

Klasik Türk Müsîkîsi'nde Çârgâh: Tarih-Teori Çelişkisi*

Owen WRIGHT**

Çev. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ***

XX. yüzyılın ikinci yarısında Klasik Türk Müziği'nin yarı resmî teorisi olarak hâkim bir görüş varsa bu, Arel-Ezgi sistemidir.¹ Arel ve Ezgi'nin notayla ilgili kuralları önceki yapıların yerini alarak standart bir hale gelmiştir. Geliştirdikleri bu sistem, son zamanlarda gerek Zeki Yılmaz'ın kısa-özlü eseri ve gerekse Özkan²'in detaylı-kapsamlı çalışmasında görüleceği üzere makam sisteminin en genel konularında bile hâlâ kullanılan yegâne sistemdir. Bu yazarların her ikisi de öncüler tarafından hazırlanan analitik modelleri takip etmişler; makamların yapısından önce aralıklar ve bunları şekillendiren dörtlü-beşli türlerini açıklamışlardır. Aralık, dizi, makam sıralaması, aynı zamanda fikrî bir bütünlüğü de şekillendirmektedir. Klasik Türk Müsîkîsi'nde olduğu farzedilen muayyen aralıkları sınırlamışlardır. Tetrakort (dörtlü) türlerini içeren sistematik bir listeyle –Özkan ve Yılmaz; bütün bunları aralıkların birleşik bir özeti olarak görmüşler; kullanılan önemli makamları bu karakteristik parçalarıyla birlikte tanımlamışlardır.



* Owen Wright, "Çârgâh in Turkish Classical Music: History Versus Theory", *British Social Oriental Asiatic Society*, II (London 1990), s. 224-244.

** Londra Üniversitesi, SOAS (The School of Oriental and African Studies), Ortadoğu İslâm Dünyası müziği ve müzikolojisi bölüm başkanı.

*** M.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsîkîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi.

¹ Ezgi (1933) ve Arel (1968)'de sunulduğu gibi. Arel'in çalışması, 1950'lerde *Müsîkî Mecmuası*'nda tefrika edilmiş makalelerden oluşan ve yazarın ölümünden sonra yayımlanan bir eserdir (Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I, 50). Onların teorisi gerçekte Rauf Yektâ Bey'e dayanan önemli alıntılardan oluşmaktadır. Arel-Ezgi ile bazan aynı görüşü paylaşan ve daha çok aralıksal ilişkilerle meşgul olan daha sonraki bir yazar da Uzdilek (1977)'tir.

² İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nda öğretmen. Eser, Nevzat Atlığ'ın Arel, Ezgi, Rauf Yektâ'yı zikreden, Öztuna'nın Arel'in öğrencisi olduğuna dair bilgilerin verildiği girişle başlar. Özkan da *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri* adlı eserinde bizzat Arel, Ezgi ve Uzdilek'ten bahsetmektedir.

1. Örnek (Arel-Ezgi)

Fakat burada çârgâh makamı ile ilgili çarpıcı bir istisna vardır. Dörtlülerin anlatımında en büyük yer, “çârgâh” diye isimlendirilen CDEF/cdef şeklindeki diyatonik (Pisagoryan) dörtlüye ayrılmıştır.³ Aynı isim öncelikle CDEF/cdefg aralığında, sonra da genişletilerek C-c oktavında uygulanmış ve Çârgâh dörtlüsüne (G-c) Çârgâh beşlisi (C-G)’nin eklenmesiyle oluşturulmuş; nihayetinde bu oktav, bir makam statüsüne bürünmüştür. Fakat repertuara bakıldığında, ne başlangıç olan dörtlü ne de bundan türemiş beşli veya oktav pratikte herhangi bir çârgâh eserle tanımlanamamaktadır ve skala yapısı oldukça farklıdır. Dahası modern icrâda ana makamlardan herhangi birisinden uzak olan çârgâh, şimdi o kadar nadir kullanılmaktadır ki tamamen terk edilmese bile terk edilmeye yüz tutmuştur. Bu tuhaf durum gözden kaçmamıştır ama sebebine dair tatminkâr bir açıklama da yapılmamıştır. Meselâ Signell, Arel-Ezgi’nin tanımladığı çârgâhla yapılmış herhangi bir kompozisyon örneğinin bulunmadığını belirtmekte ve aynı zamanda -1. ve 2. örneklerde sunulacağı şekilde- oldukça az olan repertuarıyla birlikte çârgâhın çok farklı bir makam yapısı olduğuna işaret etmektedir:⁴



2. Örnek (Repertuar 4)

Aslında uyumlu bir şekilde hareket etmemekle birlikte Arel-Ezgi okulunun sağlam inançlı takipçilerinin bazen kibar bir sessizlik içinde repertuar formunu gözardı etmeleri oldukça şaşırtıcı bir durumdur. Her iki versiyonu (eski ve yeni çârgâh) uzlaştırma teşebbüslerinin yanısıra zorluklar, Belviranlı⁵ tarafından oldukça veciz bir şekilde ifade edilmiştir. Belviranlı konuya esprili bir şekilde yaklaşarak onlara aldırılmamaktadır. Çârgâhı Arel-Ezgi modeline göre tarif eder, ama onu kalıplaşmış d̂ içeriğiyle örneklendirir. Diğerleri ise sadece repertuar formunu anlatarak karşıt görüşü işlerler. Bundan dolayı Karadeniz –alternatif bir aralık sistemi sunduğu- hacimli nazariyat çalışmasında 2. örnekteki çârgâhı ele

³ Standart skalanın en pest ses perdesi olan -geleneksel- yegâh isimli perde orta c’nin üzerindeki d ile temsil edilir. Bu skalaya normal olarak orta C (kaba çârgâh)’yi kapsamı için bir ton ilâve edilmiştir. Orta C üzerinde başlayan oktav burada C olarak temsil edilecektir: Bc, sonra c... bc olarak. Çârgâh dörtlüsü Arel tarafından C-F şeklinde; Arel (*Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, s.11, 13) ve Ezgi (*Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, s.32) tarafından da c-f şeklinde ifade edilmektedir.

⁴ Benzer uygulamalar aşağıda gösterilecektir: “ ”, en önemli notayı (finaldir); “ ” ise bir sonraki önemli notayı gösterir. Önem, istatistik (süre, sayısal) ve yapısal (pozisyon, final) yönlerden belirlenir. Arızalar ♯ ve ♭ komaların sırayla alçaltılmasını gösterir.

⁵ *Müsîki Rehberi*, s. 8-9

alır ve tanımlar⁶. Fakat Arel-Ezgi'nin sunduğu diyatonik modeli tamâmen gözardı eder. Son yıllarda Tura⁷ daha güçlü ve hücumkâr bir yol izlemiştir. Ona göre Arel-Ezgi sistemi tümüyle eksiktir. Diyatonik çârgâh -saygisızca- zaten olmayan bir şey olarak ortaya konmuştur.⁸

XVII. yüzyılın II. yarısındaki İstanbul'un önceki çârgâh repertuarına bir göz atarsak; Arel-Ezgi sisteminde sunulan bu formun, en azından 1. ve 2. örneklerde gösterilen C-F ve c-f dörtlülerinin kullanıldığı önceki gelişme merhalesine döndüğü kanaatine ulaşabiliriz. Bir şans eseri olarak XVII. yüzyıla ait olduğu bilinen birkaç enstrümantal parça modern repertuarda çârgâh olarak icrâ edilmektedir. 1700'lerde Dimitri Kantemir'in notaya aldığı -çârgâh- eserler tamâmiyle cdefyi içermektedir.⁹ Oysa ki modern versiyon ne kadar genişletilirse genişletilsin 3. Örnekteki çârgâh âyini (mevlevî töreni esnasında icrâ edilen eserler bütünü) peşrevinde görüleceği gibi ortaya çıkan şey, d^b'lü bir hicaz dörtlüsü şeklindedir.¹⁰



⁶ *Türk Müsiki'si Nazariyatı ve Usûlleri*, s. 114, 112. Signell c-c^b oktav skalasını, çıkışta aynı aralık bağlantısıyla c (gizli) şeklinde verir -zayıflık ve farklılığın belirgin olmasına rağmen-. İnişte ise a, a^bün yerini alır. Bununla birlikte örnekte verilen dizi G- a^b'dür. Repertuardaki diğer eserler de a b^c d^b'ü karşılaştırdığımız -oktavda tekrar edilmeksizin- bu diziye sahiptirler. G'nin olmadığı Signell'in değerlendirmesinde dolayısıyla b^c'ün yeri de şüphelidir.

⁷ *Türk Müsiki'sinin Meseleleri*, s. 57-58,119.

⁸ 1988; 132: "Bütün çabalarına rağmen Arel-Ezgi, bu sözde makama ait doğru dürtüst bir örnek verememişlerdir."

⁹ *Edvâr* notaları s. 102 [Cantemir transkripsiyon (no. 190)].

¹⁰ Aralarındaki bağlantı için bk. Wright (*Aspects of Historical Change*, s. 48, 55). Modern versiyonu tamamen Heper (*Mevlevî Âyinleri*, s. 83) veya Mevlevî Âyinleri'nden alınmış olabilir. (baskı), Rifat (no. 233, s. 400).

3. Örnek

Fakat Arel veya Ezgi ne bu makamın târihî gelişimini incelemişler ne de târihî verilerden hareketle eski halini anlamak için herhangi bir teşebbüste bulunmuşlardır. Eğer onlar, daha doğru olduğu düşünülen önceki formu restore etmeye niyetlenselerdi, işte o zaman B^d ‘ün B^b’ün yerine kullanıldığını bulmaları beklenirdi. Bu delil gerçekten bu makamın XVII. ve XIX. yüzyıl arasında değerini yitirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda şimdiye kadar olan teorik çalışmalar da onun repertuardaki pozisyonunu “güvenilemez” hâle getirmiştir.¹¹

Çârgâh makamı, terminolojik ve yapısal anlamda ilişkili olduğu segâh, dügâh, pençgâh gibi diğer –aile- üyelerinin yanında en erken 1300’lerde Kutbüddin Şîrâzî tarafından zikredilmiştir.¹² Şükürler olsun ki onun ifâdesi teferruatlı ve açıktır. Ayrıca bu dördünün yeni olmadığını ve sistemde iyi bir şekilde düzenlendiklerini bildirmektedir.¹³ Bunlar günümüzde en önemli makamlardan biri olan “rast” ailesinden derlenmişlerdir. Rast makamı XIII. yüzyıldaki şekliyle şöyle gösterilebilir (4. Örnek):¹⁴



4. Örnek

Perdeler yön değiştirerek G’den sırasıyla ve peşpeşe A, B^b, c, d; sırasıyla dügâh, segâh, çârgâh ve pençgâhı üretir (Bu perde isimleri makamlar için de kullanılmaktadır).¹⁵ Dolayısıyla onlar dizinin bazı sınırları -her ne kadar katı olmasa

¹¹ Geleneksel form, Öztuna (*Türk Musikisi Ansiklopedisi*, I, 138-139)’nın listesinde yalnızca birkaç dîni ve klasik eserle temsil edilmektedir.

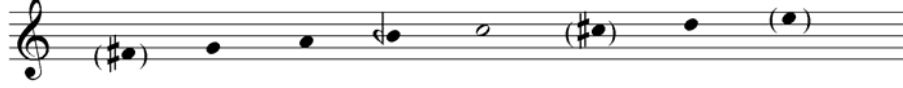
¹² *Dürretü’l-Tâc* adlı ansiklopedisinin matematik ilimler [riyâziyât] kısmının müzik bölümünde mevcuttur. Metin-Tercüme için bkz! Wright (*The Modal System*, 174-175, 287); el yazması için bk. *a.g.e.*, s. 282.

¹³ Safiyüddin Urmevî (ö. 1294)’ye ait en eski çalışmalarda bunların zikredilmemesi, 1300’lerden önce varolmadıkları anlamına gelmez. Yaygın olmayan makamların yaygın olanlar kadar iyi bilinmediğini ima etmesine rağmen onun değerlendirmesi kapsamlı değildir. Bu dizi, öğelerinin sağlam (iyi) olmasından dolayı XIII. yüzyıl boyunca tekâmül etmiş ve ancak XIII. yüzyılın sonuna doğru önemli bir hâle gelmiştir.

¹⁴ Modern Türk notasyonunda kullanılan diyez-bemoller, önceki dönemlerle ilişkili makamsal kuramların tariflerinde ve eski parçalardan elde edilen transkripsiyonlarda da görülecektir. Bununla birlikte onların kullanımı, elde edilen modern teorinin tonlama (entonasyon) değerlerinin ulaştığı hiçbir inanca matuf değildir. Aksine burada ♯ işaretiyle yaklaşık iki defa indirme (50 cent), #’in de şimdikinden bir komadan daha az farzedilmesi gerekir. Daha erken dönemlerde onlar, modern İran notasyonunda herbiri diğerine yakın olan “koron” (p) ve “sori” (#)’ye uyacak şekilde kullanılmıştır.

¹⁵ Mantıklı olarak onların peşpeşe dereceleri D yegâh, G rast üzerinde gösterilmeleri gerekir. XIV. yüzyılda varolan sistematik listedeki gerçek belirsizlik için bakınız İbn-i Kur (Neubauer; *Der Islam*, XLV (1969), s. 236; Wright’daki gibi İbn Karra değil *The Modal System*, s. 294 veya Br. Mus.’un ilaveli listesindeki gibi İbn Karâ değil, Farmer (*The Sources*, s. 53); (Shiloah, *The*

da- sâyesinde karakterize edilmiştir. Kutbüddin Şîrâzî'ye göre çârgâh şöyle tanımlanabilir:¹⁶



5. Örnek

XV. yüzyılın sonu ve başında yaşayan Merâgî ve Lâdikî gibi aynı geleneği takip eden teorisyenlerin ifadeleri çok aydınlatıcı değildir.¹⁷ Etimoloji veya semantik çerçevesine daraltılmıştır; yani makamın varlığı mantıklıdır ama aynı isimleri içeren nota sayılarını da kapsayan eserle sınırlandırılarak gerçekdışı bir hâl almıştır. -Dü (2) gâh sonucuyla- es'in varlığından vazgeçilmiş; Kutbüddin E'den e'yi G ve A şeklinde iki notadan mürekkep olarak ifade etmiştir. Çârgâh için sunduğumuz rast dizisi, 4 notası olan G A B⁴ c dörtlüsünden fazla olmamakla birlikte bunlar; tipik çârgâhın üst notalarıdır. Sunduğumuz bu makamın esâsı, *Şeceretü'l-ekmâm*'da doğrulanmaktadır; *Şeceretü'l-ekmâm*, sistematik nazariyat geleneğinin dışında kalmakla birlikte benzer bir tarzda çârgâhı ifade etmektedir.¹⁸



6. Örnek

(Kutbüddin A'yı muhtemel bir karar -sesi- (final) olarak zikreder; bununla en önemli nota olan c'yi farzetmiş olsa da, normalde bu rolü gerçekleştirir ve o gerçekten *Şeceretü'l-ekmâm*'da karar olarak belirlenmiştir). Yalnızca 4 ses perdesi için verilen bu kadar çok tarife rağmen, Kutbüddin Şîrâzî'nin rast dizisi materyalinin melodik kullanımını göz önünde bulunduran değerlendirmesinin esaslarında biraz şüphe olabilir: Bu, XIV ve XV. yüzyıllarda genel bir geçerlik kazanmış ve

Theory of Music, s. 431). Orada rast, dügâh, segâh ve çârgâh terimleri bir skala içindeki dörtlülerde uygulanmıştır. İnci dörtlüden nihâi ihrâç dolayısıyla mantıksız bir tercihle sonuçlanan aynı isimler altındaki makamların ortaya çıkmasıyla birlikte onlar, bundan dolayı bazan yegâh bazan rast üzerinde kullanılan bir yeredirler.

¹⁶ Kutbüddin (Wright, *The Modal System*, s. 172-174), açıkça dügâh ve segâha dönmeyi önerir; bu orijinal olarak darlıktan genişliğe yol alan tarihî bir gelişimdir.

¹⁷ İlki için *Makâsıdu'l-elhân*; 71-72'ye bakınız. Lâdikî, Merâgî'nin değerlendirmesini yeniden ortaya koyuyor (D'erlanger, *La Music Arabe*, I, 400'e bak). Segâh ve çârgâhın düzenlendiği yer kaldırılmıştır. Fakat çârgâh XIV. yüzyılın sonu ve XV. yüzyılın başında önemi, Merâgî'nin listesine aldığı daha yeni -renkli makamları varlığıyla artmıştır (*Câmiu'l-elhân*, vr. 52^b). Zira bir diğer makamla birleşmesi ve bunun varyantları onun önemini daha da güzel ortaya koymuştur (Çârgâh rekb, çârgâh müberkâ, çârgâh mâhûr, çârgâh gerdâniye, çârgâh nevrûz hârâ).

¹⁸ British Museum, Or. 1535, vr. 65r. Daha faydalı değerlendirmeler, *Şeceretü'l-ekmâm* ve diğer metinler için bk. Shiloah (*The Theory of Music*, s. 396-397).

onun esas dörtlüsü arasındaki en yüksek notasına atfettiği önem genişlemenin normalde yukarıya doğru olduğu mantığıyla desteklenmiştir. Fakat -sadece rastın kendisinde gelişmeleri kopya eden- üst c-g beşlisine dönüşü olmayan bir sonuç olarak ortaya çıkar; f[#] yerine f'nin tercih edilmesi doğrultusunda orijinal rast dizisi materyalinden sapmayla sonuçlanır.¹⁹ Bu değişim sürekli olmamakla birlikte, belki XV. yüzyılın ikinci yarısında yer alan²⁰ çârgâh-acem makamı içindeki gelişmelere bağlanmıştır. Lâdikî ve Hızır bin Abdullah'ın ifadelerinde, XV. yüzyıl ortasında f ve acem arasındaki herhangi bir birliktelik belirtilmez; fakat XVI. yüzyılın başında *Matla'*²¹ açıkça görülen şey şudur: Bugün de geçerli olan ikisi arasında bir bağ kurulmuş ve bu durum açıkça çârgâh-acem skala yapısının parçasını şekillendiren bu notayı ifade etmiştir.²² Bu durum, XVI. yüzyıl boyunca -tüm- ihtimaller gözününe alınarak c-f dörtlüsünü çârgâh içine yerleştirerek bir bütünlük elde edilmesini hedeflemektedir. Bu, insafsızlık değildir; ayrıca XVII. yüzyılın başından sonra yapılmıştır. XVII. yüzyılın ikinci yarısına ait Osmanlı notaları, f[#]'i tamamen silmemekle beraber genelde f tarafından belirlendiğini ve şimdiki G-c dörtlüsünün karakteristik olarak c-f dörtlüsünün üstü olduğunu teyid etmektedir.²³ Örneğin Ali Ufkî'nin notaya aldığı ve XVII. yüzyıl ortası icrâsının bir örneği olan ilk enstrümental parçada ilk kısım alt G-c skalasında başlar ama f'ye birleşir.²⁴

¹⁹ En azından XIV. yüzyılın başına kadar çârgâh içinde kullanılan rastın orijinal opsiyonel c[#]'i İbnî Kurrî (Çâyâtü'l-matlab, vr. 31^a) tarafından kayda geçen bir form sayesinde tanınmıştır: Bu Gc c[#] c[#]c[#]B AG olarak transkribe edilmiş olabilir. Yeni bir anlatımı (ifade) engelleyen son değerlendirmelerin çoğunun iddiaları sınırlanmıştır. Fakat bu muhtemelen rastın orta perdelerinde orijinal herhangi bir uzatmalı notanın fonksiyonunu kaybetmesiydi ve ondan sonrakinin atılmasıyla sonuçlanmıştı. Bununla birlikte c[#]'i gösteren ve hâlâ kullanılan bir tanım vardır; bu tanıma maalesef anonim olan ve tarihi olmayan Farsça küçük bir risâlede rastlanmıştır (Nûruosmâniye Ktp., nr. 3136, vr. 50^a). Burada o yalnızca inici ve G a B c d c d c[#] c[#] B[#] A G şeklinde transkribe edilen bir bütün olarak izâh edilir. Yukarı dörtlüyü tamamlamasa bile, yukarı doğru yakın bir "temdit" (tonlama) için delil sayılır. Bu, tesâdüfen not edilmiş olabilir; bu metindeki c[#] pençgâhda muhafaza edilirken, dügâh ve segâhın paralellik arzeden tariflerinden ortaya çıkmıştır. (Bu makamların isimleri geniş bir sayısal şifre şeklinde verilmiştir; bunları tanımamda yardımcı olan Dr. E. Neubauer'e müteşekkirim).

²⁰ D'erlanger (*La Music Arabe*, I, 446); Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., R. 1728, vr. 121^b.

²¹ Tam adı *el-Matla' fi beyânî'l-edvâr ve'l-makamât ve fi ilmi'l-esrâr ve'r-riyâziyyât* (Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., A. 3459, tarih 910/1504-1505).

²² vr. 27 (der beyân-ı düzen-i acem).

²³ Kantemir'in şifâhî tanımını (*Edvâr*, 29), f'den daha öte f[#]'e delâlet eder. (Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikisi*, s. 199), fakat bu f[#]'in nâdir de olsa f normu olduğu nota örneklerinde gayet açıktır.

²⁴ British Museum Library, Sloane 3114, vr. 96^b: Elçin (*Ali Ufkâ*, s. 189).



7. Örnek

Mülâzimedeyken G-f oranı daha düzenli gelişmiştir:



8. Örnek

2. ve 3. kısımlarda yüksek ses genişliği normal olan pasajlarda alan, G- a'ya genişletilmiştir. (Bundan dolayı açıklama, skalanın üst perdelerinden aşağıya doğru bir c-f dörtlüsüyle inerek sona gitmeyi içermez). 2. peşrev üst dörtlü bo-

yunca daha çok vurgu yapar; alan oluşumu, ilk bölümde A-g, mülâzimedeki B^d-a ve 2. kısımda B^d-e¹. Üçüncü,²⁵ tam tersine birincinin modeline dönüyor gibidir. G-a aralığının varlığı ve mülâzimenin sınırları genişletilirken ilk kısım, her iki dörtlüyü de genişletir. Kantemir'in yüzyılın sonunda kaydettiği iki eser benzer özellikler taşır fakat yüksek ses genişliğindeki büyük vurguların hiçbiri yoktur. 1.'si aşağı tetrakord (dörtlü) içinde kısa gezintiler ihtivâ ederken; 2.'sinde mülâzime ne B^d'den aşağı iner, ne de ikinci kısımda c'nin altına düşer. Bundan dolayı XVII. yüzyılda icrâ, Kutbüddin Şîrâzî'nin ifadesinden hareketle şöylece genişletilmiş olabilir:



9. Örnek

(A, XVII. yüzyıl parçalarından birinde karar sesidir; ama diğerlerinin hepsinde karar sesi c'dir).

Çârgâhın sonraki evreleri net değildir. Bazı bilgiler, Ortadoğu'da makam sistemlerinin tarihine dair bilinen şeylerdir. Çârgâh oldukça geniş bir kullanımı olan, sevilen seviyeli bir form olmakla birlikte Osmanlı'ya has bir anlam taşımaz. Onunla benzer olanlar veya doğrudan türevleri Doğu-Arab geleneğinde de mevcuttur. Modern süreçte çeşitli versiyonları bulunmakla beraber, bunların kökleri lâyıkıyla hiçbir yerde kayıtlı değildir. Guettat, çârgâhın Kuzey Afrika'da olan Cezâyir'de "tubu" seviyesinde icrâ edildiğini bildirir²⁶ ve bu, 9. örneğin G-g oğtavına denk olduğu kabul edilirse soyut bir "mixolydian" oğtavı verir²⁷; B[#], B^ün yerine geçebilir ve d, c'den daha önemli bir hâle gelir. Diğer bir taraftan en düşük ses perdesi 9. örnekteki c (ve final) olarak alınırsa biz; b^d yerine b^b'ü elde ederiz ve g, f kadar önemli bir hale gelir. Tercih edilen bu sonuncu denklik D'erlanger tarafından "Doğu Arapları'nda örnek olan çârgâhın aynı derecedeki diyatonik şekli" olarak telkin edilmiştir.²⁸ 9. örneğin perde gelenekleri terimlerle ifade edildiğinde c final olur ve yine f'den daha çok g'yi vurgulamaya meyleder.²⁹ c-g beşlisi, c-f dörtlüsünden daha çok baskı (tazyik) altındadır. Serbest bırakılması, f'nin iğreti bir şekilde tonal yükselmesi halinde bayâti şeklinde sonuçlanır. Yüksek ses genişliğinde b^d tekrar b^b halini alır. Bundan dolayı biz her iki durumda,

²⁵ British Museum Library, Sloane 3114, vr. 975: Elçin, *Ali Ufkî*, s.188.

²⁶ *La Musique Classique*, s. 269.

²⁷ D'erlanger'in özetinde Kuzey Afrika makamlarına dair bir ifade olmadığını kabul eder (*La Music Arabe*, II, 338-374).

²⁸ a.g.e, II, 328.

²⁹ *Edvâr* notaları, 101-102.

yüksek ses genişliğinde artan vurgular görebiliriz: -Düşük G-c dörtlüsünün kayıyla - final olan c, aynı zamanda en düşük ses perdesi haline gelir.

Nitekim Mehdî'nin de ifade ettiği gibi değişiklikler oldukça azdır.³⁰ Asıl faktörün tekrar c-g beşlisi olduğu farkedilmiştir. Fakat diğer yandan onun tarifi âdeta 9. örnekle bütünleşmektedir. Berner'a benzer şekildedir: O, -yalnızca d-g dörtlüsünü c-f dörtlüsüne denk olarak algılama hususunda- el-Hula'î (1905) tarafından hazırlanan şemayı c-c¹ bölümüne uygun olarak aynen alıntı yapar. 9. örnekten farklılık arzeden pratik analizler, Bağdat'taki Irak bölgesindeki makam geleneğinde ise ılımlı olmakla birlikte diziye daha çok sınırlama getirmektedir. Bu gelenek, öz olarak diyatonik tetrakorda sahiptir ama -farklı olarak- bir ton daha yükseldiği kabul edilmiştir: d (neva)'den başlar c (çârgâh)'ye kadar devam eder. Tarihi boyunca makul bir düzeyde tartışılabilen bütün bu versiyonlar, Kutbüddin Şîrâzî'nin ilk önce verdiği tarif üzere XVII. yüzyıl çârgâh formundan -kök olarak- farklı değildir.³¹

Diğer taraftan modern Türk ve İran versiyonlarının incelenmesi, bizi oldukça farklı sonuçlara götürebilir. 2. örnekte gösterildiği gibi modern Türk çârgâhı repertuarının köklü ve farklı bir yapısı vardır.³² Nitekim Modern İran -ve onun bağlantılı olduğu- Azerbaycan formları da ana dizi materyaline sahiptir; yalnız burada -yukarıdaki gibi- c'den aşağıya uzanan dörtlüdeki tam aralıktan daha büyük bir aralık vardır.³³ Bu formların gelişmesindeki ilk köklü değişim, daha düşük bir ses perdesinin d'nin yerini almasıydı ve XVIII. yüzyıl boyunca Osmanlı geleneğiyle bütünleşen bu değişim Abdülbâkî³⁴ tarafından tescillendi. Sonradan yapıyı neticeye vardırın bu gelişmenin, İran formunu ürettiğini tahmin etmek zor değildir. Bununla birlikte XVIII. yüzyıl boyunca her iki sistemin iç yapısına dair bilgilerdeki genel eksiklik, ilk değişimin kesin tarihini belirlememizi engellemektedir. Yayılma olayı da gözönünde bulundurulursa modern İran versiyonunun önceki Türk formundan türetildiği ileri sürülebilir.³⁵

³⁰ *Makâmât*, s. 42-43, 215.

³¹ Bir diyatonik şekil aynı zamanda Touma tarafından listelenmiştir (*La Musique Arabe*, s. 47).

³² Allahvirdî, çârgâhın yapısıyla ilgili bu farklı görüntülerin Arap geleneğinde gerçek bir istikrarsızlığa sebep olduğunu ileri sürmektedir. bk. *Felsefetü'l-mûsika's-şarkıyye*, s. 457.

³³ During (*La Music Iranienne*, s. 108), c-f keza Nettle ve Foltin (*Daramad of Chahargah*, s. 1718, 47); During (*La Music Iranienne*, s. 87). İrani'deki Ap ve dp'ye uygun olarak, Azerbaycan formunda A ve d[#] vardır.

³⁴ Onun yüzyılın sonunda yayılmış veciz tarifi (*Tedkik u Tahkik*, İ.Ü. Ktp. TY, nr. 5572, vr. 27^b), d'yi içine almaz-fakat a'yı muhafaza eder: "Çârgâh acem ve gerdaniye ve muhayyer perdesinde ziyâde seyir ile sabâ âğâze edip çârgâh perdesinde karar ider ve bunda cemân ittifak vardır." Bu son söz, emin olunmayan noktaların süregeldiğini ve bu ittifakın nispeten yeni olduğunu düşündürülebilir. Diğer kelimelerdeki orjinal d, sadece finalde yerinden çıkartılmıştır. Peşrevde orijinal d'nin korunduğu açıklanmıştır).

³⁵ İran geleneğinde genel sözlerdeki istikrarsızlık için bk. During (*La Music Iranienne*, s. 129-130).

Çârgâhın farklı sahalarda oldukça farklı yollarla keşfedilmesinin nedeni, herhangi bir kesinlik ile sonuçlandırılmamasıdır. Bunun sebebi, süregelen bir merkezîyetçi görüntü arzeden Arap geleneğindeki değişken dengeler olabileceği gibi; bir bütün olarak sistem içinde gelişen sınırlarla birlikte hareket eden Türk versiyonundaki karşıt değişim de olabilir. Çârgâh örnekleri arasında en eski faraziyenin delili, -doğrusu o Arap makam sisteminin modern ifadelerinde de önemli bir yer işgal eden³⁶- XIX. yüzyıl Mısırı'nın "*Ravzü'l-meserrât fi ilmi'n-nagamât*"ndaki şarkılardır. Sonraları ise, XVI. yüzyıl güfte mecmualarından elde edilebilecek makamların değişken sıklığına dair ilk ciddî bilgiler olarak telâkki edebiliriz. Bunların en büyüğü Bodleian Kütüphanesi (Ouseley Yazmaları nr. 127-128)'ndedir; yaklaşık yüzyılın ortasında yazılmış olup tamamı 700 parçayı içermektedir; sesli repertuarın durumunu belirleyebilmek için yeteri kadar büyük bir örnektir. Bu mecmuada çârgâhın önemi daha belirgindir: Sıklıkla kullanılan 10 makam içerisinde segâh ile aynı orandadır; her biri toplamın % 3 oranındadır ve aynı kapsama sahiptir. Bununla birlikte XVII. yüzyılın sonunda manzara farklıdır. Kantemir'in kaydettiği on veya daha fazla eser arasında segâh 21 eserden oluşurken, sadece 2 çârgâh eseri ile karşılaşırız. Şüphesiz saz ve sesli repertuarın -makam- dağılımında aralarındaki farkı gösterecek bir mukayese, Hafız Post'un hazırladığı daha yeni bir güfte mecmuasında onlar arasındaki bu dengesiz benzerliğe kaynak olarak gösterilebilir. Bu mecmuada segâh önemli bir makam olarak 50 eserden aşağı değışken, çârgâh eserlerin sayısı 7'yi geçmez.³⁷

Kantemir, makamlar konusunda yazdığı açıklamalı eserinde sadece çârgâhın yapısını incelemekle kalmayıp; az kullanılmasının sebepleriyle ilgili çeşitli bilgiler de vermektedir (*Edvâr*, 29-30). Oysa ki çoğu makamlar karar sesi olarak F[#], G, A, veya B^d alırken çârgâh, finalde c'li olan tek makamdır. -Kantemir buna sebep olarak- diziyi oluşturan seslerin bağlı olduğu bir burcun eksikliğini ve dolayısıyla bileşik makamların dönüşümü esnasında bundan kolayca etkilenebildiğini ifade eder.³⁸ Dönüşüm sıralamasına rağmen bunlardan normal bir uzunlukta ve kar-

³⁶ Osman b. Muhammed el-Cüнді tarafından (Leeds Üniversitesi Yazmaları, nr. 154).

³⁷ Topkapı Sarayı Müzesi Ktp., R. 1724. Bu, ritmik modellerin sesli ve enstrümantal parçalar arasında farklı dağılımla kullanıldığını gösterir. En çarpıcı örnek, sesli repertuarın genelinde evfer kullanılırken, Kantemir'in saz eserlerinde evfer yoktur. Kantemir aynı zamanda şarkılarda biri çok diğeri seyrek olmak üzere iki ritim kalıbı kullanmaktadır (*Edvâr*; s. 103). Dağılımın dengesizliği veya seyrekliği, makamlar arasında da görülebilir (Güfte mecmualarındaki teferruatlar için bk. Wright, *Words Without Songs*.)

³⁸ Kantemir terkiblere dair yaptığı tanımında, iddialı olmayan terimler kullanır (Terkib oldur ki âvâz birkaç perdenin üzerinde hareket edüp) ve makamlara dair bir sayı ile birleştirir (birkaç makam yerlerine uğrayup geçer); onların genelde karar sesleri vardır (Karargâhına varup ve anda karar-ı istirâhâtı eyleyüp). Çârgâh incelemesinde marjinal bir değer olan nihavend-i sağır terkibini ayrı gösterir; zira o karar sesi olarak c'ye sahiptir. Fakat bu durum, ikisi arasındaki modülasyon ilişkisini göstermekten ziyâde doğrudan olayı işaret etmektir; aslında bu terkib mevcut hiçbir notada yoktur).

maşık olan bazıları, XVI. yüzyıl icrâsının sıradan bir özelliği olarak güfte mecmualarındaki pek az eserde görünmekteydi ve faraziye “dönüşümün nisbeten küçük bir rol üstlendiği herhangi bir yerde olması” şeklindeydi. Fakat XVII. yüzyıl sonu repertuarında sık sık 3. ve 4. mülâzimesi olmaksızın peşrev yapılmasına rağmen dönüşüm, normal bir özellik haline gelmişti. Çârgâhın dönüşüm kabiliyetinin zor olarak algılandığı gerçeği -içinde bulunduğu durumda- ona teveccühün azalmasına sebep olmuştur. (Kantemir'in notaya aldığı parçalardan birinin nâdir de olsa dönüşüm kısmı olmadan kaydedilmesi ibretlik (öğretici) bir şeydir.)

Onun nisbî meylinin sebebi ne olursa olsun çârgâh, XVI. yüzyılda merkezî bir durum arzemesine rağmen müteâkiben önemini kaybettiği apaçık ortadadır. XVII. yüzyıl sonu repertuarında önemi oldukça azalırken makam sisteminin sonraki bazı kayıtlarında tamamen ortadan kaybolmuştur. Ne Tanbûri Arutin'in XVIII. yüzyılı incelediği çalışmasında, ne de Hâşim Bey'in XVIII. yüzyıl ortalarında makam tariflerini verdiği ana çalışmada zikredilmez.³⁹ XX. yüzyıl başında rastladığımız Tanburi Cemil Bey'in “Rehber-i Müsiki”sinde de adı geçmez; Rauf Yektâ Bey'in 1922'de yazdığı Lavignac maddesinde de yoktur. Bunun sebebi makamın bu kadar çok ihmâli ve -daha önce izâh edildiği gibi- repertuardaki kötü talihidir. Meselâ XIX. yüzyılın büyük bestekârı Hacı Ârif Bey'e atfedilen 385 eser arasında bir tane bile çârgâh yoktur.⁴⁰ Makam gerçekten bu kadar da ölmüş değildir; nitekim kaydedilen bir mevlevî âyiniyle muhafaza edilmiştir. Fakat teorisyenlerin ortak suskunluğu şunu ifade edebilir: Bütünüyle olmasa da makam sisteminin fikrî haritasından silinmiştir ve uzun bir süre verimli bir makam olarak telâkki edilmemiş, ancak yeni makamlar için bir araç olmuştur. Bu bilgi, Ünkan'ın adı geçen eserinde “artık kullanılmıyor” şeklindeki ifadesiyle de teyid edilmektedir.⁴¹

Böyle problemleri bir şekilde hayatına devam eden çârgâh makamı, XVII. yüzyıldan itibaren dramatik bir şekilde değişmiş; cdef diyatonik tetrakordu, c d^b e^(f) hicaz tetrakorduyla yer değiştirmiş ve üst genişlemesinde “g-a”dan “g-a^b”e paralel bir değişim gerçekleşmiştir. Bununla birlikte bu değişimin intibâkı -tam olarak-

³⁹ O eserde değerlendirilmiştir (*Edvâr*, s. 57); fakat Kantemir'in onun bu kadar az kullanılması konusunda sunduğu sebeplerin bir nevi tekrarıdır. (Hâşim Bey ilginç bir halk inancına atıfta bulunur: Çârgâh, yangına sebep olmaktadır (tegnâni olunursa harîk zuhur eder). Bu uğursuzluğun da sebebi çârgâhın Hicaz (Mekke ve Medine) da sadece Kur'ânî tilâvet için kullanılmasıdır (şeâmetten olmayup ehl-i Hicâz'ın ekseri makam-ı mezkûr ile tilâvet-i Kur'an eyledikleri). Çârgâhın uğursuz olduğu şeklindeki inanç Kazım Uz (*Musiki Istilahâtı*, s. 19) tarafından da tekrar edilir; fakat bu -inanç-, kesinlikle desteksiz olarak ortaya atılmıştır.

⁴⁰ Öztuna, *Hacı Ârif Bey*, Ankara 1986.

⁴¹ Bu eserde Arel-Ezgi formunun tek olarak tanımlanmasına rağmen bu söz, repertuar şekline uygulanabilmesi amacıyla farzedilmiş olabilir. Giriş sayfasında Çârgâh'ın 1000 yıllık olduğu iddia edilse de bunun için ileri sürülen herhangi bir delil yoktur (*Türk Sanat Müsiki'sinde Makamlar*, s. 31).

sağlanamamış ve dolayısıyla çârgâhın “en önemli nota ve karar sesi olarak c’ye sahip olan tek makam” olması, ana problem olarak kalmıştır. Karar sesinin tanınmasından ziyâde skala yapısının -zor da olsa- değişmesinin, bir erimeye sebep olduğu söylenebilir. Böylelikle çârgâh, rast bağlantılı bir makam grubunun -marjinal- üyesiye, hicaz grubunun marjinal bir üyesi hâline gelmiştir. Değişmenin sebebi olarak şöyle bir tahmin ileri sürülebilir: XVII. yüzyıldaki bu dönüşümü gösteren eserler (biri sabâya girer), A üzerinde uyum sağlarken, c’ye sahip olma durumunda kullanışsızdı. O, sonuç olarak çârgâhtan kolayca geçilebilen bir makamdı. Bu amaç ve tesir derecesinde olan dönüşümün Kantemir tarafından teyid edilmesi hayret verici değildir.⁴² -Böyle olursa- alışılmışın ötesinde isimlendirilecek ve bu tesirle çârgâh yavaş yavaş uydu statüsüne daraltılacaktı; dolayısıyla kendi aralıksal gam yapısı neticede sabânın bir üst pozisyonu durumuna gelecekti. Aynı zamanda sabâ d^b perdesine ismini vermekle beraber XVII. yüzyılda şimdiki skalasında düşünülmemiştir.⁴³ Nota konusunda son derece hassas olan Kantemir’in notaya aldığı bazı sabâ eserleri, yeni bir isim alma konumuna girmiştir.⁴⁴ Saba, c d^b c B^d A şekli ve burada d’nin de kullanımıyla uyumlu seslerin sınırları gibi görünmektedir. Belki de yüzyılın sonuna kadar nisbeten d^b, d ile yer değiştirmemiştir.⁴⁵ Bundan dolayı -çârgâhı- sabâya dönüştürme geleneği, XVIII. yüzyıldan önce çârgâh yapısının herhangi bir dönüşümüne sebep olmadı.⁴⁶

Tahmin edileceği gibi, Osmanlı stillerinin Doğu Arap Dünyası üzerindeki önemli etkisi, çârgâhın sonradan bozulmuş Türk versiyonunun alınıp-kullanılmasına yol açtı. Fakat bu, önceki şeklin takipçilerini değiştirecek derecede tehdit unsuru olmamıştır. D’erlanger’in çârgâh makamını “arabî” (no. 117) ve “türkî” (no. 118) şeklinde sınıflayan çalışması doğrudur⁴⁷ ama -“türkî” olan ikincisinde Mehdî’nin ifadesinden eser yoktur (alıntı yapılmamıştır) ve Berner

⁴² Adı zikredilmeyen bir kaynaktan alınan makam tariflerinde çârgâhın Kantemir dönemindekiyle aynı olduğu fakat sabâ perdesinde kullanıldığı söylenmektedir; “bazı edvâr-ı atıkde sabâ perdesiyle hareket eder”. Bu iddia, Ali Ufki’nin nota koleksiyonu ve Hâfız Post’un güfte mecmuasında yanyana bulunan çârgâh ve sabâ parçaların ancak tesâdüfi olduğu fikrini verebilir (*Edvâr*, s. 74).

⁴³ Modern notasyonda (bir koma daha yüksek) d^b, sabâda standarttır fakat bu, aynı zamanda bir perde daha yüksekini gösterir (Signell, *Modal Practice*, s. 37-38). Rauf Yektâ Bey (*Encyclopédie de la Musique*, I, 2998) ve Mevlevî Ayinleri editörleri onu d’nin altında bir koma yüksek gibi yapmışlar ve bundan dolayı sabadaki orijinal c- d^b aralığı XVII. yüzyıldan beri genişlemiştir. Şuna dikkat etmek gerekir; modern çârgâhın c-f sahasının üstünde verilen analizleri, bir hicaz dörtlüsü gibi d^b değeriyle bağlantılıdır ve bunlardan dolayı bunu reddedenlerin iddiası geçersiz olacaktır.

⁴⁴ *Edvâr* notaları, 8, Kantemir’deki transkripsiyon (gelecek: No. 13).

⁴⁵ Hızır Ağa’nın (*Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Müsikisi*, s. 232) XVIII. yüzyıl ortalarına kadar böyle olmamasına rağmen, bu d’nin düşmesi belirginleşmiştir.

⁴⁶ Örnek olarak verilen taksim a g-G inişleyle başlar, sonra c-f dörtlüsünü geliştiren ek bir pasaj vardır (d girişi); sonra c-f’ye yayılan, üst genişliklere kayar (hem d^b ve hem d ile) ve son c-f kısmına iner (yalnızca d^b ile) ve c üzerinde sona erer.

⁴⁷ *La Music Arabe*

(1937)'in analiz ettiği parçalarda da Türk formuna ait bir tesir olmadığı şeklinde bir yanlışlık vardır.⁴⁸ Sadece böyle bir tesir olduğunun hissedildiği kastedilmiştir. Bununla beraber D'erlanger'in transkribe ettiği bir eser- c-g beşlisi üzerinde odaklanmasına rağmen ve sabâyı ilham etmemesinden dolayı- halâ d'ye indirgenmiş hassas bir ton olarak birçok vurgu vermektedir).⁴⁹

Yukarıdaki değerlendirmenin temelinde biz – 10. örnekte gösterilen- çârgâhın farklı şekillerinin târihî gelişimini çizebiliriz. Fakat Türk geleneği açısından problem “nasıl” sorusunda yatmaktadır; zira mûcizevi değişim ve gittikçe artan marjinal tavır sayesinde çârgâhın, modern teoride önemli bir yere sahip olması gerekirdi. Bu teorinin gelişimindeki anahtar vesika her ne kadar çârgâh adını zikretmese de Rauf Yektâ Bey'in Lavignac Ansiklopedisi'ne yazdığı çok büyük değerlendirmeler içeren maddesinde mevcuttur. Bu madde târihî önemine rağmen Türkçeye ancak son zamanlarda (1986) kazandırılmıştır. I. Dünya savaşıdan⁵⁰ kısa bir süre önce yazılmış ve 1922'ye kadar yayınlanmamıştır. Batı kültürünün üstünlüğünde şüphesi olmayan Avrupalılar için yazılmıştır. Bundan dolayı onu yorumcuya ait olduğu kadar savunmacı bir tarzda bulmak oldukça şaşırtıcıdır. İlk stratejisi savunma olmamakla beraber müteâkiben oldukça objektif devam eden çalışma, Türk -veya ötesinde- (R. Yektâ Bey'in dediği gibi) Şark (doğu)- müziğinin melodik saflığı ve “tabiiği”nden ortaya çıkan tonal aralıklar üzerinde temellenmiştir.⁵¹ Aynı tabiatın uzlaşması Batılılar'a nâmüsâit (uyumsuz) gelmiştir. Madde, iki sistem arasındaki farklılığın gerçekte esas olmadığını tartışarak devam eder. Zira Batılı müzisyenler tabiat tarafından zorlanmadıklarında - tabî olarak- Doğulu müzisyenler gibi aynı aralıkları üreteceklerdir. Bundan dolayı Doğu müziği sadece farklılık alanında değil, benzerlik alanında da savunulmuştur. Rauf Yektâ Bey; tonlamanın genel tabiatını verdikten sonra, basit oranlı aralıkların bir listesini verir: (4:3 dördüncü, 5:4 major üçüncü, 9:8 (major) bütün ton; 10:9 (minor) bütün ton. Bu her iki sistem için gereklidir, zira itinâlı bir şekilde ortaya konan denklikleri temelden çürütmektedir. Türk müziğindeki gerçek aralıkların bileşimini elde etmiş ve basit oran karmaşık olanla yer değiştirmiştir. Bunun sebebi şöyle açıklanabilir. Açıkça bu, ilk fikir olan -5/4 bir major 3'lüsü için iyimser bir tonlamayı içermesine rağmen, öncelikle analitik düzgünlü-

⁴⁸ Eserlerden biri sabâ olan bir bölüm içerir fakat bu, özel modüler bağın devamlılığının bir delili olarak düşünülmüş olabilir. Karadeniz (*Türk Müsiki'sinin Nazariye ve Esasları*, s. 114) bir Arap çârgâhı olduğunu ifade eder; -D'erlanger'daki gibi- fakat bunun Türk repertuarında bir örneğinin olmadığını da belirtir.

⁴⁹ a.g.e., s. 451-453. İndirilmiş d, d^b olarak notalanmıştır. Keza, Arap dünyasında “b” yaklaşık bir çeyrek ton alçaltan bir işaretidir. Bundan dolayı Türk'ten daha çok İran koron “p”na uygundur.

⁵⁰ bk. Bardakçı (*Rauf Yektâ Bey'e Giriş*, 1986).

⁵¹ Bu terim; sadece Yakın ve Orta Doğu ile Kuzey Afrika'yı değil, Hindistan ve (belki) Çin, Japonya'yı kapsar. Sebebi-açıkça- Batı'ya karşı tek başlı bir blok oluşturma ve milletler arası prensipleri kullanmaya yöneliktir.

ğe ve simetrik saflığa sahip olan Pisagoryan sistemine erişmek içindir. Zira burada tam aralıklar bir oktavdan -oluşur- ve 5.'den türer; $4 \times 9/8$ tam aralık(tan) ve limma (çeyrek koma) içine ayrıştırılır; ve bütün bir aralık da iki limma ve bir koma içine ayrıştırılır. Bu aralıkları XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevî -yalnızca- skala sistemini binâ edebilmek için kullanmıştır.⁵² 24 aralıklı sistemin temel taşı olan bu Pisagoryan analizler 1 koma eksik 2×12 'den oluşmaktadır. Arel-Ezgi bunu Rauf Yektâ Bey'den miras almıştır. Bu, pratikte tonal aralıklarıyla kavranabilen aralıklar içindir; böyle bir sistemin bütünlüğünü savunabilmek için yer değiştiren diğerlerini -en azından- Ezgi doğrulamaktadır.⁵³ Fakat bu farklılıklar bütünün simetrisini bozan haklı sebepler olarak görülmemektedir. Safiyyüddin Urmevî'den 3 bölümden oluşan bir sınıflama içinde terimlerle ifade ettiği skalaların uyumu ve uyumsuzluğu sebepleri üzerine bazı alıntılar yapılmıştır (Ezgi, 1933, 30-1).⁵⁴ Fakat aynı derecede onun bunu, Pisagoryan skala sisteminden elde ettiği modele borçlu olduğuna dair bir şey zikredilmemiştir. Bilhassa modern sistem, -Safiyyüddin Urmevî'nin daha önce bu kadar çok önemli olduğunu belirttiği -teorik bir oyun olan transpozisyonu, sonraki bir hedef olarak gösteriyor gibi görüldüğünde; târihî örnek içerisinde tasdik kavramı kesinleşemez.

⁵² Major 3. ye göre 2 cent daha küçük önemsiz bir aralıkla sonuçlanır.

⁵³ a.g.e., 1933; 16: büyük mücennep aralığının hakiki nisbeti 65536/59049 olup, takribisi 10/9'dur. Şimdiki bir Pisagoryan karmaşık oranının yaklaşık şekli telâkki edilen perde -basit- oranındaki terslik Rauf Yektâ Bey'den alınmıştır (*Encyclopédie*, s. 2966).

⁵⁴ Benzer olarak Arel (*Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri*, s. 14). Safiyyüddin'in orijinal terminolojisi şöyledir: (Consonant: Âhenkli: mülâyim) mülâyim; intermediate: Orta, hafi, tenâfür) gizli (Ezgi) / yarı (Arel) müfenâfir; dissonant- uyumsuz; mütenâfir) mütenâfir). Fakat "dissonant (âhenksiz)" diye sınıflandırılan bir makam yoktur.

The diagram illustrates the historical development of the Çârgâh scale system. It is organized into horizontal bands representing different centuries, with musical notation on staves and arrows indicating the flow of the system. The 12th century (12. YY) shows the 'rast' scale. The 13th century (13. YY) shows the 'çârgâh' scale. The 14th century (14. YY) shows a variation of the çârgâh scale. The 16th and 17th centuries (16. YY 17. YY) show further developments. The 18th century (18. YY) shows the 'saba' scale. The 19th century (19. YY) is divided into three regions: 'Iran', 'Azerbaycan', and 'Arap', each showing regional variations of the scale system.

10. Örnek

Bu sistemi- savunan materyal, sistemin talebelerinin yaptıkları son çalışmalarında mevcuttur. Meselâ Öztuna'nın tarih ve teoriye dair birçok bilgiyle sıkıştırılmış eserinin başlangıcı. Normal bir giriş konusu olarak skala tercihinin önemini hariç tutacak olursak açış cümlesi şudur:⁵⁵

“Türk Müsiki'sinin bir sekizlide 24 gayr-i müsâvi perde sistemi tabiattan alınmıştır” gayr-i müsâvi tabîri onun kati ısrarını içerir. Ölçülü olanla ölçüsüz olanın (burada “tabîi”) zıddına, kültürel bir alamet olarak ve bundan dolayı “tabîi

⁵⁵ Türk Müsiki'si.

olmayan” aralıklar Batı müziğine aittir. Bunlar 2. cümlede kaynağını bulur ve burada kesinleşir:

Doğal bir orijinal kaynağa “gayr-ı müsâvî” (eşit olmayan) ifadesi, kesin ısrarına delâlet etmektedir. Ölçülü veya ölçüsüz olanın aksine “tabîi” (doğal) olması, kültürel bir alâmettir ve dolayısıyla “tabîi olmayanlar”, Batı Müziğine aittir. Bunlar 2. cümlede doğrudan kaynağını bulur ve 1. cümlede ki bilginin kesinliği burada teyid edilir:

“Öyleki Batı mûsikîsi -tabîi kulakla farkına varılamayacak derecede- falso sesler kullandığı halde, Türk mûsikîsindeki perde sistemi, tabiat mahsülü ve falsodan âridir”.

Belli belirsiz değişikliklerle artan mantıksal problemlere aldırılmayarak Türk sisteminin doğruluğunun en azından herhangi bir ölçü (tamperement) ögesiyle tehlikeye girebileceğine ulaştık:

“Bu sistemde bir perdeye tamperement nevinde müdahale olursa; sesler fal-solaşır, sistem bozulur ve güzellik kaybolur”.

Kastedilen sonuç, tabiatın fizik kuralları ve gayr-i müsâvî Türk sistemi arasındaki ayrılığı açıkça desteklemektedir. Biz Rauf Yektâ Bey’de Klasik Türk Mûsikîsinin sadece makam yapılarıyla ilgili yegânelik ve zenginliğini terimlerle tanımlamak için değil, eşit Batı tamperementinden daha tabîi ve karmaşık görülebilen skalayla ilgili bir teoriyi inşa etmek için de bir sebep keşfedebiliriz⁵⁶. Sistemler arasında karşılaştırmalı veya zıt terimlerle ifade edilen böylesi tariflerde kültürel yönden savunuculuğu olmayan güçlü unsur ortadadır.⁵⁷ Şimdiki içeriğe daha uygun olan şey, notalamaktır; birliktelik ancak bu şekilde elde edilir. Burada istenen şey sadece x sistemindeki güçlü özelliklerin yokluğunu veya y sistemindekilerden daha iyi olduğunun sebeplerini göstermek değil, mümkün olduğu kadarıyla y sisteminin, x sisteminde olmayan özelliklere sahip olduğunu göstermektir. Bundan dolayı Türk müziğinin aslında sadece Batı müziğinde olmayan makamlara -ve aralıklara- sahip olmayıp; Batı’nın major ve minör tonlarına eşdeğer şeylere sahip olduğunun altı çizilmelidir.⁵⁸

⁵⁶ Bununla beraber son netice şudur: Türk müziği tabiatın alınarak giydirildiği aralıklara rağmen eşit bir şekilde hem esnek hem muhkem bir durum içindedir. Karmaşık Pisagoryan oranlarla açıklansa bile (bir perdenin basit oranlarını birleştiren bir içerik sayesinde, tam sesin ürünlerinin limma, limma, koma şeklinde dış değer olarak bölünmesiyle birlikte; koma, major ve minor tam sesin içinde sadece artık bir fark değil, tüm melodik aralık terimlerinde pratik minimum ölçü varlığı olarak tarif edilir) meseleler major tam ses, 9 koma aralığı olarak tanımlanır.

⁵⁷ Daha ileri bir ölçüyü ‘Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*’ne yaptığı girişte -övgülü bir not olarak- Öztuna vermiştir: “Arel, Türk Müziğinin ham madde zenginliği ile, Batı’nın yüksek teknik imkânlarını birleştirmiştir.”

⁵⁸ Bunun da ötesinde, Akıncı (1963, 48)’nın tartıştığı gibi, potansiyel harmonik ve polifonik tekniklerin kullanımı dolayısıyladır.

XIX. yüzyılda Batı notasyonu içerisinde Türk makamları için benimsenmiş bir tarif formu tasarlandığında, bu özellik çerçevesinde problemler ortaya çıkmamıştır.⁵⁹ Burada ibret alınması gereken kişi, eserinin [içerisinde müzik nazariyatı ve antolojik unsurların dışında] amelî müzik (nota v.b.) unsurlarına rastlanmamasına rağmen her bir makamı geleneksel şekilde tarif eden Haşim Bey'dir; her bir makam için Batı notasyonundan bir anahtar/makam ifadesi bulmuştur. Meselâ rast-makamını- G majore tahsis eder. Halbuki bu, neveser türü bir makamdır; yapısı ne majore ne minöre yakındır. Haşim Bey şöyle der:

“alafrangada... nâ-mevcûd ise de... sol minör ta'bir ederler.⁶⁰

Buradaki kriter (Batı notasyonundaki sınırlı imkânlarla eşleşmesi) fazlasıyla makûl olsa bile, her iki geleneğe uygun anahtar işaretleri ve perde sembollerine riâyet etmektedir. Makam, verilen makamın yapısına mümkün olduğu kadar yaklaştırılır ve karar okuyucuya terkedilir. Onun nüanslarının benzer olduğuna inanmış birinin de, bazı eksikliklerle sonuçlanan bu fırsatı kullanacağı tabiidir. XX. yüzyıl ise daha çok üstüste birikmiş şeylerle, eskiden miras alınmış sembolleri eklemeye yönelikti ve böylesi eksiklikler, basılmış eserlerden atılmıştır. Optimal aralık ölçülerinin kesin ifadelerinin gelişmesine paralel olarak sembollerin yeniden şekillenmesinden dolayı şekilci bir durum ortaya çıkar. Bu hal kendi orijinal şeklinde Batı notasyonuna karşı kalıplaştığında ise -karşılaştırmalı- perde incelikleri ve melodik zenginliğe ulaşır. Bu durumda ilk şey, öncelikle tasavvur edilen başlangıç noktasının ne olması gerektiğine karar vermektir. Bu başlangıç noktası, çeşitli ârızaların eklenmesiyle farklılaşan diğerlerinden ayrı hükümsüz bir skaldır. Rast makamı, müteakip XIX. yüzyıl örneği ve şüphesiz tarihi-fonksiyonel önemi içeren iki ifadeyle birlikte “natürel” veya Batı major gamının eşdeğeri olarak G major şeklinde kalmıştır. Bu, Rauf Yektâ Bey'in benimsediği bir normdur; aynı şekilde G-A ve A-B şeklinde ifade edilen aralıkların eşit olmadığı gerçeğinin bir neticesidir. Rauf Yektâ Bey ise, sırasıyla A ve B'nin alt perdeleriyle notalanmış G ve A'nın üstünde daha küçük ve eşit ölçülü aralıkları göstermek için farklı diyez-bemoller icâd etmeye mecbur kalmıştır.

Bundan dolayı G-A^b, Rauf Yektâ Bey'in sisteminde A-B^b olarak ifade edilir. Bu konuda Arel-Ezgi daha bir ısrarcı tutum içindedirler. Bu kadar çok ârızadan kaçmak için onlar, aynı yolla notalanmayan farklı ölçülü aralıklarda ısrar etmişlerdir. Rast makamı, öncelikle A-B şeklindeyken A-B^b şeklinde yazılmıştır; şimdi ise 2 ârızasıyla bir makam özelliğine sahip olan rastın bir bütün olarak sisteme

⁵⁹ XIX. yüzyılın son çeyreğinde Batı notasyonunun kullanımına dair materyal için bk. Alaner, *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*.

⁶⁰ *Edvâr*, s. 24.

uygun bir esas teşkil etmesi sözkonusu değildir⁶¹. Diyez ve bemollerin çoğalmasına sebep olmayacak bir alternatif norm araştırmasının sonucu olarak yönünü, 3. ve 7. derecelerdeki doğal Pisagoryan makamlarına (aynı şekilde 4.'nün ve sırasıyla oktavinin daha aşağısı olan bir limmalık sese) çevirir. Onların teorik olarak tavsiye ettikleri bu perde terimleri, Batı ölçülü skalalarla rasttan daha kolay değildir. Fakat onlar -fıkrî manada eşleşme yapabildikleri için- diyatonik simetriden daha çok hoşlanırlar. Eğer -bu- major dizilerinin şekli -çârgâhın- Pisagoryan olmasının sonucuysa, acemaşiran ve mâhur makamları bir oktavlık dizinin özeti olarak temel bir diyatonik tetrakordun donanımları açısından buna en iyi adaydırlar. Bununla beraber iyice yayılmış bu perde sisteminin düşünsel bir temeli olan yegâh, Batı notasyonunda D ile temsil edilir; bu iki makam sırasıyla F major ve G major ile beslenir, dolayısıyla C majorden türetililecek bir makam varlığından sözedilemez.

Bu durum, transpozisyon problemini daha da büyütür. Şimdi XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevî'nin dikkatle hazırladığı "tabakât"ın ilk sistemi⁶² ve sonraki iki asrın bütün önemli teorisyenlerinin yeniden inşa ettiği bu sistem, teorik oktavin tüm 17 perdesi içinde her bir devirsel skalanın transpozisyonun gereğiyle övünülen, daha yeni ve onursal bir rekâbete gömülmüştür; aynı zamanda batı eşdeğer ölçüsünün dönüşüm potansiyeline sahiptir. Bütün bunlar dikkate alındığında Arel-Ezgi 24 perdeli oktav içinde transpozisyonun çeşitli ihtimallerini örneklerle sık sık anlatırken, burada ifade edilen skalanın bazı sıkıntılar doğurması çok da şaşırtıcı bir gelişme değildir⁶³. Gayet fonksiyonel ve verimli bir sürecin şekillendirilmesine rağmen birçok yazar bu tür plânların devamına önem vermemiştir. Özkan gibi Arel-Ezgi teorisinin savunucuları veya Karadeniz gibi bu teorisinin muhalifleri 3 ana grubda sınıflanan makamları bir norm halinde kabul etmişlerdir: 1- BASİT, 2- MÜREKKEP (bileşik), 3- ŞED (göçürülmüş). Sonuncusu belli makamların bir diğer ses perdesinde yerini almasıyla ortaya çıkan makam silsilesidir.⁶⁴

y makamının transpozisyonuyla elde edilen x makamının isimlendirilmesinde ortaya bir keyfîlik çıkar. En azından temel diyatonik yapılar, makamlar arası herhangi bir hiyerarşik sınıflama ile değil, Batı notasında kullanılan anahtarlara

⁶¹ Meselâ Arel (*Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 25); notasyonun önceki formunu tartışırken şunu iddia eder; rast, uşak veya bayâti yerine ilkel bir gam olarak (f^bden daha çok f ile temsil edilebildiği ve herhangi bir ârıza ile bir makam anahtarına bağlı olduğu için) çârgâh seçilmeliydi. Zira herhangi bir yerde sonradan gelen extra ârızalar sahasında (G-A ve A-B gibi iki farklı aralık ölçülerinin bilinen temsilinin sürdürülmesinde) onlar da reddedilmiştir.

⁶² Arel'in son bölümü (*a.g.e.*, s. 133-149), Meselâ transpozisyon tabloları sayesinde sonuçlandırılmıştır. Transpozisyon Cetveli (28 ve devamı).

⁶³ Transpozisyon Cetveli (28 ve devamı).

⁶⁴ Meselâ *Kitâbü'l-Edvâr*, II (1984; 56-69).

bağlı sembolik değerler sayesinde net bir şekilde tesbit edilmiştir. Ârızalar önceki yapının değişikliklerini esaslı ve mantıklı bir şekilde göstermektedir.

“Şed” denilen grupta temel olarak iş gören dörtlü, beşli ve oktav dizilerinden dolayı -çârgâh- diyez ve bemolden mahrum olarak sınıflandırılmış olabilir: C major. Arel (1968, 24)'in çârgâhla ilgili notları şunu açıkça ortaya koymaktadır.⁶⁵ O, ana dizi olarak telâkki edilmiştir; zira o, saf bir diyatonik diziyi göstermektedir. “Çünkü... notasında hiçbir diyezi veya bemolü muhtevî değildir.”⁶⁶ Buna göre ne mâhur ne de acemaşiran transpozisyonda ilk ifadedir. Daha doğrusu bunlar kendi kendilerine C'nin transpozisyonlarıdır. Dolayısıyla onlar onu 3. kısımda sınıfladılar. Daha önce belirtildiği üzere buradaki çatlak (problem), C majör olarak ifade edilebilen bir makamın varlığının sözkonusu olmasıdır.

Arel-Ezgi ve takipçilerinin “çârgâh makamı” diye isimlendirdikleri şey, tarihin yeniden inşasında yeni bir teşebbüs değil ancak millî bir oluşumdur. Onlar bunu, dizi içinde transpozeyi engelleyen problemlere cevap olarak ve teorisyenlerin ithal bir notasyon sistemini ikonografi diye adlandıracakları özel izahları için oluşturmuşlardır. Sonuç olarak arızaları olmadan yazılan Pisagoryan diyatonik bir majör dizisi ortaya çıkmıştır. Repertuarda çok az olan çârgâh eserlerden çıkarılabilen şu skalanın (dizinin) -zor da olsa- herhangi bir majore benzemezliğine tahammül edilebilirdi. Onların buna çok önem vermemeleleri ve yeni saymamaları gerçeği, onun bir kenara atılmasını kolaylaştırmıştır. Nihayet final olarak -c perdesinde- tanımlanabilen ve -görebildiğimiz kadarıyla- geleneksel ismi çârgâh olan makamın yerine kökten farklı bir şey konmuştur.

Arel-Ezgi'nin temel çârgâh dörtlüsü; sağlam temelli makamların bağlamında açıkça isimlendirilmiş, diğerlerine benzemeyen ve özel bir ses perdesinde iyice tesbit edilmiş bir çıkarımdır. Gerçekten o, eşseslisi ustaca gözardı edilmiş bir makamdır. Oktava eklenmiş bu yeni ve tamamen sun'î yapı, ancak C majör olarak gösterilmiş ve basit makamlar arasına konmuştur.

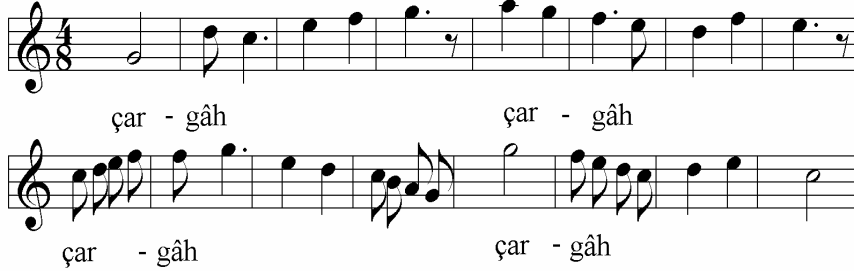
Fakat bu durum, kültürel tesirin yersiz küçük bir şakası ve minör olarak burada tamamen sona ermez. Çârgâhın bir zamanlar tüm sistemin yapısında temel öge olan bir makam olarak teorik eserlerde sağlam bir yeri vardı ve tedricen bir

⁶⁵ *Türk Müsiki'si Nazariyatı Dersleri*, s. 24.

⁶⁶ Bir sonraki sayfada o kürdi dizisinin de tamamen diyatonik olduğunu iddia eder. Fakat temel bir dizi olarak ele alındığında zorluklar getirecek bir bemolle yazıldığı gerçeğini de itiraf eder. Çünkü diğer diziler için de ârızalar üretmek, bir bemol varlığını saymak olabilirdi (ki bu, aile dizisinin parçası olarak o daima gizli olarak mevcuttur). Ezgi daha önceden (*Nazarî ve Amelî Türk Müsiki'si*, s. 50) çârgâh bağlamında arızaların ihtiyacının benzer kıstasını şöyle yapmıştır: Dizilerin kolay yazılmalarına ve en çok şedlerini yapmağa müsait dizinin muntazam çârgâh dizisi olduğunu mütâlâa ettik, bu sebeble onu esasi ve tabii dizi itibar ettik... Giriş, tesâdüfen “natürel” tasavvurun doğrudan anlama ait bir genişletme vasıtasıyla ilginç ileri bir ölçüdür, kezâ şimdi natürel oluş, arzının zıddıyla ifade edilmiştir: Diyez veya bemol.

sıkıntı haline gelmişti. Onu örnekleme, hatta isbat zorluğu dolayısıyla basit bir şekilde ihmale uğradı. Fakat genel yaklaşım, onu açıklaması gereken düzmece bir makam olarak bilinmezlikler içerisinde yok olmaya terk etmedi. Hattâ ona gerçek bir makamın “melodik açıdan et ve kemiğe bürünmesi” tarzında yaklaşarak onu canlı tutmaya teşebbüs etti.⁶⁷

Devam eden hayatında çârgâh için iki şey yapılması gerekir: 1- Makamsal bir kimliğin yaratılması, 2- Bir repertuar yaratılması veya en azından temsîlî bir kompozisyonun sağlanması; böylelikle o, makam sistemini anlatanların ifadelerinde standart bir makam kimliğine sahip olsun. Doğal olarak ilk adımları Ezgi ve Arel atmıştır. İlki yapısal özellikleri açıkça tanımlar ve örnek bir beste sunar⁶⁸ (menşei bilinmeyen eski ve anonim olarak tanımlanan bir peşrev parçası).⁶⁹ İkincisi⁷⁰, yine yapı problemine el atar, ekseriyetle melodik şeklin inşâsı vasıtasıyla makamın ismiyle şarkı söyler ve böylelikle pedagojik fonksiyon katar.⁷¹



⁶⁷ Öztuna (*Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*, I, 139) bir istisnadır, notaya uygunluğu dolayısıyla nazârî bir varlıktan daha öte olmadığını itiraf etmiştir. “Çârgâh makamı Türk müsîkîsinin ana dizisidir. Anadizi, nota yazısı için bir anahtardır. Anadizi olan makamın kullanılmış olması icab etmez. Tamamen nazârî (!) bir dizi de olabilir”.

⁶⁸ Ezgi, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 50-52.

⁶⁹ Melodik çıkışı (yönü) zikreder ve tonlama, durak, güçlü, yeden notaları gibi standart özellikleri tanıtır.

⁷⁰ *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 18.

⁷¹ O, onu “örnek bir öz” olarak adlandırır, *a.g.m.*, makamın kaynağı için örnek verir ve bir haşîye ekler: “Örnek özler falsosuz okunarak güzelce ezberlenirse hem makam öğretir hem bu onu her yerde tanımaya yeter”. Kezâ Arel örnekleme tarihi bir delil ileri sürer: Bundan dolayı o (*a.g.e.*, s. 16) şunu teklif eder; Safiyyüddin Urmevî’nin yazdığı uşşak versiyon (= CDEFGAB^c), kürdîli çârgâh olarak isimlenebilirdi; ve haşîyeye şunu ekler: Kürdîli çârgâh makamı eski Türklerin çok sevdiği ve kullandıkları bir şeydi”. (Abdülkâdir Merâği kaynak olarak gösterilse de asıl kaynak, Safiyyüddin Urmevî’den (*Kütübü’l-edvâr*, ch. 14 (s. 90-91) metin, etnik ve sosyal klişeli oldukça taltiftkârdır). Sonra 25. sayfada -aslında yüzüzlük gibi görünse de- ilgi, hâşîye üzerinde toplanmıştır; zira bu büyük bir istekle kabul edilmiş olsa gerektir. O, bunun şeklini çârgâha uygunluğu içinde değiştirir. Dolayısıyla hatırı sayılır bir şecereyi haiz olmuş olur. “Çârgâh makamının eski Türklerce en ziyâde sevilen ve kullanılan bir makam oluşunu da bunun anadizi itibar edilmesi sebeplerine katabiliriz”.

11. Örnek

Fakat Ezgi için böylesi adımların yeterli olmadığı ortadadır. Sonraki ciltte⁷² - eğer değerlendirilirse- diğer ifadelerdeki tarihi yönden doğrulanmış formlar ve mevcut repertuarda yaşayan şeyin hatâlı ve çârgâhın başından beri diyatonik olduğunu isbat yönündeki çabası büyük bir kararlılık ve maharettir. O ilk önce Ezgi'nin 1933'de transkribe ettiği bu küçük peşrevin en eski Hamparsum koleksiyonuna ait olduğunu belirtir. Orijinali B^d den ziyade B^h (buselikli) yazılmıştır.⁷³ Kantemir asıl orijinallerinin B^d (segâhlı) olduğunu itiraf eder.⁷⁴ Oldukça tuhaf olan bu fikir, bir istisnâdır. Zira bu normalde emin olunan birşeyin ters-yüz edilmesidir. Çünkü Kantemir bir teorisyen değildir. O bunları sadece icrâ açısından ele alarak yazmıştır.⁷⁵ Gözden kaçan nokta şudur: Modern bir teorisyen Kantemir'in yaptığından şüphelenebilir ve puselik (B^h) ve segâh (B^d) arası farklılığı ifadedeki başarısızlığı açılarından onu suçlayabilirdi. Ama kendi sisteminde değerler apaçık ayırdedilmiştir.

Fakat herşeye rağmen Ezgi, kendini karıştıran etki içinde onları bozmakla birlikte (yani açıklanmayan makamlarda doğruluk değeri ortadayken, çârgâh konusunda oldukça uyumlu bir şekilde yapması gereken şeye rağmen) Arel'e katılma konusunda şu sonuca ulaşır: B^d konumunda reddi gerekir. Kantemir'den hareketle onun bir yeden olarak c notasına tercih edilmesi gereken B^h gibi ileri teknik fikri güvenilemez bir iddiadır (çünkü bu, ancak e ile gerçek bir dörtlü sağlar; Kantemir'den transkribe ettiği küçük parçanın delâletine rağmen bu, bir ton aşağısı olan c, yeden notası olarak işlev görmez ve ses perdesi f e d c şeklinde bir düşüş gösterir.

Sonra Ezgi dikkatini d^b (sabâlı) olarak notaya aldığı modern forma çevirir. Bunun varlığı İstanbul Konservatuvarı gibi bir otorite merkezinin çârgâh repertuarını sabâ ve segâh perdeleriyle yayınlaması gerçeğine rağmen kolayca inkâr edilebilir. Sabâ makamının sonuç skala yapısının kimliği sâyesinde Ezgi'nin yaptığı en iyi şey, gerçekte sabâ örneklerinde böylesi temsil edilebilen çârgâh

⁷² *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsî*, s. 197-200.

⁷³ Bizzat Hamparsum vasıtasıyla Ezgi koleksiyon için 1780 tarihini verir (160 sene önce). Hamparsum notasyonunda B^h, B^d olarak yazılmıştır. Keza bu, bir ârızaya eş olarak vurgulanan ilâve bir yazıyla kaydedilmiştir (ayrıntılan için Scidel, *Die Notenschrift*).

Böylesi endişeli bir âlimden gelen iddia oldukça problemlidir. Fakat çârgâhın B^d şeklinde notalandığının söylenmemesi oldukça istisnâî bir durumdur. Diğer Hamparsum koleksiyonları (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Ktp., nr. 38 726), B^d den emin olarak işlevdedir.

⁷⁴ Fakat 3. hanede orijinal B^d içeren Kantemir eserinde sabaya dönüşüm sözkonusudur. Dahası bu eserdeki değişiklikler; Derviş Mustafa'yı, Nâyî Mustafa Kevserî olarak tanıtmakta ve orijinal devr-i kebîr olan ritmi devr-i revân olarak açıklamaktadır (Bu son değişiklikler için bakınız; Wright, *Aspects of Historical Change*, s. 46).

⁷⁵ Seslerin ilmî (!) kaymetlerini ve miktarlarını hakkıyla takdir edemediği âşikârdır.

repertuarını tartışmaya açmasıdır. Bunun dizisi, -şüpheyile birlikte- c üzerinde uygun bir karar sesi veren alanlarda çârgâh için hatâli olarak görülmüş ve atılmıştır⁷⁶. Bundan dolayı gerekli olan şey, bu açıklayıcı örnekler için ciddi araştırmalardır. Ezgi, kendi analizlerinin desteğiyle Kantemir'i anlatmaya çalışsa bile; d > d^b değişikliğine erken tarih atan Kantemir'in notalarının ciddi bir şekilde incelenmesi gerekir. Bu tür münâkaşalar, bir nazariyatçının sonsuz geçerli-değişmez bir form ileri sürmek için attığı adımlar olarak yorumlanabilir. Bunun sonucu olarak hem tarihî değişikliği hem de bundan doğan repertuarın mümkünlüğünü çıkarıp-atmak gerekir. Fakat bugünkü metinde gayet açık olan şey şudur: Biz, geçmişin değerini düşüren ham bir teşebbüsü ele alıyoruz ve onaylanması hususunda teknik olarak mevcut işlevini yeniden kategorize ediyoruz.

Bazı aksiliklerle birlikte son ilim adamları arasında daha çok makamsal kimlik tartışılmıştır. Özkan ve onun ifadeleri, yaratıcı faaliyetlerin niceliğini açıklar.⁷⁷ Dahası onun çârgâhla ilgili anlatımı eksiksiz, açıklayıcı ve bazı detay bilgileri oldukça değerlidir. Önceden ilginç şimdi ise şaşırtıcı olan bu anlatım; çorak bir çârgâh tanımıyla başlar (Daha doğrusu onu gerçek bir makam olarak yayınlamaya gereksinim duymuştur ve dizisini “çârgâh makamı dizisi” olarak vermektedir): Batılı görüntüsüyle C major sonra -Ezgi gibi- normal bir makam olarak devam eder ve karar, güçlü, yeden sesleri gibi makamsal özelliklerini belirtir. Fakat bu, çetin problemler doğurur: Meselâ makamlar sınıflamasında o, uyumsuz bir oktav içine yerleştirilmiş net olmayan makamlar arasındadır; binâenaleyh alternatiflerinin verilmesi gerekirdi. Daha kötüsü Özkan'a göre c üzerinde hicaz dörtlüsü içindeki bir dönüşüm, aslı yapının parçası olmamasına rağmen -teorik diyatonik çârgâh- kabul edilerek etkili bir şekilde bütün girişin gerçek dışılığını kabul etmeye zorlanmıştır (en azından şekilsel repertuar eserinde sunulur).

Çârgâhın halk müziğinde kullanılmasına rağmen, klasik müzikte (tamamen olmasa da) çok kullanılmadığı doğrudur ve bu normaldir. Zira mümkün transpozisyonların işlevinden sonra açıklık içinde bir kompozisyon örneği sunulmamıştır. Bu, kesinlikle Ezgi'nin denediği şeydir.

Diyatonik çârgâhın tamamlanmasına doğru daha kesin adım, makam sistemine dair tanıtıcı değerlendirme, herkesin itiraf edebileceği şekilde sürpriz olarak Yılmaz⁷⁸ tarafından ortaya atılmıştır. Türk makamlarıyla güzel bir ilişki içinde anahtar bir fikir ve seyir vardır. Şöylece devam eder: Ana yapısal özelliklerini cisimlendiren özet bir melodik taslak, dolayısıyla güçlü notaların tanıtımı, melo-

⁷⁶ “Sabâli çârgâhın varlığını kabul etmiş olan 200 ilâ 250 sene evvelki müzikçiler, bu kabul ve hükümlerinde hatâ etmişlerdir. Çünkü çârgâhta tam karar vermek mümkün değildir.” Bu sebep, o kadar da açıklayıcı değildir.

⁷⁷ *Türk Müsikâsi Nazariyatı ve Usûlleri*, s. 95-97.

⁷⁸ *Türk Müsikâsi Dersleri*, s. 67-68.

Derviş Mustafa'nın peşrevi ile Mevlevî âyini peşrevi (13 örnek) arasında bir alâka kurmak uzak bir ihtimal gibi görünmemektedir. Zira bu oradan alınmıştır ve akla yatkın gelen bu ilişki, Ezgi ve Yılmaz'ın tanımadığı yeni bir bestekârı -yâni Nâyi Osman Dede'yi ortaya çıkarmaktadır. Meselede son bir -eksik- parça vardır ki bu; makamın paradoksunu bir kapsül içine alan ve -bu insanların- farklılıklarını gösteren aynı parçanın iki ayrı versiyonunun karşılaştırılması sonucu ortaya çıkacaktır: 1. Geleneksel formu gösteren birkaç eserde kullanılan klasik versiyon. 2. XVII. yüzyılda -makamların- atası iken, modern teorik çârgâhı oluşturma anlamında yenilenmiş ve restore edilmiş versiyon.

1. HANE

13. Örnek

Bunun sonucu olarak, yapay bir pozisyonda olan bir makamı, sistem içinde sağlamlaştırma gereğinin ürettiği "gün ışığına çıkarma" projesi. Batı notasının yayılması ve tesiri sonucu bu sistem bir işâret bilimi hâline gelmiştir. Hâkim bir kültüre yapılan zorlamalar sonucu gösterilen tepkiler içerisinde; rekâbet, borçlu olma, yaranma ve kendini haklı çıkarma çabalarının birbirini takip etmesi oldukça tabiidir.