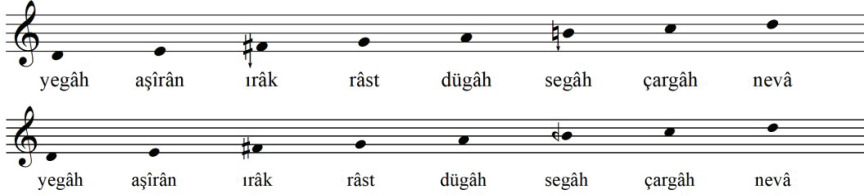
Porte 12



⁵ Portede, AEU nazariyesinde kullanılan ve yeni kullanılmaya başlanan “değiştirici işaretler” yer almaktadır.

Yukarıda gösterilen sesler, perdelerin porte üzerindeki asıl yerleridir. Yani Bolahenk ahengine göre yazılmıştır. Bu sıralama bugün kullanılan Mansur ahengine göre yazılırsa aşağıdaki görünüm ortaya çıkacaktır.

Porte 13



Arel-Ezgi nazariyesine göre, Do Majör dizisinde bulunmayan sesler çıkarılmalı ve değiştirici işaret alan seslerin yerine almayanlar gelmelidir:

Porte 14



Bilindiği gibi musikide ana dizi, tam perdelerin birbiri ardınca sıralanması anlamında kullanılmaktadır. Porte sisteminde tam sesler ve birbirleri arasında oluşan aralıklar bellidir. Türk musikisi ana perdelerinin portede gösterilmesi durumunda ister istemez bazı işaretlemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat porteye uyumlu hale gelmesi ve göçürmelerin porte üzerinde rahat yapılması düşüncesiyle, hatta gerekçeler arasına alınan; Çargâh'ın (dizisinin) Türklerce çok sevildiği⁶ iddiasıyla; ana perdelerde değişiklik yapılması hususunun tartışılması gerekmektedir. Burada önemli soru şudur: “Eğer ana diziyeye ihtiyaç duyuluyorsa; öncelikle Türk musikisinin asıl ve çok kullanılan makamları göz önünde bulundurulduğunda, asırlardır tabii kabul tam perde sıralaması yerine, Çargâh adı altında tabii kabul edilen Do Majör dizisinin ana dizi olma kabiliyeti var mıdır?”

Perdelerde İsim Değişikliği

24'lü sistemle birlikte bazı tam ve nim perdelerinde isim değişikliğine gidildiğinden yukarıda bahsedilmişti. Son dört asırdır ismi değişmemiş perdeler, tablo haline getirildiğinde aşağıdaki görünüm ortaya çıkmaktadır:

⁶ Burada Arel'in kastettiği aslında sistemci nazariyede T-T-B + T-T-B-T aralıklarıyla oluşmuş Uşşak dizisidir. Arel bu diziyi “do” üzerinde göstermiş ve aralık sıralamasında ortaya “kürdi” perdesi çıktığı için adına “Kürdili Çargâh” demiştir. (Arel, 1993, s. 36)

Tablo 1: Ortak Perdeler

1	yegâh	13	neva
2	aşiran/hüseyini-aşiran	15	hüseyini
3	acem-aşiran	16	acem
4	ırak	17	evc
5	geveşt	18	mahur
6	rast	19	gerdâniyye
7	zengûle	20	şehnaz
8	dügâh	21	muhayyer
9	kürdî	22	sünbüle
10	segâh	23	tiz segâh
11	buselik	24	tiz buselik
12	çargâh	25	tiz çargâh
13	neva	26	tiz neva

XX. asra kadar “aşiran” olarak isimlendirilen perde, her nedense günümüzde “hüseyini-aşiran” olarak anılmaktadır. Büyük bir olasılıkla bu bölge “aşiran bölgesi” kabul edilmiş ve “acem-aşiran” isminden etkilenilerek “hüseyini-aşiran” denilmiştir. Fakat, hatırlanacak olursa Nühüft veya Neva-Aşiran, Buselik-Aşiran, Hicaz-Aşiran (Muhelif-i Hicaz, Rahatfeza-2) vb. terkipler, aşiranda ya da Aşiran’lı karar verdiği için bu isimleri almışlardır. Aksi halde Neva-Hüseyini-Aşiran, Buselik-Hüseyini-Aşiran vb isimler kullanılması gerekecektir ki Hüseyini-Aşiran diye bir terkinin varlığı bilindiğine göre ortaya bambaşka sonuçlar çıkacaktır. Bu örneklere ve kullanılsa da Aşiran diye bir makamın varlığı bilindiğine göre; “aşiran”ın, “hüseyini-aşiran” olarak isimlendirilmesi için bir sebep görülememektedir.

24’lü sistemle birlikte bazı nim perde isimleri sistemden çıkarılmış ve yerlerine aynı alanda fakat dik tarafta bulunan diğer nim perdenin ismi kullanılarak başına “nim” kelimesi getirilmiştir. Çıkarılan perdeler nermden tize doğru; şuri, saba ve bayatıdır. Şuri yerine nim zengûle, saba yerine nim hicaz, bayati yerine nim hisar isimleri tercih edilmiştir.

Çargâh ile neva arasını ele aldığımızda 24’lü sistemde sadece “hicaz”

adı bulunmaktadır.⁷ Geleneğe bakıldığında çargâh perdesine yakın olan nim perdenin adı aslında “saba”dır. Bu aynı zamanda Saba makamını meydana getiren asıl perdedir İcrada Saba makamında kullanılan saba perdesi elbette ki hicaz perdesinin alanında icra edilmektedir. Fakat 24’lü sistemde dik hicaz ismi nasıl kullanılabiliyorsa Saba makamında kullanılan saba perdesi için de pekâlâ “dik saba” ismi kullanılabilecektir.

Neva ile hüseyini arasında bugün sadece “hisar” adının çeşitlemesi yapılmıştır. Hisardan daha pest olan ve asırlardır kullanılan “bayatî” ismi, 24’lü sistemden çıkarılmıştır. Bayati terkininin gerçek kimliğinin bilinmemesi ve Uşşak makamının inici-çıkıcı hali olduğu düşüncesinin yerleşmesi,⁸ bayati ismine verilen önemi azaltmıştır. Neva üzerinde oluşacak Hicaz nağmelerinde veya Hüzam’da bayati perdesinin biraz diklenmesi söz konusudur. Böyle durumlarda; “saba”da olduğu gibi diklenen bayatiye “dik bayati” adı verilebilecektir. Anlaşılacağı üzere verilen üç örnekte amaç; makam/terkip için önemli olan bir perdenin adını olduğu gibi bırakmaktır.

Aynı durum rast ile düğâh arasındaki nim perde isimleri için de geçerlidir.

Abdûlbaki Dede döneminden evvel, zengûle perdesinden daha pest olan bir nim perdeye ihtiyaç duyulmamıştır. Çünkü o perdeyi kullanan herhangi bir makam veya terkip yoktur. Abdûlbaki Dede buradaki alana “şuri” adını koymuştur. Fakat neden bu alana “şuri” ismini verdiğini kitabında açıklamamış ve hatta Şuri diye bir makam veya terkinin tanımını da vermemiştir.⁹ Rast ile düğâh arasında bulunan şuri perdesi, kendi ismiyle

⁷ Nim hicaz, hicaz, dik hicaz

⁸ Bugün Bayati için; “Uşşak makamından farkı yoktur” veya “Uşşak makamının inici-çıkıcı halidir” diye verilen eksik bilgi, Bayati seyrinde hüseyinî perdesinin kullandığını vurgulayarak bayati perdesinin unutulmasına sebep olmuştur. Hatta bu konuda Suphi Ezgi, tanımında: “...Bayatî’nin Uşşâk’tan başka bir mahiyeti yoktur. Kadim ve cedit bestekârlardan bazıları Nevâ’da bir Hicâz geçkisi yapmışlardır. Bu makâm tebdili Bayatî’nin mürekkeb olduğunu ispat etmez.” (Ezgi, 1933, s. 57) diye yazarak, bayati perdesinin Bayati seyrindeki önemini tamamen görmezden gelmiştir. Yeri gelmişken burada şu küçük açıklamayı da yapmak gerekmektedir. Bayati seyrinde bayati perdesinin kullanımı, dönemin veya bestekârın tercihinde kalmıştır. Genel olarak XVIII. asra kadar yazılan Bayati bestelerde neva merkezli ve hüseyini, acem kullanılarak oluşturulan seyrinde, arada alınan bayati perdesine daha sonra -özellikle klasik eserlerde- evc perdesi de eklenmiş ve bayati perdesi, neva üzerinde Hicaz veya çargâh üzerinde Nikriz ile kullanılmaya başlanmıştır. (Hatipoğlu, Makamlar ve Terkibler, 2019, s. 447)

⁹ Şuri ve Suri tanımları, XVIII. asırda Tanburi Artin tarafından verilmiştir. (Popescu-Judet, 2019, s. 447)

herhangi makam veya terkibe hizmet etmediği için elbette ki, bu perdenin ses alanını kullanan bir terkip ismiyle değiştirilebilecektir. Ya da Abdülbaki Dede'ye hürmeten sistemde aynı isimle yerini alabilecektir. Fakat bu perdenin geleneğe göre zengûle perdesi veya Zengûle terkibi ile bir ilgisi bulunmamaktadır.

Kaba, Nerm, Pest, Tiz ve Dik Kavramları

Perde isimlerinde yapılan diğer bir değişiklik ise yegâh perdesinden aşağıda bulunan perdelerin başına “kaba” kelimesinin getirilmesidir. Bu isim kalmalı mıdır yoksa bunun yerine XVII-XIX. asırda kullanılan “nerm” ya da “pes(t)” mi kullanılmalıdır?¹⁰ Yoksa son zamanlarda çoğu kişinin ağzında yer alan “kalın” tabiri mi daha doğrudur. Bu kelimeler, aynı amaca hizmet etmek için kullanılsa da aralarında anlamca bazı nüans farklılıklarının olduğunu ve kelime anlamı itibariyle hangisinin, kullanımda daha doğru sayılacağını düşünmek gerekmektedir.

Bir sesin kalın veya ince olması, sestən ziyade o sese hizmet eden tel çapını akla getirmektedir.¹¹ “Kaba”, Türkçede kelime anlamı itibariyle kalın, hacmi büyük, özenilmeden yapılmış, -mecazi anlamda- incelikten mahrum anlamlarına gelmektedir. (Ayverdi, 2008, s. 1512) Farsçada “Nerm”; yumuşak veya gevşek, “Pes(t)” ise aşağı, hafif sesle söylenen anlamına gelmektedir. (Devellioğlu, 1993, s. 822, 862) Öneri olarak şu yazılabilir ki; -Kalın ve Kaba kelimeleri bir kenara bırakılarak- Kantemiroğlu tarafından kullanılan “nerm”, Abdülbâkî Dede tarafından kullanılan “pes(t)” kelimelerinin bazı nüans farklılıklarıyla yeniden ele alınması daha doğru görünmektedir. Nerm; bir perdeden daha aşağı perdeler için, Pest ise bir perdenin aşağı doğru küçük hareketi için kullanılabilir. Günümüzde halihazırda icracılar tarafından zaten bir perdenin aşağı doğru küçük hareketi için “pest” kelimesi kullanılmaktadır. Fakat “bir sesin pest

2002, s. 47, 49) Bu tanımlarda bu bölgeye ait bir ses kullanılmamıştır. Sadece Tanburi Artin, Suri seyrinde hisar perdesini kullanmıştır. Bununla birlikte şuri perdesi, Haşim Bey'de bazı makam/terkip tariflerinde: Suznak, Neveser, Nihavend-i Kebir, Nihavend-i Rumi, Gül'izar, Bayati-Araban, Zevk u Tarab, Hüzzam, Vech-i Arazbar, Sultani Hüzzam, Şedd-i Araban'da bayati perdesi yerine kullanılmıştır. Anlaşılan o ki bir dönem şuri perdesi neva ile hüseyini arasında bir nim perdedir. (Hatipoğlu, Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler, 2022, s. 56)

¹⁰ Kaba rast, nerm rast, pest rast vb.

¹¹ Kalın tel, ince tel gibi

basılması” ile “bir sesin bir sekizli pesti” veya “bir sesin pesti” ile “bir ses pesti” ifadelerini birbirinden ayırmanın ve aşağı sekizliler veya aşağı doğru giden sesler için “nerm” kelimesini kullanmanın, Türk musikisi tabirlerine zenginlik katacağına inanılmaktadır.¹² Buna göre yegâhtan daha aşağı perdelerin başına “nerm” kelimesi getirilecektir.¹³ Aynı durum; “tiz” ve “dik” kelimeleri için de geçerlidir. Bir perdenin yukarısındaki sesler için “tiz”, bir perdenin yukarı doğru küçük hareketine ise “dik” demek daha doğru olacaktır ki günümüzde bu şekilde kullanılmaktadır.¹⁴ (Hatipoğlu, Türk Musikisi Perdelerinin İsimlendirilmesi ve Porte Üzerinde Gösterilmesiyle İlgili Bazı Fikir ve Öneriler, 2022, s. 55,56)

Bununla birlikte 24’lü sistemde eklenen nim perdelerin arasında; dik zengûle, dik hicaz, dik hisar, dik acem gibi başına “dik” konularak oluşturulan perde isimleri bulunmaktadır. Burada ana sorular şunlardır: “Dik kürdi kürdinin, dik acem acemin dik hali olduğu gibi; dik zengûle, dik hicaz, dik hisar perdeleri de sırasıyla zengulenin, hicazın ve hisarın diklenmiş halleri midir?” “Yoksa bu diklerin biraz daha dikinde olan; düğâhın, nevanın ve hüseyinin pest hali midir?” Aslında bu soruya en güzel cevap Hızır Ağa’dan (XVIII. asır) gelmektedir. Hızır Ağa, Arazbar tarifinin başında şunları yazmaktadır:

“Arazbâr oldur ki gerdâniyye kopup acem gösterüp ve hüseyniyi cüz’i pes idüp göstere...” (Tekin, 2003, s. 111)

Bu tarifte hisar perdesinin daha dik basılmasından değil hüseyini perdesinin pest basılmasından bahsedilmektedir. Bu perdeye “dik hisar” yerine “pest hüseyini” ismi vermek, uygulamanın daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Buna göre; dik zengûle yerine pest düğâh, dik hicaz yerine de pest neva isimleri kullanılacaktır. Farklı ismi olmayan “tam” veya pest konumda olan “nim” perdelerin biraz dik basılması durumunda, perde isminin başına “dik”, yine farklı ismi olmayan “tam” veya dik konumda olan perdelerin biraz pest basılması durumunda ise perde isminin başına “pest” getirilecektir.¹⁵

¹² Yani; bir sesin “bir sekizli pesti” değil “bir sekizli nermi”, “bir ses pesti” değil “bir ses nermi”.

¹³ Nerm rast, nerm düğâh, nerm segâh, nerm çargâh vb.

¹⁴ Tiz segâh, dik saba, dik bayati vb.

¹⁵ Düğâh terkinde; dik çargâh, Evcara’da pest hicaz gibi.

Şu ana kadar önerilen perde isimleri ve diğerleri Tablo 2’de verilmiştir:

Tablo 2

	İlk Sekizli		İkinci Sekizli
1	Yegâh	23	Neva
2	nerm bayati (nerm pest hisar)	24	bayati (pest hisar)
3	nerm hisar (nerm dik bayati)	25	hisar (dik bayati)
4	pest aşiran	26	pest hüseyini
5	Aşiran	27	Hüseyini
6	acem-aşiran	28	acem
7	dik acem-aşiran	29	dik acem
8	Irak	30	Evc
9	geveşt	31	mahur
10	Rast	32	Gerdaniye
11	şuri (pest zengûle)	33	tiz şuri (pest şehnaz)
12	zengûle (dik şuri)	34	şehnaz (tiz dik şuri)
13	pest dügâh	35	pest muhayyer
14	Dügâh	36	Muhayyer
15	kürdi	37	sünbüle
16	dik kürdi	38	dik sünbüle
17	Segâh	39	Tiz Segâh
18	buselik ¹⁶	40	tiz buselik
19	Çargâh	41	Tiz Çargâh
20	saba (pest hicaz)	42	tiz saba (tiz pest hicaz)
21	hicaz (dik saba)	43	tiz hicaz (tiz dik saba)
22	pest neva	44	tiz pest neva
23	Neva	45	Tiz Neva

¹⁶ Tabloda adı geçen nim perdeler arasında buselik perdesinin yanına ondan biraz daha dik olan “nişabur” perdesi istenirse eklenebilecektir. Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Dede’nin kitaplarında adı geçen ama Abdülbaki Dede tarafından gereksiz görülen bu perde, Nişabur makamı için gerekli perde sayılabilmektedir. Bunun yerine 24’lü sistemde adı bulunan “dik buselik” ismi de kullanılabilecektir.

TÜRK MUSİKİSİNDE MAKAM VE TERKİP

Günümüzde kullanılan Arel-Ezgi nazariyesinde bilindiği üzere makamlar; Basit, Birleşik ve Şed olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Basit makamların en önemli özelliği, tam dörtlü ve beşliden oluşan bir diziye sahip olmaları ve dörtlü-beşli veya beşli-dörtlünün birleştiği yerde mutlaka güçlü perdesinin olmasıdır. Buna göre belirlenen 6 tam dörtlü ve beşlinin veya beşli ve dörtlünün birleşmesi sonucu oluşabilecek 72 diziden 13'ü Basit Makam dizisi olarak kabul edilmiştir. Bunun yanında dizideki en önemli perdeler; karar, güçlü ve yedendir. Bu anlayışın gelenekten en önemli farkı, bir makamın (basit makam) dizi olarak ortaya çıkması ve dörtlüyle beşli veya beşliyle dörtlünün birleştiği yerin güçlü olarak kabul edilmesidir.

Gelenekteki anlayışa bakıldığında asıl makamların nazari seyrinde kullanılan perde sayısının oldukça az olduğu anlaşılmaktadır. Bu az sayıda olan perdelere eklenen her perde ise o makamın süsleyeni konumundadır.¹⁷ Makamlarda bir bütün olma zorunluluğu ve parçalara bölünememe durumu olduğu için bir dizi oluşturmak zorunda değillerdir.

Basit bir örnek olarak Rast makamının tanımı verilecek olursa; Arel-Ezgi'de dizisinin Rast beşlisi ile Rast dörtlüsünün birleşmesiyle oluştuğu, birleşim yeri olan neva perdesinin ise güçlü olduğu anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu ve Abdülbaki Dede tarifleri incelediğinde ise makamın aslında dört veya beş perdeyle meydana geldiği genişlemelerde yani nerme ve tize çıkışlarda diğer belli perdelerin de kullanıldığı anlaşılmaktadır.¹⁸ Burada

¹⁷ Süsleyen, Süsleyici perde tanımı için bkz: (Başer, 2013)

¹⁸ Kantemiroğlu: “Rāst makāmının kutb-ı da’ire-i perdesi yine rāst perdesidir. Hareket-i āgāzesini kendü perdesinden idüb gerek nermden tîze gerek tîzden nerme varsa üç temām perdeler ile kendü kutbunda kendüyi beyān ider. Hük-m-i Rāst: Kendü perdesinden temām perdeler ile tîz hüsey-nîye dek çıkmak hükmi vardır ve andan gene ol yoldan’avdet idüb yegâh perdesine dek iner, anda gene çıkub kendü perdesinde karār ü istirāhat kılar.” Tura, a.g.e., s.49.

Abdülbaki Dede: “Perde-i rāstdan āgāz idüb, dügâh ve segâh ve çargâh perdesi dönüb aşağı segâh ve dügâh perdesi ile rāst perdesine gelüb anda karār ider. Ammā çargâhdan yukarı nevā ve hüsey-nî ve acem ve gerdāniyye perdesine dek ve rāst perdesinden aşağı ırāk ve aşırān ve yegâh perdesine dek seyri vardır. Mûte’ahhirîn ve kudemā-i mûteahhirîn ve kudemānın bunda ihtilafı ancak bihasbe’l i’tibārıdır ki, kudema indinde gerdāniyyeye dek dā’ire i’tibār olub mûte’ahhirîn ve kudemāi mûte’ahhirîn böyle i’tibār eylediler.” Başer, a.g.e., s.111

önemli olan husus; Rast makamını oluşturan ana perdelerin ve ana seyrin ortaya çıkarılmasıdır. Gerisi sadece makamın süsleyen perdeleridir. Yani makamın öncelikle bir diziye değil, onu ifade edebilecek az sayıda perdeye ve seyre ihtiyacı vardır.

Geçmişte makamlar ya kendine özgü perdenin kullanılmasıyla veya üzerinde durduğu yani merkez aldığı ya da karar verdiği perdeyle isim sahibi olmuşlardır. Veya bir perdenin isim almasına vesile olmuşlardır.¹⁹ Terkipler de bunlara ek olarak en az iki makamın bir araya gelmesi, bir makama ek perdenin/perdelerin ya da nağmenin/nağmelerin eklenmesi veya farklı birleşimlerin bir araya gelmesi sonucu meydana getirilmiştir. Bu terkipler aynı ya da farklı perde düzenlerine sahip makam veya birleşimlerle oluşturulmaktadır.²⁰

Arel-Ezgi nazariyesinde birleşik makamın oluşabilmesi için; dizi, onun birleşenleri veya o diziye eklenen diğer dörtlü-beşliler veya dizilere ihtiyaç vardır. Birleşik makamlar ya bir sekizli içinde (Katışık) ya da bir sekizlinin aşılmasında (Birleşimli) kullanılan geçki veya geçkilerle oluşturulurlar. Burada bir birleşik makamı; bir dizi içinde gösterip gösterememek söz konusudur. Veya dizinin sonuna Kürdi veya Buselik geçkisinin eklenmesi sonucu ortaya çıkmaktadırlar. (Arel, 1993, s. 309)

Gelenekte, bir nağmeye veya bir nağmede yapılan her değişikliğe ad verilmiştir. Makam/Terkip geleneğinin aslında da bu yatmaktadır. Makam özel bir nağme, Terkip ise birleşimdir. Bu birleşim, bir makama ek nağmenin/nağmeler veya bir birleşime eklenen ek nağme/nağmeler sayesinde oluşmaktadır. Örnek olarak Mahur-ı Kebir terkiibi ele alınabilir. Mahur-ı Kebir XIX. asırda seyre gerdaniye perdesinden başlamakta, burada ve nevada Rast edasını duyurduktan sonra tam perdelerle veya daha doğru bir ifadeyle Pencgâh-ı Asıl ile rast perdesine inerek karar vermektedir.

¹⁹ H.S.Arel: "...Bir Râst beşlisinin tîz tarafına bir Râst dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tîze doğru "TKST + TKS" ... tertibinde sıralanmıştır. Beşli ve dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii râst perdesidir. Donanîma Si için bir koma bemolü ve Fa için bir bakıyye diyezi konulur. ...Niseb-i Şerîfe'den sekiz tanesi vardır: Bir tane tam sekizli, dört tane tam beşli üç tane tam dörtlü." Arel, a.g.e., s.47

¹⁹ Hicaz'da hicaz, Saba'da saba, Neva'nın neva ve Hüseyini'nin hüseyini perdesini merkez alması, Irak'ın ırakta, Aşiran'ın aşıranda karar vermesi gibi.

²⁰ Pencgâh-ı Asl, Rahatü'l-ervah gibi.

Abdülbaki Dede, III. Selim'in "Sen şeh-i hüsn ü behâsın" sözleriyle başlayan ve usulü Ağır Aksak Semaî olan Mahur-ı Kebir şarkısının başındaki ezgiyi, -özellikle muhayyer ve hüseyini perdelerindeki kalışları- alışlagelmiş Mahur-ı Kebir seyrinden ayrı tutarak buraya "Dilara" adını vermiştir.²¹

Dilara, Necd-i Hüseyini gibi bir terki bin veya makamın farklı kullanımına, Pencgâhı Asıl gibi bir makamın farklı perdeden seyre başlamasına farklı isim verilmesi; terkip oluşturma geleneğinin önemli bir özelliğini yansıtmaktadır. Adı geçen bu terkiplerin tarifleri Arel kitabında bulunmamaktadır. Bu ve buna benzer terkipler, zaten belli bir makam dizisine aittir, farklı isimlendirilmesine gerek yoktur, her birleşimin tarifini vermek veya her birleşime isim vermek, bu nazariye için gereksizdir.²²²

SONUÇ

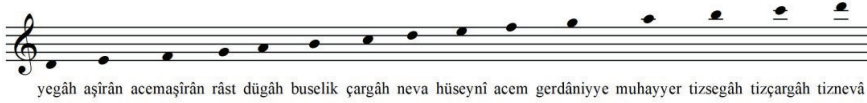
Perde, Türk musikisinde nağmelerin/ezgilerin oluşumunu sağlayan en önemli unsurdur. Bu sebeple tam ve nim perde isimlerinin, ömrü asırlarca sürmüş olan bu musikiyi ifade edebilmesi gerekmektedir. Tam ile nim perdeler arasında yapılan yer ve perdelerdeki isim değişikliklerinin hangi amaç doğrultusunda yapıldığı ve bu değişikliklerin Türk musikisine bir

²¹ Abdülbaki Dede'de Dilara tarifi: "Muhayyer perdesinden mukaddem [önde] gerdâniyye perdesinden ibtida ile [başlayarak] muhayyer perdesinden Pencgâh-ı asl âgâze idüb, nevâ perdesine geldikde [gelince] nevâ perdesinden gerdâniyye perdesine dek su'üden [çıkarak] Rast âgâze ve gerdâniye perdesinde biraz mesk idüb [durup] ba'dehu evc perdesini acem perdesine tebdîl ile muhayyer perdesinden Uşşâk âgâze idüb, hüseyini perdesine geldikde yine muhayyer perdesinden Nihâvend âgâz idüb, lâkin neva perdesine geldikde turmayub çargâh perdesi gösterir. Ba'dehu [sonra] bir nevâ ve bir çargâh ve bir acem ve bir hüseyinî ve yine bir nevâ ve bir çargâh perdesi gösterdikten sonra nevâ perdesinden gerdâniyye perdesine dek su'üden yine Rast âgâze idüb ba'dehu bir dahi muhayyer perdesi gösterüb gerdâniyye karar ider. Bu terkîb-i dil-bend [gönül bağlayan terkîb] edvarlarda görülmediğinden başka mesmu' olan [işitilen] tesânifde [eserlerde] dahi mahsus [duyulmuş] değildir. Ancak esna-yı tahrirden mukaddemce [bu yazıyı yazmadan önce] bir şarkıya beste olarak mesmu'dur. Ca'iz oldu ki, bu dahi fi zamanına [zamanımıza] bir tab'-ı Selîm'in ihtira'ı olub, safa-bahş-ı kulûb-i 'alemyandır. Lâkin bir isim ile mesmû' olmadığından Dilârâ tesmiyesi ile tahîri münâsib görüldü." (Başer, 2013, s. 161,163,165) Abdülbaki Dede'nin bahsettiği III.Selim'in bestesi olan eser, kuvvetle ihtimal aşağıda bir bölümünü verdiğimiz eserdir.

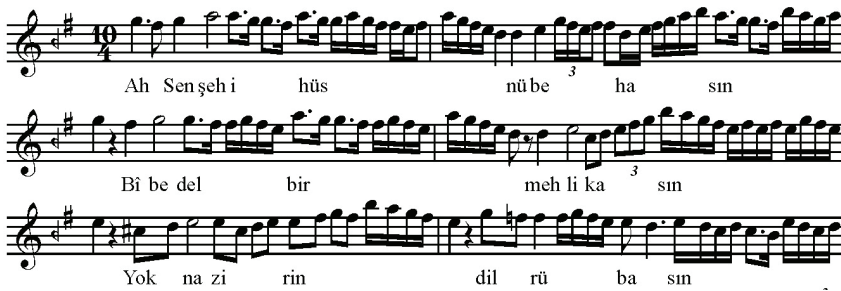
²² Daha ayrıntılı bilgi için bkz: "Mürekkep Makamların Tasnifi-Tahlili-Tenkidi" (Arel, 1993, s. 309)

faydasının olup olmadığının araştırılması, önemli konular arasında yer almaktadır. Ana/Tam/Tabii perdeler, bir musikinin kimliği hakkında bilgi veren önemli perdelerdir. Aşağıda Arel-Ezgi'ye ve geleneğe göre tam perdeleri gösteren Mansur ahenginde yazılmış iki sekizliye sahip perde dizisi verilmiştir:

Arel-Ezgi
Porte 15



Gelenek



Porte 16



Bu iki sıralamadan hangisinin, makam ve terkip oluşumunda kullanılan perdelerle daha fazla sahip olduğu düşünülecek olursa; gerçekler daha net olarak ortaya çıkmaktadır.²³

²³ **Arel-Ezgi:** Kendi tariflerine göre; **Makam:** Çargâh, Buselik ve Kürdi. **Şed Makam:** Ruhnevaz.

Gelenek: Makamlar: Aşiran, Irak, Rast, Düğâh (-ı Kadim) veya Uşşâk, Segâh, Çargâh, Neva, Hüseyî. **Terkipler:** Yegâh, Maye-i Atik, Ramîş-i Can (Eski Segâh-Maye), Gülzar (Eski RastMaye), Meclis-efruz (Irak-Maye), Aşiran-Maye Nühüft, Hüseyî-Aşiran, Meşkuye (Segâh-Aşiran) veya Segâh-ı Acem, Dilkeşhaveran, Evc, Pencgâh-ı Asl, Rehavi, Dilnişin, Beste-i Hisar, Mahur-ı Kebir, Düğâh-Maye, Gerdaniyye, Tahir-i Sagir, Tahir-i Kebir, Muhayyer (İkinci nevi), Huzi, Hisarek veya Evc-Huzi, Segâh-Maye, Hisar-ı Kadim, Mahur-ı Sagir, Dilara vb.

Günümüzde özel bir nağmeye ve nağmelerin birleşimine sadece “makam” adı verilmekte ve bunların hepsi, bir veya birkaç diziden ibaret görülmektedir. Bu anlayışın sonucu olarak; bir diziye veya dörtlü-beşliyi dahil etmeyen ezgiler, makam müziğinin dışında tutulmuş veya bir eserin ezgisi, belli dizilerden hangisini karşılıyorsa ona göre isimlendirilmiştir. Türk musikisi geleneğinde, her özel nağmeye veya birleşime farklı isim vermek vardır. Terkip oluşturmada yapılan her farklı iş, farklı bir isimle anılmıştır. Bu sebeple Türk musikisinde terkip ismi çok fazladır. Bu musikide, yeni terkiplerin bulunması ile yeni musiki cümlelerin veya ezgilerin meydana getirilmesi, aynı anlama gelmektedir. Eskiye ait veya geleneğe bağlı olarak bestelenmiş bir eserin ezgisi tahlil edildiğinde, yine geleneğe bağlı nazariyenin kullanılması gerekmektedir. Bir makamı, bir diziden ibaret görmek; aynı perdeleri kullanan pek çok terkibi de bir kabul etmek anlamına gelecektir. Bu durum da -özellikle- ezgi analizinde gerçek dışı tespitlere neden olacaktır.

Her musikinin kendine göre özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler o musikin kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Türk musikisinin asıl kimliğinin anlaşılması da sadece bir iki kitabın veya bir iki bestenin incelenmesiyle değil, günümüze kadar yazılan pek çok eserin tahlil edilmesiyle ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

Arel, H. S. (1993). Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri. (O. Akdoğu, Dü.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ayverdi, İ. (2008). Misalli Büyük Türkçe Sözlük (Cilt 2), Kubbealtı, İstanbul.

Başer, F. A. (2013). Türk Musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede, Fatih Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Devellioğlu, F. (1993). Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi, Ankara.

Ezgi, S. (1933). Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi (Cilt 1), Milli Mecmua Matbaası, İstanbul.

Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar ve Terkibler. Ankara: Google. 2023 tarihinde <https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq> adresinden alındı

Hatipoğlu, E. (2022). Hüseyin Saadeddin Arel'e Ait "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri" Çalışmasında Tarifi Verilmeyen Bazı Terkiblerin Tespiti ve Tahlili. Müzik 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. Müzik Kültürüne Daire Çeşitli Görüşler X (s. 47-66). içinde, Eğitim Yayınevi, Konya.

Popescu-Judet, E. (2002). Tanbûrî Küçük Artın, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tekin, A. (2003). Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları İle Mukayesesi. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l-mûsikî alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.