

## ŞEVKİTARAB VE CANFEZÂ MAKAMLARI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME: CANFEZÂ'DAN DOĞMUŞ BİR ŞEVKİTARAB MI YOKSA ŞEVKİTARAB'DA KAYBOLAN BİR CANFEZÂ MI?

Semih ÖZDEMİR<sup>1</sup>

### ÖZET

Şevkitarab makamını öğrenmek amacıyla yaptığımız nazari çalışmalar esnasında, incelediğimiz repertuvardaki eserlerin karar perdelerindeki farklılık bizleri Şevkitarab makamı hakkında daha detaylı bir araştırma yapmaya sevk etti. Bu araştırmalar esnasında aklımızda bir makamın sadece farklı seyir özelliklerine değil, aynı zamanda farklı karar perdelerine de sahip olup olamayacağı sorusu canlandı. Ve bu soru bizi Canfezâ makamıyla karşı karşıya getirdi. Buradan hareketle ulaşabildiğimiz kaynaklarda makam kavramı ve bu kaynaklardaki Şevkitarab ile Canfezâ makamlarının tariflerini araştırarak ayrıca günümüze ulaşan farklı koleksiyonlardan eser örneklerini inceleyerek, bu iki makam arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalıştık. Bu anlamlandırma çabası yepyeni bir soruyu doğurdu; Canfezâ'dan doğmuş bir Şevkitarab mı, yoksa Şevkitarab'da kaybolan bir Canfezâ mı söz konusuydu?

**Anahtar Kelimeler:** Şevkitarab, Canfezâ, makam, seyir, III. Selim

---

<sup>1</sup> Arş. Gör., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müsiki Bölümü, semih.ozdemir@medeniyet.edu.tr

# **A COMPARATIVE RESEARCH ON MAKAMS SEVKITARAB AND CANFEZA: IS IT SEVKITARAB ARISED FROM CANFEZA OR CANFEZA DISAPPEARED IN SEVKITARAB?**

## **ABSTRACT**

When we try to learn makam Sevkitarab, contrary to its description in theory books, difference between ending pitch of its repertoire encourage us to investigate how Sevkitarab's seyir really is. While that, we question what essential characteristics of a makam is. This inquiry confronts us with makam Canfezâ. Then, we examine and analyze seyirs of these makams on written sources we are able to find and reach. We also examine note collections of the repertoire, to compare them with written sources. This effort of explanation, breeds a question: Is it Sevkitarab arised from Canfezâ or Canfezâ disappeared in Sevkitarab?

**Keywords:** *Sevkitarab, Canfeza, makam, seyir, Sultan Selim III*

## 1. MUSİKİ GELENEĞİ İÇERİSİNDE MAKAM KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ ve MAKAMIN BELİRLENMESİNDE SEYİR OLGUSUNUN ÖNEMİ

Arapça'da “ayağa kalkmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek (ses, gürültü vs), hareket etmek” gibi anlamlara gelen “kâme” (كامة) fiilinden türeyen (Sarı, 1980) ve “durulacak yer, durak, mekân” gibi anlamları olan “makam” (مقام) kelimesinin (Devellioğlu, 2010; Özön, 1973; Ayverdi, 2006) bu manalara uygun olarak, önceleri bir müzik eserinde daha uzun kalışların ve vurguların yapıldığı perdeleri ifade ederken, sonra daha karmaşık müzikal özellikleri ihtiva edecek şekilde anlam bakımından genişlediği görülmektedir (Can, 1993). Makam kavramının musikide ilk kez terim olarak kullanılmasının 14.yy'ın başlarında yaşayan Türk asıllı müzik bilgini Safedî'ye (ö.1363) dayandığını ifade eden çalışmaların yanı sıra (Tekin, 2007)<sup>2</sup> 15.yy'da Abdülkâdir Merâgî'ye<sup>3</sup> (ö.1435) dayandığını varsayan kaynaklar da mevcuttur (Bardakçı, 1986; Tanrıkorur, 2015 & 2005). Makam kavramının Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî'de (ö.1294) “devir” (çoğulu Arapça “edvâr”) yahut “daire” kelimeleriyle karşılandığı görülmekteyken, Urmevî'den öğrendiğimize göre kendisinden öncekiler de bu kavramı “şed” (çoğulu Arapça “şudûd”) kelimesiyle karşılamaktadır (Uygun, 1996). Urmevî'nin kullandığı terminolojinin Meragî'ye kadar yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda, makam kavramını müzikal bir terim olarak ilk kez kullananın Meragî olmadığını ancak onun bu kavramın edvar geleneği içerisine yerleşmesinde etkisinin büyük olduğunu söyleyebiliriz.

Meragî'ye kadar gördüğümüz “devir, edvâr, daire, şed, şudûd” terimleri ve dahi Meragî'deki “makam” teriminin, ondan sonra yazılan edvar kitaplarında karşılaştığımız “makam” kelimesiyle aynı karşılığı bulmadığını söylemeliyiz. Bu ayrımın temelinde yatan sebep ise 15.yy'da yeşermeye başlayan Anadolu edvar geleneğinde karşımıza çıkan “seyir” olgusudur. Meragî'de ve ondan önceki müzik bilginlerinde, makam kavramı yalnızca sesleri bir sekizli içerisinde toplayan dizilerle ifade edilirken, bu kavram daha sonra dizi içerisindeki bu seslerin nereden nereye yol alacağını işaret eden bir seyir ile anlatılmasıyla başka bir boyuta taşınmıştır. Örneğin 15.yy'da yazılmış Seydî'ye ait *el-Matla'* adlı eserde Rast makamına dair şöyle ifadeler rastlamaktayız (Arısoy, 1988: 23-24);

<sup>2</sup> Tekin hazırladığı yüksek lisans tez çalışmasında, Safiyyüddin'den sonra “edvar” kelimesi yerine “makam” kelimesinin ilk defa 14.yy'ın başlarında Safedî'nin “*Risâle Fî İlmi'l-Musîkâ*” isimli eserinde karşımıza çıktığını ifade etmiştir. Tekin, iddiasını destekleyen şu çalışmayı da işaret etmiştir; *Elsner Jürgen, Der begriff des magam in Agypten in neuerer Zeith, Bd. 5, Leipzig 1973, s. 13.*

<sup>3</sup> Çalışma içerisinde uzatma işaretlerinin kullanım tercihi, etimoloji ve literatür hassasiyetleri göz önünde bulundurularak şekillendirilmiştir. Bu bakımdan özel isimler, kavramlar vb. ifadelerin yazımında uzatma işaretleri kimi zaman sade bir üslup dâhilinde, kimi zaman da sözlük imlasiyle tercih edilmiştir.

*Çü'azm itdün bilesin Râst'ı râst  
Vurur ol kılı ki ola ol perde-i râst*

*Hoş âgâz it ol evden girü anda  
Birez pervâz idüp kalk gel tur anda*

*Mehattu mehrecin bildün çü birdür  
Makâm-ı Râst budurur hemân gör*

Yüzyıllar içerisinde seyir kavramının önem kazanmasının sebebi, üretilen farklı müzikal ifadelerin tanımlanmasında yalnızca dizilerin kullanılmasının yetersiz kalması olarak açıklanabilir. Bu sayede aynı diziye sahip iki farklı makam açıkça ifade edilebilmiştir. Örneğin yine *el-Matla'* adlı eserin mensur olarak kaleme alınan kısımlarında görüleceği üzere, aynı dizi üzerinde farklı seyirler gösteren birçok makama rastlanmaktadır (Arısoy, 1988: 92-96).

20.yy'ın başına dek makam tarifleri Bedr-i Dilşâd'ın (ö.1506) *Murad-nâme*'sindeki gibi manzum<sup>4</sup> ve Kantemiroğlu'nun (ö.1723) *Kitâbü'l-İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*'ındaki gibi mensur ifadelerle anlatılmış, daha sonra Rauf Yekta Bey dörtlü ve beşliler şeklinde ifade ettiği çeşnileri Batı portesi üzerinde göstermiş, seyir özelliğini notalar üzerinden ifade eden bir anlatıma yönelmiştir. Günümüze geldikçe, makam terkiplerinin artmasının yanında makamlardaki seyir olgusunun daha da derinleştiği<sup>5</sup> ve artık bazı makamları ayırt etmenin, seyri üzerinde görülen, onunla bütünleşmiş farklı ses grupları olan çeşnileri<sup>6</sup> ve bunlarla beraber makamda meydana gelen karakteristik ses sahasını fark edebilmekle mümkün olabildiği görülmektedir.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> *Murad-nâme* aruz vezniyle yazılmıştır. Bu eserin esas vezni mütekârib bahrinden "müsemmen-i maksûr" denilen *fe'ûlün / fe'ûlün / fe'ûlün / fe'ul* olmakla beraber, monotonluğu engellemek için eserde 16 farklı vezin kullanıldığı görülmektedir (Ceyhan, 1994: 30).

<sup>5</sup> Hatta bu derinleşmeyle beraber makamların tariflerinde dönüşümler yaşandığı görülür (Levendoglu, 2002).

<sup>6</sup> Burada bahsedilen, Rauf Yekta Bey'in yalnızca dörtlü ve beşliler olarak adlandırdığı çeşniler değil, Ekrem Karadeniz'in ifadesiyle "Makamların seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmeler" (Karadeniz, 1983: 64) ve "Makamı oluşturan dörtlü / beşlinin dışında, makamın yapısı içinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş, farklı makama veya makamlara ait üçlü, dörtlü veya beşlilerin kullanılmasıyla oluşturulan nağmeler" (Kaçar, 2008: 156) şeklinde ifade edilen "çeşni"dir.

<sup>7</sup> "18.yy itibarıyla makamların sınıflandırılışları artık kesin surette 'karar perdesi merkezli' bir çerçeveye oturtulmuş; önceki dönemde hareketin başlangıcını temsil etmesi nedeniyle büyük önem taşıyan 'âgâz' işlevi, kompozisyon fikrindeki gelişme nedeniyle önem ve belirleyiciliğini yitirmeye başlamıştır. (Bu çerçevenin) tipik kavramlarını 'karar perdesi' ve 'bestesel seyir' oluşturur." (Öztürk, 2014: 19). "Bu dönemden başlayarak seyir kavramının anlam bakımından önemli bir gelişmeye uğratılarak, ezgi yapımı bakımından bestelemeye izlenebilecek stratejileri kast edecek bir içerikle yüklenmeye başladığı görülür. Bâtınî modelde belirli sayıda perde üzerinde tipik bir 'kontur' halinde tarif edilen makamlar, bu yeni modelde çok daha geniş bir ses alanı içinde ve çok sayıda 'makam merkezi'yle ilişkiye sahip bir tarzda ele alınmakta ve açıklanmaktadır." (Öztürk, 2014: 20).

Yine 20.yy'ın başlarında, Türk müziğinde modern müzikolojik çalışmaların başlamasıyla, makamı meydana getiren ve önceden beri var olan unsurlar da tanımlanmaya çalışılmıştır. Makamın seyrini sistemli olarak ifade etmeyi sağlayacak *Karar perdesi*, *Tiz durak perdesi*, *Güçlü perdesi* gibi kavramlar bu dönemde Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Saadettin Arel tarafından tanımlanmıştır. Günümüze ulaşabilmiş musiki eserleri ile edvar geleneğinden aktarılan tarifler ışığında, yine bu dönemde makamın bir tane seyri ve karar perdesi olduğu vurgulanmış, diğer ilgili perdeler üzerinde yapabileceği kalıplar *Tam karar*, *Yarım karar* ve *Asma karar* şeklinde tanımlanarak sınıflandırılmıştır (Yekta, 1986; Akdoğu, 1993; Ezgi, 1932; Karadeniz, 1983; Kutluğ, 2000).

20.yy'da çizilen bu çerçeveye rağmen, bazı makamların tarifleri hususunda ihtilafa düğüldüğü, bazen bu çerçevenin dışında çözümler üretildiği görülmektedir. Bu karmaşaya örnek verilebilecek makamlardan biri de Şevkitarab'dır. Biz de bu makamının izini süreceğiz. Ancak bu makamın izini sürerken, ona ilişik olan bir başka makamla daha karşılaşmaktayız; Canfezâ makamı. Bu makamların özelinde araştırmalar yaparak, tarihsel süreçte izlerini sürmeye ve elde ettiğimiz veriler ışığında çıkarımlar yapmaya çalışacağız.

## 2. TARİHSEL SÜREÇTE ŞEVKİTARAB VE CANFEZÂ MAKAMLARININ İNCELENMESİ

### 2.1. Canfezâ Makamı

Farsça kökenli bir söz öbeği olarak “can arttırıcı, yürek açıcı” (Kantar, 2010; Şükun, 1984; Devellioğlu, 2010; Özön, 1973; Ayverdi, 2006) gibi anlamlara sahip olan Canfezâ (ازفناج) sözcüğü<sup>8</sup>, müzikal bir terim olarak ilk kez<sup>9</sup> Alişah b. Hacı Büke (ö. 145?)'ye ait *Mukaddimetü'l-*

<sup>8</sup> Farsça'da *cân* “ruh” ve *efzâ* > *fezâ* “arttıran” (Kantar, 2010; Ziya, 1984; Devellioğlu, 2010; Özön, 1973; Ayverdi, 2006) ile Cân-fezâ (ازفناج) şeklinde oluşmuştur.

<sup>9</sup> Yılmaz Öztuna Canfezâ makamının, Mübarek Şâh'ın 1375'te yazdığını belirttiği ancak ismini dahi vermediği bir eserinde geçtiğini, kaynak belirtmeden ifade etmektedir (Öztuna, 2000: 53). Yrd.Doç.Dr. Recep Uslu hocamızdan aldığımız şifahi bilgiler ışığında, Öztuna'nın bahsettiği Mübarek Şâh'ın, Muzafferî sultanlarından Mübarek Şah Şücâ (ö.1385), söz konusu eserin de Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Kitabü'l-Edvâr'ının şerhi olduğu tespit edilmiştir. Ancak *Şerh-i Edvâr* isimli bu şerhin aslında Şücâ'nın hizmetinde olan Seyyid Şerif el-Cürcani'ye ait olduğu ve Cürcani'nin bu eseri Mübarek Şâh Şücâ'ya atfettiği öne sürülmektedir (Detaylı bilgi için bkz. TDV DİA, H. Bekir KARLIĞA, Muhammed b. Mübarekşah maddesi). “Mübarek Şah'ın” Şerh-i Kitabü'l-Edvâr'ını incelediğimizde, Safiyyüddin'in Kitabü'l-Edvâr'ında “Nevâ” ismini verdiği dizi burada “Canfezâ” ismiyle anılmaktadır (d'Erlanger, 1959: 185). Bu dairenin dizisi aralıkları bakımından, günümüzde Nihavend olarak bilinen makamının dizisiyle aynıdır.

*Usûl* isimli eserde karşımıza çıkmaktadır.<sup>10</sup> 15.yy'ın ikinci yarısında kaleme alındığı düşünülen Arapça eserde Canfezâ, seyir olgusundan yoksun bir şekilde Büke'nin yalnızca dizilerden ibaret olarak kurduğu dairelerin ellincisine verdiği bu isimle karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu eserdeki ellinci dairenin, aralıkları bakımından Arel-Ezgi-Uzdilek kuramında günümüzde Uşşak olarak bilinen makamın dizisiyle aynı olduğu görülmektedir (Çakır, 1999: 160).<sup>11</sup> Büke'yle hemen hemen aynı dönemi ve coğrafyayı paylaşan Abdülkadir Meragî (ö. 1435) (Sezikli, 2007; Uslu, 2015), Abdurrahman Molla Câmî (ö. 1492) (Verdemir, 1998) ve Fethullah Şîrvânî (ö. 1486) (Akdoğan, 1996)'de de Canfezâ'ya dair bir ize rastlanmamıştır. Anadolu coğrafyasında seyir olgusunun makam kavramına dâhil olmaya başladığı 15.yy'dan itibaren Ahmed Oğlu Şükrullah (ö.14??) (Bardakçı, 2011), Yusuf Kırşehrî (ö.14??) (Sezikli, 2000; Doğrusöz 2007), Bedr-i Dilşâd (ö.1506) (Ceyhan, 1994), Hızır b. Abdullah (ö.14??) (Çelik 2001), Lâdikli Mehmet Çelebi (ö.150?) (Tekin, 1999; Pekşen 2002), Seydî (ö.15??) (Arısoy, 1988), Tirevî (ö.1494) (Uygun, 1990), Nâyî Osman Dede (ö.1697) (Erguner, 1991), Çengî Yusuf Dede (ö.1699) (Uslu, 2015), Kantemiroğlu (ö.1723) (Tura, 2001), Panayiotos Chalatzoglou (ö.1748), Kyrillos Marmarinos (ö.1756) (Judetz ve Sırlı, 2000), Kemanî Hızır Ağa (ö.1760) (Tekin, 2003) gibi müzik bilginlerinin nazariyat eserlerinde ve Ali Ufkî (ö.16??) (Cevher, 1995), Hâfız Post (ö.1693) (Doğrusöz, 1993), Kevserî (ö.1770) (Judetz, 1998; İkinci 2016), Hekimbaşı Abdülaziz Efendi (ö.1783) (Kılıç, 2013)<sup>12</sup> gibi müzik bilginlerinin ise güfte mecmualarında bu makama dair bir ize rastlanmamıştır.<sup>13</sup> Seyir olgusuyla bezenmiş bir makam olarak Canfezâ, ilk kez Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821)'nin 18.yy'ın sonlarında yazdığı "*Tedkîk ü Tahkîk*" isimli eserinde karşımıza çıkmaktadır. Abdülbaki Nasır Dede *Tedkîk ü Tahkîk*'inde Canfezâ için, Yalçın Tura'nın günümüz Türkçe'sine aktardığı şu ifadeleri kullanıyor;

*"Cân-fezâ (Cana can katan): Sabâ yapmaya başlayıp, Aşîran şeklinde karar verir. Bu bileşim Tîz Çârgâh perdesinden harekete başlayıp Hüseyinî perdesinde karar veren şekliyle, ilk şeklin iki katı olarak (bir sekizli üstteki durumuyla) değerli bir eserde işitilmiştir; ama ilk şekil esas alınıp bu yeni adla yazıldı."* (Tura, 2006: 65-66)

<sup>10</sup> *Mukaddimetü'l-Usûl*, vr. 56b (Çakır, 1999: Ek).

<sup>11</sup> Bu diziye, aynı perde ve aralıklarla Safiyyüddin Abdulmü'min Urmevî'nin *Kitâbu'l-Edvâr*'ında isimsiz olarak (Uygun, 1996: 195), Kutbüddîn Şîrâzî'nin (ö.1311) *Dürretü't-Tâc*'ında ise "*Hüseyinî*" adıyla rastlıyoruz (Çakır, 2014: 83).

<sup>12</sup> Judetz "A Summary of Catalogue of the Turkish Makams" isimli eserinde Canfezâ'nın bir makam olarak Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin güfte mecmuasında geçtiğini belirtse de (2010: 99), Kılıç'ın geniş kapsamlı çalışmasında böyle bir ize rastlanmamıştır.

<sup>13</sup> 16.yy'a tarihlenen "Ruhperver" isimli anonim eser de bu listeye dâhil edilebilir (Agayeva ve Uslu, 2008).

Abdülbaki Nasır Dede'nin değerli bir eser diye kastettiği eserin Penęgâh Ayın-i Şerif olduğunu ve fark ettiği bu özgün seyrin, o Ayın-i Şerif'in tiz bölgelerinde seyreden bir *Terennüm*'ünde olduğunu Tura'dan öğreniyoruz (s.66). Nasır Dede'nin tiz bölgede gördüğü bu seyri, kurguladığı makamın tiz durağı üzerindeki genişlemesi olarak gördüğünü ve bu sebepten bir oktav pest perdedeki durağı üzerinden tarif ettiğini görmekteyiz. Yine Nasır Dede'nin, özgün olduğunu ifade ettiği ve makam olmaya muktedir olduğunu düşündüğü bu seyri, elbette söz konusu Penęgâh Ayını'nden evvel görmemiz ihtimal dâhilindedir. Bu seyri daha evvel öğrendiğı başka bir eserde icra edip yalnızca bestecisinin sanatkârane bir geçkisi olarak görmüş, henüz bir makama iskelet olmaya uygun bulmamış, dahası bunu henüz keşfetmemiş olabilir. Yani Nasır Dede'nin isim babası olduğu Canfezâ makamının seyrinin mucidi, Penęgâh Ayını'nin bestekârıdır ya da değildir; diyemeyiz. Ancak bu seyri fark edip, ilk kez bir makama dönüştürenin Nasır Dede olduğunu ve buradan hareketle kendisinin Canfezâ makamının mucidi değil de, kâşifi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla böylesi özgün bir seyre sahip müzikal düzenin, onunla beraber bir makam olarak anılıp eserler üretilmesine zemin hazırlaması, bizi bu makamı Abdülbaki Nasır Dede'ye ithaf etmeye ve 18.yy sonlarına tarihlemeye sevk ediyor.

Ayrıca Abdülbaki Nasır Dede'nin kendi makam terkiplerinin yanı sıra, Canfezâ örneğinde olduğu gibi, eserlerde duyduğu ve makam olmaya muktedir olduğunu düşündüğü birçok seyri isimlendirip, bir makam olarak tarif ettiği görülmektedir. Bu çabasını, Nasır Dede'nin kendisinin de ifade ettiği gibi (s.67), musikimizin makam dünyasını genişletmek istemesi ve bilinen, bilinmeyen yahut fark edilmeyen makamları ortaya koyarak makam dağarcılığımızı bir düzen içerisinde ifade etmeye, zenginleştirmeye ve canlandırmaya çalışmasına bağlayabiliriz.

Nasır Dede'nin bu makamı beyan etmesinden sonra, 1799-1808 yılları arasına tarihlendirilen iki güfte mecmuasında<sup>14</sup> ve Mehmed Hafid Efendi (ö.1811)'nin 1806'da kaleme aldığı "*ed-Dürer*" isimli eserin musiki başlığında Canfezâ makamına rastlanmamıştır.<sup>15</sup> Bu durum makamın beyanından sonra ilgi çekmediğine bir işaret olabilir. Haşim Bey (ö.1868)'in 1852 yılında kaleme aldığı geniş güfte mecmuasında yine bu makama rastlanmamıştır.<sup>16</sup> Daha sonra Haşim Bey'in, içerisine makam tariflerini de içeren nazariyat bilgilerini koyarak 1864 yılında genişleterek yayınladığı ve "*Haşim Bey Edvarı*" ya da "*Mecmuası*" olarak bilinen eserini incelediğimizde, "Kullanılmayan Makamların Tarifleri" başlığı altında Canfezâ'nın

<sup>14</sup> Bu yazmalara ait bilgilere Keskiner'in makalesinden erişiyoruz (2012).

<sup>15</sup> Ayrıntılı bilgi için Recep Uslu'ya ait "*Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*" (2001) isimli eser incelenebilir.

<sup>16</sup> Haşim Bey tarafından 1852 yılında yazılan "*Mecmuâ-i Kârâ ve Nakışhâ ve Şarkıyyat*" isimli güfte mecmuası Bayerische Staats Bibliothek'te "A.or. 6969 x" numarasıyla bulunmaktadır.

anılarak<sup>17</sup> Nasır Dede'yle aynı tarifi verildiğini fakat ilginç bir şekilde, bu makamın eserde daha önce tarif edilen Şevkitarab makamına karşılık geldiğinin ifade edildiğini görmekteyiz (Yalçın, 2016).<sup>18</sup> 19.yy sonlarına geldiğimizde Bursalı Panayotis Kiltzanidis (ö.1896)'in (Pappas, 1997) 1881 yılında yazdığı kitabında ve Notacı Hacı Emin Efendi (ö.1907)'in 1884 yılında neşrettiği “*Nota Muallimi*” isimli kitabında bu makamı anmadığını görmekteyiz. Kazım Uz (ö.1942) ise 1892 yılında neşrettiği “*Musiki Istulâhatı*” isimli kitabında Canfezâ'yı kullanımdan düşen makamlardan biri olarak tanımlayıp, makamın seyrinden dahi bahsetmemiştir. Ahmed Avni Konuk (ö.1938), 1899 yılında neşrettiği “*Hanende Mecmuası*” isimli güfte mecmuasında makama dair bir eser sunmamıştır. 20.yy'ın başlarına gelindiğinde, Tanburi Cemil Bey (ö.1916)'in 1901'de neşrettiği “*Rehber-i Musiki*” isimli eserinde ve Hasan Tahsin'in (ö.1954) 1904'te neşrettiği “*Gülzar-ı Musiki*” isimli eserinde Canfezâ makamının anılmadığı görmekteyiz.<sup>19</sup> Rauf Yekta Bey ise bir ansiklopediye Türk Musikisi'ni tanıtmak için 1913 tarihinde yazdığı metinde, 90 adedi aştığını ifade ettiği makamlardan 30 tanesini önemli addedip anarken, bunların içinde Canfezâ'yı anmamaktadır (Yekta, 1986). İsmail Hakkı Bey (ö.1927) 1924-26 yılları arasında neşredilen eserinde yine bu makamı anmamıştır (Kaygusuz, 2006). Hüseyin Saadeddin Arel'e geldiğimizde Canfezâ bir makam olarak anılmamakta, Nasır Dede'nin tarif ettiği seyre yakın bir seyir, *Şevk-u Tarab Makamı* başlığı altında “Birinci Nev'i Şevk-u Tarab” olarak anılmaktadır (Akdoğu, 1993: 145). Suphi Ezgi (1932) de “*Nazari ve Ameli Türk Musikisi*” eserinde, Arel'e paralel ifadeler kullanmış ve Canfezâ makamından hiç bahsetmemiştir. Günümüze doğru yaklaştığımızda Fikret Kutluğ (2000) “*Türk Musikisinde Makamlar*” isimli eserinde, Arel ve Ezgi'nin birleştiği görüşü eleştirmiş, Canfezâ'yı bir makam olarak anarken seyrini de Arel ve Ezgi'nin “Birinci Nev'i Şevk-u Tarab” olarak andığı şekliyle nakletmiştir (s. 240). Ekrem Karadeniz'in (1983) “*Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*” isimli eserini incelediğimizde de aynı bakış açısını görebilmekteyiz (s. 120). Günümüzde yaygın olarak kullanılan İsmail Hakkı Özkan'a (2010) ait “*Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*” isimli eserde de, yazarın Karadeniz ve Kutluğ'a bu hususta paralel görüş bildirdiği görülmektedir. Burada makamlara dair farklı bir tarif yapılmaktan ziyade, Arel ve Ezgi'nin ifade ettiği Şevkitarab tanımları ayrıştırılarak birine Canfezâ denmiştir. Yılmaz Öztuna'nın (2000) ise “*Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*” isimli eserinde Canfezâ'yı

<sup>17</sup> Canfezâ makamının Abdülbaki Nasır Dede'den sonra 1850 yılında Tanburi Aliksan'ın bir eserinde geçtiğini Eugenia Popescu Judetz'in “*A Summary Catalogue of the Turkish Makams*” isimli kitabından öğreniyoruz. Ancak Aliksan'ın eserine ulaşamadığımız için, ilgili kaynaktaki makam tarifine dair bir bilgi veremiyoruz.

<sup>18</sup> Bu iki makamın aynı şeyler olduğu ifadesi, ileride ayrıca tartışılacaktır.

<sup>19</sup> Yine Judetz'in “*A Summary Catalogue of the Turkish Makams*” isimli kitabından edindiğimiz bilgiye göre, Canfezâ makamı Hagopos Ayzavian'ın 1901 tarihinde kaleme aldığı eserinde anılmıştır. Ancak Ayzavian'ın söz konusu eserine ulaşamadığımız için makam tarifine dair bir bilgi veremiyoruz.



anarak, Nasır Dede'nin seyrine sadık bir biçimde aktardığı görülmektedir (s. 53). Burada makamın ortaya atıldığı tarihten bu yana ilk kez aslına sadık bir şekilde ifade edildiğini görmekteyiz.

## 2.2. Şevkitarab Makamı

“Şiddetli istek, arzu” yahut “keyif, neşe” anlamlarına gelen “Şevk” (قوش) ile “sevinç, şenlik” anlamlarına gelen “Tarab” (برط) gibi Arapça kökenli iki sözcüğün (Sarı, 1982; Devellioğlu, 2010; Özön, 1973; Ayverdi, 2006), öbek olarak (قوش برط) şeklinde, bir makamı ifade eden terim olarak karşımıza çıktığı görülür. Karşımıza kimi zaman *Şevk-i Tarab*, *Şevk-u Tarab* ya da *Şevk-ü Tarab* gibi imlalarla çıkan bu makam III. Selim'e atfedilir (Uz, 1892; Ezgi, 1932; Öztuna 2000; Kutluğ 2000; Özkan 2010).<sup>20</sup>

Canfezâ makamının izini sürdüğümüz kaynaklardan 18.yy'ın sonuna dek tarihlenenlerde Şevkitarab'a rastlanmamıştır. Bu makama ilk olarak, 1799 yılının ilk aylarında kaleme alındığı bilinen, Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu'ndaki III. Selim Mecmuası'nda rastlamaktayız.<sup>21</sup> Ayrıca yalnızca III. Selim'in eserlerinden oluşmasıyla diğer güfte mecmualarından ayrılan Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'nde Y.1088 numarasıyla kayıtlı ve 1799-1808 yılları arasına tarihlendirilen bir güfte mecmuasında, Şevkitarab makamıyla tasnif edilmiş 3 esere rastlanmaktadır (Keskiner, 2012).<sup>22</sup> III. Selim'in teşvikiyle Abdülbaki Nasır Dede'ye yazdırılan (Tura, 2006: 28) 1796 tarihli<sup>23</sup> “*Tedkik ü*

<sup>20</sup> Makamın ilk kez karşımıza çıktığı 1799 tarihli güfte mecmuasında bir güftenin son mısraında fark ettiğim (برط قوش) ifadesinin, makamın günümüzdeki isimlendirmesine dair fikir verebilecek olduğunu düşünmemden sonra, bu konuyu Yrd.Doç.Dr. Kadir Turgut, Yrd.Doç.Dr. Recep Uslu ve Milad Salmani hocalarımla görüşüm. Bu konuda onlardan aldığım şifahi bilgiler ışığında, şiirin vezni gereği kelimenin kesinlikle “Şevk-i Tarab” şeklinde okunması gerektiği ve bu halde “şenliğin şevki; şenliğin keyfi” gibi anlamlara geldiğini söyleyebiliriz. “Şevk-i Tarab” kelimesinin bir makamı ifade eden özel bir isim oluşu, TDK kuralları gereğince, bu ifadenin “Şevkitarab” şeklinde yazılmasını gerektirir. Bu sebeple biz, bu şekildeki kullanımı tercih edeceğiz.

<sup>21</sup> Suna-İnan Kıraç özel koleksiyonunda bulunan ve 1799'a tarihlenen bu geniş yazmayı yine Dr. Bora Keskiner'in gösterdiği lutufkârlıkla inceleme fırsatı bulduk. Yazmanın 211a-212b varakları arasında Şevk-Tarab başlığıyla tasnif edilmiş 6 eserin olduğu görülüyor. Bunlardan Selim'e ait olmayanların üstüne ayrıca bestekârları belirtilmiş. Yazmada Selim'e ait olduğunu düşündüğümüz “Kâr-ı Mehveş, Hafif; Der sipihri sinem dağ-ı muhabbet kevkebet”, “Beste, Zencir; Perçem-i gül-püşinin yâdıyla feryâd eyledim”, “Semâî; La'-i can bahşını sun bezmde ey şuh emelim” ve “Semâî; Gönlüm yine bir gonce-i nazik tene düştü” eserleri ile Mehmed Ağa'nın “Beste, Haffif; Alsam aguşuma bir şeb o mehi hâle gibi” eserleri görülmektedir. Bir de bestekârnın “Hâfız Efendi” olduğu ifade edilen, “Buyur dîhîm-i Dârâ'ye, hemân şâhâne zevk ile” mısraıyla başlayan Şarkı formunda eser görülmektedir. Bu bestekârnın kim olduğu tespit edilememekle beraber, eseri günümüze ulaşamamıştır. Şevkitarab makamındaki bu eserlerin 1799 tarihinden evvel bestelendiği ortaya çıkmaktadır.

<sup>22</sup> Bu eserlerden Şarkı formundaki “Kapıldım ben bir civane”, 1799 tarihli yazmada bulunmadığı için bu eserin 1799'dan sonra bestelendiğini düşünmekteyiz. Ayrıca bu eserin güftekârının da III. Selim olduğunu yine Keskiner'den öğreniyoruz.

<sup>23</sup> Yalçın Tura'nın “*Tedkik ü Tahkik*” çevirisinin giriş bölümünde verdiği bilgilerden öğrendiğimiz üzere Abdülbaki Nasır Dede “*Tedkik ü Tahkik*” isimli eserini H.1209/M.1794 yılında tamamlar ve III. Selim'e sunar. Padişahın eseri beğenmesi ve yeni makamların terkip edilerek bu eserin genişletilmesi emrini vermesinin ardından, Abdülbaki Nasır Dede “*Tedkik ü Tahkik*”e bir ek bölüm (Zeyl) yazar ve bunu da H.1211/M.1796'da tamamlar (Tura, 2006:

*Tahkik*” isimli eserde “Şevkitarab”ın karşımıza çıkmaması ve bu tarihten yaklaşık 3 yıl kadar sonra kaleme alınan bir güfte mecmuasında III. Selim’e ait bestelerin arasında Şevkitarab olarak tasnif edilen eserlerin olduğunu öğrenmemiz, bizi bu makamın doğuşunu 1796-1799 yılları arasına tarihlemeye sevk ediyor. Ayrıca 1799 tarihli bu güfte mecmuasında III. Selim’e ait Zencîr usulünde ve Beste formunda “*Perçem-i gül-pûşunun yâdıyla feryâd eyledim*” mısraıyla başlayan eserinin, yine III. Selim’e ait güftesi<sup>24</sup> incelendiğinde, “*Bâis-i şevk-i tarab bir nağme icâd eyledim*” şeklindeki son mısra ilgi çekici bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Zencîr Beste;

*Perçem-i gül-pûşunun yâdıyla feryâd eyledim*

*Andelib-i bâğa feryâd ile imdâd eyledim*

*Eskidir âgâze-i hâlet-fezâ-i bülbülân*

*Bâis-i şevk-tarab bir nağme icâd eyledim*<sup>25</sup>

(fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün)

III. Selim böyle bir güfteyi besteleyerek, “*Bâis-i şevk-tarab bir nağme icâd eyledim*” mısraıyla sanki “*Sevinç ve neşeye vesile olan bir nağme ortaya koydum*” derken, aslında edebi bir sanatla, *Tevriye* yaparak, aynı zamanda “*Şevkitarab makamına sebep olacak bir nağme, bir seyir icat ettim*” demekte ve bu yeni makama verdiği ismi de böylece belirtmektedir. Tüm bunlar, Şevkitarab makamının III. Selim tarafından terkip edilmiş olabileceği fikrini desteklemektedir. Daha sonra Haşim Bey (ö.1868)’in 1852 yılında kaleme aldığı geniş güfte mecmuasında bu makamdan 8 eserin bulunduğu, 1864 yılında genişlettiği eserinin güfte mecmuası bölümünde ise bunlara 2 şarkı formunda eserin daha katıldığı görülmektedir.<sup>26</sup>

Makamın seyrine dair ilk bilgilere ise 1864 tarihli Haşim Bey Mecmuası/Edvarı’nda rastlanmaktadır.<sup>27</sup> İlgili eserin edvar bölümünde bu makam, “*İlkin sabâ üslubu üzere hareket edip uzzal, hüseyni, gerdaniye, muhayyere kadar çıkıp, tekrar muhayyerden perde perde inip çargâh, kürdi, düğâh, rast açarak aşiran, yegâh ile yine hüseyni aşiran’da karar verir.*”

12). Burada bahsettiğimiz mevzu ve tarih, Şevkitarab makamının, bu genişletilmiş bölüm de dâhil olmak üzere, eserde hiç karşımıza çıkmamış olamamasıdır.

<sup>24</sup> Bu şiir III. Selim’in dîvânında olmamakla beraber, ona aittir (Yılmaz, 2001).

<sup>25</sup> Suna-İnan Kırâç özel koleksiyonunda bulunan ve 1799’a tarihlenen III. Selim Mecmuası’nda 209b’de.

<sup>26</sup> 1864 tarihli baskının güfte mecmuası bölümü, Atatürk Kitaplığı’nda HP\_Osm\_00201/02 numarasıyla kayıtlıdır.

<sup>27</sup> Şevkitarab makamının, Tanburi Aliksan’ın 1850 tarihli eserinde geçtiğini Eugenia Popescu Judetz’in “*A Summary Catalogue of the Turkish Makams*” isimli kitabından öğreniyoruz. Ancak Aliksan’ın eserine ulaşamadığımız için, ilgili kaynaktaki makam tarifine dair bir bilgi veremiyoruz.

şeklinde tarif edilmiştir (Yağın, 2016: 183). Buradaki seyrin, yukarıda bahsini ettiğimiz Canfezâ makamının seyriyle benzeştiği görülmektedir. Bu konuyu çalışmamızın sonraki bölümünde detaylıca tartışacağız. 1881 yılında kaleme alınan bir nazariyat eserinde Bursalı Panayotis Kiltzanidis, makamı “*Şevk-u Tarab*” olarak anmış ve seyrini neredeyse Haşim Bey’le aynı tarif etmiştir (Pappas, 1997). 19.yy sonlarına geldiğimizde Notacı Hacı Emin Efendi (ö.1907)’in 1884 yılında neşrettiği “*Nota Muallimi*” isimli kitabında bu makamı yalnızca “acemaşiran” perdesinde karar eden bir makam olarak anmış, başka bilgi aktarmamıştır. Kazım Uz (ö.1942) ise 1892 yılında neşrettiği “*Musiki Istulâhatı*” isimli kitabında Şevkitarab makamını anarak, onu “*Saba yapıp, düğâh perdesinde asma karar ettikten sonra rast ve acemaşiran perdeleriyle, acemaşiran perdesinde karar kılar*” şeklinde ifade etmiştir. Devamında “*Makam-ı mezkûrun ‘Hüseynîaşîran’ perdesinde kararı da caizdir.*” şeklindeki ifadesi de ilgi çekicidir (s. 35). Ahmed Avni Konuk (ö.1938), 1899 yılında neşrettiği “*Hanende Mecmuası*” isimli güfte mecmuasında makamı acemaşiran perdesinde karar eder şekilde aktarmaktadır. Makamın seyrini Haşim Bey’deki tarifile paralel bir seyirle verdikten sonra hüseyinîaşîran perdesinde değil de acemaşîran perdesinde karar kıldığı görülmektedir. Ayrıca bu güfte mecmuasında, Haşim Bey’deki repertuvardan daha fazla eser olduğu; İsmail Hakkı Bey’in kazandırdığı eserlerle repertuvarın genişlediği de görülmektedir. 20.yy’ın başlarına gelindiğinde, Tanburi Cemil Bey (ö.1916)’in 1901’de neşrettiği “*Rehber-i Musiki*” isimli eserinde bu makamın anılmadığı görülür. Hasan Tahsin (ö.1954) ise 1904’te neşrettiği “*Gülzar-ı Musiki*” isimli eserinde makamın tanımı Haşim Bey’deki gibi birebir vermekte, karar perdesi olarak hüseyinîaşîran perdesini işaret etmektedir. Rauf Yekta Bey 1913 tarihli eserinde makamı anmamıştır. İsmail Hakkı Bey (ö.1927) 1924-26 yılları arasında neşredilen eserinde Şevkitarab’ı Haşim Bey’deki tarife sadık kalarak şu şekilde ifade etmektedir:

“*Hüseynî aşîran perdesinde karar eden bu makam evvela saba makamını icra ederken hüseyinî perdesinde asma karardan sonra yine saba makamının karar seyri ile düğâh perdesine geldikte, hüseyinî aşîran perdesi üzerinde kürdî makamının kararı ile hüseyinî aşîran perdesinde karar eder.*” (Kaygusuz, 2006: 133)

Hüseyin Saadeddin Arel iki türlü “*Şevk-u Tarab*” makamının olduğunu ve her iki türünün de Saba yaparak başladığını, “Birinci Nev’i *Şevk-u Tarab*” makamının hüseyinîaşîran perdesinde, “İkinci Nev’i *Şevk-u Tarab*” makamının ise acemaşîran perdesinde karar ettiğini ifade etmiştir (haz. Akdoğan, 1993: 145, 152). Suphi Ezgi (1932) ve Yılmaz Öztuna (2000) ise Arel’e paralel görüş beyan etmiştir. Kutluğ (2000) ise Arel’in yalnızca “ikinci nev’i” olarak andığı seyirle bu makamı ifade etmişken, Karadeniz (1983) ve Özkan (2010) da Kutluğ’a katılmıştır.

### 3. CANFEZÂ'DAN DOĞMUŞ BİR ŞEVKİTARAB MI, ŞEVKİTARAB'DA KAYBOLMUŞ BİR CANFEZÂ MI?

Bu incelemelerimizin ışığında, musiki nazariyatımızda Canfezâ ve Şevkitarab makamlarının tarifleri hususunda fikir ayrılıklarının ve kavram karmaşalarının olduğunu görmekteyiz. Bu ayrılıkları öncelikle incelediğimiz yazılı kaynaklardaki makam tarifleri üzerinden, daha sonra ise günümüze ulaşmış ve erişebildiğimiz nota örnekleri üzerinden tartışalım.

#### 3.1. Müzik Teorisi Kaynakları Özelinde Değerlendirmeler

Canfezâ makamının, bir makamı ifade edebilecek bir seyirle ilk kez 18.yy sonlarında Abdülbaki Nasır Dede'yle ortaya koyulduğuna daha önce değinmiştik. “*Sabâ yapmaya başlayıp, Aşîran şeklinde karar verir*” ifadesini incelediğimizde; Nasır Dede'nin Sabâ'dan kastının günümüzde bildiğimiz Sabâ makamından farklı olmadığını görmekteyiz (Tura, 2006: 38). Aşîran'dan kastın ise iki ihtimali olduğu görülür; ya Kantemiroğlu'nda da “Hüseynî Aşîranı” şeklinde anılan, günümüzde “Hüseynîaşîran” olarak bilinen perdedir (s.81), ya da yine Nasır Dede'nin “*Irâk yapmaya başlayıp, Aşîran perdesinde karar verir.*” (s.46) şeklinde tarif ettiği bir makamdır. Karar perdesinin her iki ihtimalde de değişmeyeceği açıktır. Aşîran bir perde olarak kabul edilirse, makam tarifinin eksik kalacağı ve karara giden çeşninin belirgin olmayacağı görülür. Çünkü düğâh perdesinde karar eden bir Sabâ'nın, burada karar etmeyip hüseyinîaşîran perdesine kadar inmesi gerekecektir. Bu durumda karara giden 4'lü çeşninin, ikinci derecesinin hangi perdeyle icra edileceği açıkça belirtilmediği için, bu çeşninin ne olduğu ve nasıl icra edilmesi gerektiği bilinemeyecektir. Ancak “Aşîran” Nasır Dede'nin tarif ettiği şekliyle bir makam olarak kabul edilirse, Irâk makamı özelliklerini gösterip hüseyinîaşîran perdesinde karar kılması beklenir. Nasır Dede'nin Irâk makamı tarifi incelendiğinde, düğâh perdesinde uşşak çeşnili, irâk perdesinde segâh çeşnili bir seyrinin olduğu ve irâk perdesinde segâh çeşnili karar ettiği görülür (s.39). Tüm bunların ışığında, Sabâ başlayıp Irâk yaparak aşîran perdesinde karar kılan bir seyrin, karara giderken (Irâk makamının karar perdesi olan irâk perdesinden sebep) uşşâk çeşnisiyle karar kıldığını görmekteyiz. Zira Irak makamını gösteriyorken irak perdesinde segâh çeşnili kalmayıp hüseyinîaşîran perdesine inilmesi, yine bu perdede uşşâk çeşnisi oluşturacaktır. Ayrıca Nasır Dede'ye ilham olan Pençgâh Ayîn-i Şerîf incelendiğinde, Üçüncü Selâm'ın Yürük Semai usulündeki ilk terennümünde böylesi bir seyre de rastlanması çıktımızı desteklemektedir. Tüm bunların yanı sıra Nasır Dede, pek çok makamın ve perdelerin aynı isimle anılmasından doğacak karışıklığı sezmiş olacak ki, bunun

önüne geçmek için perdeleri “perde” sözcüğü ile ayrıca belirttiğini ifade etmektedir (s.44) ki bu da çıktımızı desteklemektedir. Nasır Dede’nin tarifini açmak gerekirse, Canfezâ makamını Saba yapmaya başlayıp, düğâh perdesinde uşşak çeşnili ve irak perdesinde segâh çeşnili seyirler göstererek Irak makamının seyrine doğru geçerken, karara gitmeye başladığında irak perdesinde kalmayıp hüseyinâşîran perdesinde uşşak çeşnili olarak karar kılar, şeklinde ifade edebiliriz.

Nasır Dede’den sonra Haşim Bey’de de Canfezâ’ya rastladığımızı daha önce belirtmiştik. Ancak makamın “kullanılmayan makamlar” arasında anılarak “*Sabâ ağaze edip, Aşîran karar verir*” şeklinde, Nasır Dede’nin tarifine birebir sadık kalınp ifade edilmesinden sonra cümlenin çarpıcı bir şekilde “*Şevk-ü Tarab demek olur*” ifadesiyle bitirilmesi şaşırtıcıdır (Yalçın, 2016: 267). Burada bu iki makamın aynı şeyler olduğunun ifade edilmesine karşın, ikisinin de ayrı ayrı verilmesi ilginçtir. Şevkitarab makamının ilk kez, daha önce bahsettiğimiz 1799 tarihli bir güfte mecmuasında görüldüğünü bilmemize rağmen mecmuanın bu makamın seyrine dair bir bilgi içermemesi bizi, doğrudan ilk kaynak olarak Haşim Bey’e yönlendirmektedir. Yazarın burada Şevkitarab ve Canfezâ makamlarını aynı şeylermiş gibi anmasından sonra, Canfezâ’yı “kullanılmayan makamlar”dan sayması da ilginçtir. O halde Şevkitarab’ın da kullanılmayan makamlardan olması gerekir, zira makamın asıl karakteri seyirdir. Makam tariflerine indiğimizde, burada Şevkitarab’ın “*İlkin sabâ üslubu üzere hareket edip uzzâl, hüseyni, gerdaniye, muhayyere kadar çıkıp, tekrar muhayyereden perde perde inip çargâh, kürdi, düğâh, rast açarak aşîran, yegâh ile yine hüseyni aşîran’da karar verir.*” (s.183) şeklinde, Canfezâ’nın ise “*Sabâ ağaze edip Aşîran karar verir. Şevk-ü Tarab demek olur.*” şeklinde tarif edildiğini görmekteyiz. Seyirleri kıyas edebilmek için öncelikle, yazarın Türk musikisi perdelerini gösterdiği başlığı incelediğimizde, perdelerin Nasır Dede’de gördüğümüz anlayışla büyük oranda benzeştiği görülmektedir. Yegâh ile rast perdeleri arasında sırasıyla pest hisar, aşîran, acemaşîran, irak ve büzürk-rehavî perdeleri görülmekte, Nasır Dede’de olduğu gibi aşîran ve acemaşîran perdelerinin ayrı ayrı belirtildiği fark edilmektedir (s. 245). Haşim Bey’in Şevkitarab tanımında görülen “hüseyni aşîran” perdesini, Türk musikisi perdelerini andığı başlıkta göstermemiş ve başka hiçbir makam tarifinde anmamış olması, aşîran perdesinin, hüseyni perdesinin bir oktav pestinde bulunduğunu vurgulamak istediğini düşündürüyor. Bu durumun, bu tarifte ayrıca andığı “aşîran” perdesinin acemaşîran perdesi olması ihtimalini güçlendirmesinin yanında, başka tariflerde kullandığı “aşîran” ifadesinin hangi perdeyi işaret ettiği konusunda bir belirsizliğe de sebep olduğu görülmektedir. Örneğin Acemaşîran makamını tarif ederken “... *acem gösterip üslup acem üzere ağaze ederek kendi dengi olan aşîran’da karar verir.*” (s.185) ifadesi, “Aşîran”ın acem perdesinin bir oktav

pestindeki acemaşîran perdesini işaret ettiğini gösteriyor. Ayrıca tarifin devamında “*Bu makama Batı müziğinde fa majör derler.*” ifadesinin kullanılması, Acemaşîran makamı dizisinde acemaşîran perdesini gerekli kılmakta ve algımızı desteklemektedir.<sup>28</sup> Bu durum bize Haşim Bey’in Canfezâ’yı tarif ederken kullandığı “*Aşîran karar verir*” ifadesindeki Aşîran’ı makamdan ziyade bir perde olarak ifade etmiş olabileceğini düşündürüyor. Çünkü yine Haşim Bey’in Nasır Dede’deki tarife (Tura, 2006: 46)<sup>29</sup> sadık kalarak aktardığı Aşîran makamı tarifinden anladığımıza göre (Yalçın, 2016: 257)<sup>30</sup>, seyir hüseyinâşîran perdesinde uşşak çeşnili bitmelidir. Hâlbuki yazarın Şevkitarab tarifinde gördüğümüz kürdi perdesinin kullanımı ve hüseyinâşîran perdesinde makamın “eksik kürdi” çeşnisiyle karar etmesi, birbirinin aynısı dediği Canfezâ’daki seyirle uyuşmamaktadır.

Bu karışıklığın altında yatan sebeplerin, bazı makam isimleriyle perde isimlerinin aynı olması ve Nasır Dede’nin bu makamı ortaya koymasından sonra bu makamdan hiçbir eser vermemesi ya da varsa bunların sonraya ulaşmaması olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca III. Selim’e atfedilen Şevkitarab’ın, Abdülbaki Nasır Dede’nin III. Selim’in teşvikiyle yazdığı “*Tedkîk ü Tahkîk*”inden (1794)<sup>31</sup> yaklaşık 5 yıl sonra yazılmış 1799 tarihli bir güfte mecmuasında karşımıza çıkması, Nasır Dede’nin Canfezâ’yı ortaya koymasının, Şevkitarab makamının icat edilmesi hususunda Selim’e ilham olduğunu düşündürüyor. Bu sebeple Canfezâ’dan haberdar olan Selim’in ona bazı noktalarda benzeyen ve belki de ondan doğan, ancak yeni bir seyirle, aşîran perdesinde kürdi çeşnisiyle karar eden Şevkitarab makamını terkip ettiği söylenebilir. Yeri gelmişken, yaptığımız değerlendirmeler ışığında Haşim Bey’den yola çıkarak Şevkitarab makamının seyrini nihai olarak tarif edersek; Saba yapıp bitirdikten sonra, hüseyinâşîran perdesinde kürdi dörtlüsüyle karar eder. Kürdi çeşnisini güçlendirmek için,

---

<sup>28</sup> Acemaşîran örneğindeki benzer çıkarımı Şevkefza (Yalçın, 2016, s.183), Ferahfeza (s.185), Tarz-ı Cedid s.(187)’de de rahatlıkla yapabilmekteyiz. Bunların dışında “aşîran” kelimesini bir perde olarak ifade ettiği Rast (s.145), Sazkâr (s.147), Büzürg (s.149), Suzidilara (s.151), Irak (s.179), Ferahnak (s.181), Nühüft (s.187), Şedaraban (s.187), Yegâh (s.189), Müberka (s.203) ve Zemzeme (s.261) makamlarının tariflerinde gördüğümüz üzere, onu irak perdesiyle beraber andığını ve genellikle yegâh perdesine inen, rast çeşnili bir seyri ifade ettiğini görüyoruz. Buradan bu tariflerdeki “aşîran”ın hüseyinâşîran perdesi olduğu tahmin edilmektedir. Şevkaver (s.183), Suzidil, Buselik-Aşîran ve Hüseyin-Aşîran (s.185) tariflerinde ise irak perdesini anmadan aşîran perdesini andığı görülür. Bu dört makam tarifi incelendiğinde, “aşîran” perdesinin Şevkaver’de acemaşîran perdesi olarak; diğerlerinde hüseyinâşîran perdesi olarak ifade edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca oktavların tam uyumundan bahsettiği bölümde hüseyin ile aşîran perdelerini, acem ile acemaşîran perdelerini vermektedir (s.205). Tüm bunlardan, acemaşîran perdesindeki “acem” ifadesinin bazen önemsenmeyerek kullanılmadığı ortaya çıkmaktadır ki genellikle bahsedilen seyir içinde ifade edilen çeşni, o perdenin ne olduğu işaret eder hale gelmektedir.

<sup>29</sup> Bu tarifin içinde anılan Irak makamının, Abdülbaki Nasır Dede’deki tarifi için bakınız. (Tura, 2006: 39)

<sup>30</sup> Bu tarifin içinde anılan Irak makamının, Haşim Bey’deki tarifi için bakınız. (Yalçın, 2016: 179)

<sup>31</sup> Canfezâ, 1796’da yazılan “Ek Bölüm”den (Zeyl) önce karşımıza çıktığı için, padişaha sunulan ilk eserin tarihini kastediyoruz.

karara inerken Saba'dan kalan segâh perdesi yerine kürdi perdesini kullanarak eksik kürdi beşlisiyle de karara gidebilir, diyebiliriz.

Bu noktadan sonra, incelediğimiz kaynaklardaki makam tariflerini göz önüne aldığımızda Canfezâ'nın doğduktan hemen sonra silikleşmeye ve Şevkitarab'ın biriktirdiği yeni bestelerle belirginleşen dinçliğine yenik düşmeye, hatta ona katıştırılmaya başladığını söyleyebiliriz. Ortaya çıkışından 70 yıl sonra atıl duruma itilen, dahası Şevkitarab'mış gibi gösterilen (Haşim Bey, 1864) Canfezâ makamın, sonraları Şevkitarab'la birlikte anılmaksızın yine atıl halinin vurgulandığını görmekteyiz (Uz, 1892). Yaklaşık bir asır sonra ise tekrar gündeme gelerek hatırlandığı (Karadeniz, 1983; Kutluğ, 2000) ancak kaynağındakinden biraz farklı şekilde ifade edildiği görülmektedir. Hatırlamak gerekirse, yalnızca Öztuna verdiği tarifile Nasır Dede'yle uyuşmaktadır.

Şevkitarab'ın ise, seyrine dair ilk yazılı bilgilere ulaştığımız Haşim Bey'den sonra musiki bilginleri arasında birbirlerinden tutarsız tanımlarla aktarıldığını görmekteyiz. Haşim Bey'in bu makamı hüseyinâşîran kararlı aktarmasından 20 yıl sonra, Muzıka-i Hümâyün'da yetişmiş, Guatelli Paşa'nın öğrencilerinden Notacı Emin Efendi'nin acemaşîran kararlı tarif etmesi şaşırtıcıdır. Bundan hemen sonra Kazım Uz'un makamı acemaşîran kararlı tanıtmasının yanında onun *hüseyinâşîran karar vermesinin caiz olacağını* ifade etmesi ve daha sonra bu makamın 20.yy'ın başlarına kadar nazariyat eserlerinde yalnızca hüseyinâşîran kararlı olarak tanıtılması ilgi çekici bir serüven olarak görülmektedir. Arel, Ezgi ve Öztuna'nın bu iki tarifi içine alan bir bakış açısından sonra Karadeniz, Kutluğ ve Özkan makamı yalnızca acemaşîran kararlı tanımlamıştır.

### **3.2. Nota ve Sesli Arşiv Kaynakları**

Türk Musikisi meşk geleneğine dayalı bir eğitim metoduyla öğretildiği için, müziğin yazılması genelde tercih edilmemiştir. Türk müziğinde çeşitli müzik yazılarının ortaya çıktığını ancak kimisinin rağbet görmediğini, kimisinin ise yaygınlaştığını görmekteyiz. İzini sürdürdüğümüz bu iki makama dair, başka veriler elde edebilmek, seyirlerini teori kitaplarındakiyle kıyaslayabilmek için bu müzik yazılarını incelememiz gerekmektedir. Söz konusu makamlarda ilk eserlerin ortaya koyulduğu 19.yy'ın başlarına gelindiğinde, Abdülbaki Nasır Dede'nin geliştirdiği bir Ebced yazısı ile III. Selim'in teşvikiyle Hamparsum Limonciyan'ın icat ettiği Hamparsum yazıları karşımıza çıkmaktadır. O dönemde Ebced'den ziyade Hamparsum yazısının yaygınlaştığını ve birçok eserin Hamparsum notasıyla kaydedildiğini öğrenmekteyiz (Karamahmutoğlu, 2014). Baskı ve dağıtım faaliyetlerine paralel

olarak, Batı porteli müzik yazısının yaygınlaşmaya başlayacağı 19.yy sonlarına değin meşk hafızasının yanında, eserlerin günümüze taşınmasında büyük rol oynayan bu müktesebatın derinlemesine tahlil edilmesi gerekmektedir. Bu hususta 20.yy'ın başında yapılan çalışmalara paralel olarak, günümüzde dahi yapılan çalışmaların azlığı bu alandaki araştırmamızı zorlaştırmaktadır. Öncelikle günümüze ulaşan ve Batı porteli notaya aktarılmış Hamparsum notalarını, sonra Darülelhan külliyyatının yayınlanmış olanlarını, daha sonra da başta TRT olmak üzere çeşitli nota arşivlerinin bir araya gelmesinden oluşan ve bilgisayar programıyla dijital erişime müsait hale getirilmiş bir külliyyatı bu hususta kaynak olarak kullanacağız.<sup>32</sup>

Hamparsum notaları üzerinde yapılmış çalışmaları incelediğimizde izini sürdürdüğümüz makamlara dair bir veriye ulaşamıyoruz (Sunat, 1998; Karamahmutoğlu, 1999; Aydın, 2003; Taşdelen, 2014; Küçük, 2015; Akaryıldız, 2016).<sup>33</sup> Yine Karamahmutoğlu (2014)'nın makalesinde Ezgi'den alıntılacağı ifadeye göre, Hamparsum Limonciyan'ın III. Selim'in teşvikiyle icat ettiği yine ilk kez Selim'e sunduğu Hamparsum notasıyla alınmış ilk örnekler içinde sözlü eserlere rastlanmamaktadır (s. 767). Bu da ilk kez sözlü eserlerle beyan edildiğini bildiğimiz Şevkitarab makamını daha ileride aramak zorunda bırakmaktadır.

Darülelhan külliyyatına müracaat etmek istediğimizde, arşivin çok küçük bir bölümünün tasnif edilmiş ve kullanıma sunulmuş olduğunu görmekteyiz. Erişebildiğimiz 1'den 115'e ve 181'den 263'e kadar olan fasiküllerde ise Canfezâ ve Şevkitarab makamında herhangi bir eser bulunmamaktadır.

İçerisinde başta TRT ve Cüneyd Kosal arşivi olmak üzere çeşitli özel nota arşivlerini barındıran Notam programından tarama yaptığımızda karşımıza Canfezâ makamıyla tasnif edilmiş 21, *Şevkitarab* makamıyla tasnif edilmiş ise 77 eser çıkmaktadır. TRT repertuarına da kayıtlı 3 eser ise "*Şevkitarab(Canfeza)*" şeklinde tasnif edilmiştir ki bu, izini sürdürdüğümüz makamların tarifleri konusundaki karmaşanın somut örneklerinden biridir. Bu 3 eserin, III. Selim'in *Saz Semai'si*, Sadık Ağa'nın *Peşrev'i*, Küçük Mehmet Ağa'nın *Hafif* usulündeki *Beste'si* "*Alsam aguşuma bir şeb o mehi hale gibi*" olduğunu görüyoruz. Bu üç çağdaş bestecinin eserleri incelendiğinde, eserlerin hüseyinîşîran perdesinde kürdi çeşnili karar kıldığı; Arel – Ezgi'nin işaret ettiği "Birinci nev'i Şevkitarab" olduğu görülür. Buradaki *Hafif Beste*'nin Şevkitarab'ın karşımıza ilk kez çıktığı 1799 tarihli III. Selim Mecmuası'nda bulunduğunu hatırlatalım.

<sup>32</sup> Bu dijital nota arşivi, Aytaç Ergen'in çabalarıyla oluşturulmuş olan "Notam" isimli bilgisayar programıdır.

<sup>33</sup> Yalnızca Akaryıldız'ın 20.yy'ın ortalarına tarihlenen bir yazma eseri incelediği çalışmasında Şevkitarab'a rastlanmış, verilen taksim örneğinden seyrin Kutluğ ve Karadeniz'in tarifleriyle örtüşen, Arel ve Ezgi'nin "İkinci nev'i" dediği şekilde olduğu görülmüştür.



Çeşitli formalarda bestelenmiş ve Canfezâ olarak tasnif edilmiş eserler incelendiğinde, neredeyse hepsinin 19.yy'ın sonlarından 20.yy'ın başlarına kadar yaşamış bestecilerin eserleri olduğu ve bu eserlerin Arel – Ezgi'nin işaret ettiği “İkinci nev'i Şevkitarab” olduğu, acemaşîran perdesinde Acemaşîran makamı dizisiyle karar ettiği görülür.

Çeşitli formalarda bestelenmiş ve Şevkitarab olarak tasnif edilmiş eserler incelendiğinde, 19.yy'ın başlarından 20.yy'ın sonuna hatta günümüze dek, bu makamın sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. 1799 tarihli güfte mecmuasından sonra, mecmualarda sayısı gittikçe artan Şevkitarab eserlerden 1864 tarihli Haşim Bey Mecmuası'nda gördüklerimizi günümüzdeki notalarından incelediğimizde, biri hariç hepsinin hüseyinâşîran perdesinde kürdi çeşnisiyle karar eden, “Birinci nev'i Şevkitarab” olduğu görülür.<sup>34</sup> Güftesinin de III. Selim'e ait olduğu görülen *Şarkı* formundaki “*Kapıldım ben bir civana*” isimli eser acemaşîran perdesinde karar kılarak, “İkinci nev'i” seyri göstermektedir. Bunların yanında yine III. Selim'e ait olduğu belirtilen *Hafif* usulündeki *Peşrev*'in de “Birinci nev'i” olduğu, ancak listedeki iki adet *İlahi*'siyle 1799 tarihli mecmuanın en başında “*Kâr-ı Mehveş, Hafif; Der sipîhr-i sinem dağ-ı muhabbet kevkebet*” şeklinde beliren eserin acemaşîran perdesinde “İkinci nev'i” seyir göstererek karar kıldığı görülür. Tarihsel süreçte Şevkitarab'a dair karşımıza çıkan ilk eser olan bu Kâr'ın, ilk kez 1799 yılına tarihlendirilen ve yalnızca III. Selim'in eserlerini ihtiva eden güfte mecmuasında bulunması ancak daha sonra, inceleyebildiğimiz diğer güfte mecmualarında karşımıza çıkmaması ilginçtir. Aynı dönemden Dede Efendi'nin Mevlevi Ayin'inde ve hemen sonrasında Zekai Dede'nin bir adet, Şakir Efendi'nin iki adet eserinde “İkinci nev'i” seyri görmekteyiz. 19.yy'ın sonundan günümüze kadar, bahsini ettiklerimiz dışındaki bestecilerin büyük çoğunluğunun “İkinci nev'i” seyri tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca dikkat çeken bir ayrıntı da şudur ki, bütün bu bestekârların hiçbirinde III. Selim'de gördüğümüz farklı seyir özellikleri gösteren Şevkitarab eserlerin mevcudiyeti durumu yoktur.

III. Selim'in bahsini ettiğimiz farklılığı gösteren eserlerinin de Şevkitarab olarak anılması aklımıza şu durumu getirmektedir; yine Selim'le ilişkilendirilen Şevkefza makamının Haşim Bey'de gördüğümüz seyriyle Şevkitarab'a çok benzemesi, yazılan eserlerin diğeriymiş gibi kaydedilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Haşim Bey 1864 tarihli eserinde Şevkefza'yı şöyle ifade ediyor;

---

<sup>34</sup> Bunlardan Şakir Ağa'ya ait *Ağır Aksak* usulündeki “*Sümbüller içinde göreceğ verd-ı izarın*” isimli esere ulaşamamıştır.

“İlkin acem, gerdaniye perdesiyle şehnaz, sünbüle basarak yine bu üslup üzere dönüp acem, hüseyni, hicaz, çargâh, kürdi, düğâh, rast, aşiran<sup>35</sup>, yegâh açıp daha sonra aşirandan tekrar rast, düğâh, yine rast ile aşiranda karar verir. Bu makama Batı müziğinde fa majör tabir ederler” (Yalçın, 2016: 183)

Haşim Bey’in Şevkitarab makamının seyrini nasıl verdiğini, tekrar hatırlatmak gerekirse;

“İlkin sabâ üslubu üzere hareket edip uzzâl, hüseyni, gerdaniye, muhayyere kadar çıkıp, tekrar muhayyerden perde perde inip çargâh, kürdi, düğâh, rast açarak aşiran, yegâh ile yine hüseyni aşiran’da karar verir.” (Yalçın, 2016: 183)

Bu ifadeler, bu iki makamın Saba makamı seyrini gösterdikleri giriş bölümünde, çargâh perdesi üzerindeki Hicaz Hümayun makamı dizisinin farklı bölgelerini tercih ediyorlar gibi görüldüğünü düşündürse de, neredeyse aynı seyri gösterip birbirlerine yalnızca yarım ses uzaktaki perdelerde karar eden iki makamın söz konusu olduğunu görmekteyiz. Selim döneminde ve sonraki yarım asırlık süreçte yaşayan bestekârların, bugün Şevkefza olarak tasnif edilmiş eserlerine göz attığımızda büyük çoğunluğun yukarıda andığımız seyirle eserlerini oluşturdukları görülür. Ancak bazı bestecilerin eserlerinde kullandıkları makamın asıl tarifinde görülmeyen hoş bir nağmede ısrar etmeleri, yani bu makamdaki diğer eserlerine de bunu yansıtmaları, Şevkefza makamında kırılmalara ve dönüşümlere sebep olmuş gibi durmaktadır. Bu husus ayrı bir çalışmanın konusu olabileceği için burada bu bahsi bitiriyoruz. Ancak ilerleyen yıllarda bestekârların makama kazandıracakları yeni özelliklerle, makamın seyir anlamında daha da belirgin olacağı vakte kadar, bu makamın Şevkitarab’la etkileşim içine girdiğini düşünmekteyiz.

Türk müziğinin 20.yy’ın başında gelişen kayıt teknolojisiyle tanışmasının ardından, Tanburi Cemil Bey’in kayıtları ve tabii bundan sonraki erken dönem kayıtlar, meşk kültürüyle bu sanatkârların üstlerinde taşıdıkları birikimi geleceğe aktaracak köprü olabilmelerine de vesile olmuştur. Meşk geleneğinden yetişen Münir Nurettin Selçuk, Kani Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin ve Alaeddin Yavaşca gibi 20.yy’ın büyük ustalarının icra kayıtları da, arşivlerdeki notaların kusursuzluğuna değil belki, ama izini sürdüğümüz makamların seyirleri hususundaki fikirlerimizi destekleyecek çıktılara işaret etmektedir. Örneğin İstanbul Radyosu’nda, meşk kültürüyle yetişip amelî musikiyi günümüze taşımada köprü vazifesi gören önemli

<sup>35</sup> Buradaki “aşiran” ifadesinin acemaşiran perdesini ifade ettiğini anlamaktayız. Bunu, Haşim Bey’in son cümlesinde işaret ettiği “fa majör” dizisinden de görmemiz mümkündür.

sanatkârlardan oluşan bir topluluk, fasıl<sup>36</sup> icra etmekteydi. Meşk kültürünün bir başka önemli temsilcisi, Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mes'ud Cemil Bey, bakın bu faslı nasıl sunuyor:

*“Bu akşamki klasik programında Kani Karaca, Şevkitarab makamında dört parça okuyacaktır muhterem dinleyiciler. Ağır Çember Beste, III.Selim'in; Hafifika'ında Beste Küçük Mehmed Ağa'nın; Ağır Semai ile Yürük Semai gene III.Selim'in eserleridir. Kendisine bu programda refakat edenler Vecihe Daryal, Emin Ongan, Niyazi Sayın ve Yorgo Bacanos olacaktır. Kudüm ikaları Saadettin Heper tarafından vurulacaktır...”*

Bu sunuşun ardından neyzen Niyazi Sayın, Şevkitarab makamında bir giriş taksimi yapmaktadır. Seyrine Saba makamının karara yakın çeşnisi üzerinden başlayan Sayın'ın, burada kalmayarak daha çok Şevkefza'da gördüğümüz ses sahasına çıktığı ve ondan sonra Saba makamını yarım karar ettirdiği görülür. Daha sonra tercihini segâh perdesinden kürdi perdesine çevirerek bir geçkiyle dügâh perdesi üzerinde kürdi çeşnili yarım karar eder. Bundan sonra ise hüseyinâşîran perdesine inerek orada da kürdi çeşnili kalır ve tam karar eder. Bu seyirin, dönemin bazı kitaplarında “Birinci nev'i Şevkitarab”, bazı kitaplarında da “Canfezâ” olarak geçen seyir olduğu görülür. İcra edilen 4 eserin yalnızca teki acemaşîran kararlı “İkinci nev'i”dir; “Kapıldım bir nev-civana”.

---

<sup>36</sup> Bu fasıl kaydı daha sonra 1998 yılında, Kalan Müzik tarafından Kani Karaca için hazırlanan “Arşiv Serisi” albümünün ilk cd'sinde yer almıştır ve bu çalışmanın da yapılmasına vesile olmuştur.

#### 4. DEĞERLENDİRMELER

Tüm bu araştırma ve incelemelerimizin ışığında tespit ettiğimiz çıktılar şöyle sıralanabilir:

- Bir makamı var eden niteliğin seyir olgusu olduğu düşünüldüğünde, Canfezâ kelimesinin ilk kez bir makamı ifade edecek şekilde Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* isimli eserinde zikredildiği tespit edilmiştir. Bu makamın 1794'te Abdülbaki Nasır Dede tarafından ortaya koyulduğu ve şöyle tarif edildiği anlaşılmaktadır:  
*Saba yapmaya başlayıp, düğâh perdesinde uşşak çeşnili ve irak perdesinde segâh çeşnili seyirler göstererek Irak makamının seyrine doğru geçerken, karara gitmeye başladığında irak perdesinde kalmayıp hüseyinâşîran perdesinde uşşak çeşnili olarak karar kılar.*
- Haşim Bey'in 1864 yılında yayınladığı eserinde Canfezâ makamının, Nasır Dede'de görülmeyen Şevkitarab makamıyla aynı olduğu ifade edilmektedir. Haşim Bey'in Nasır Dede'den birebir aktardığı Canfezâ tarifini, Şevkitarab ile aynı anmasından anlaşılan odur ki Canfezâ tarifindeki "Aşîran" ifadesi yanlış anlaşılabilir ve yanlış aktarılmıştır. Bu karışıklığa zemin hazırlayan şeyin ise, Nasır Dede'nin makamı ortaya koyduktan sonra hiç eser vermemesi olarak görebiliriz.
- 1799 yılına tarihlenen *III. Selim Mecmuası*'nda III. Selim'e ait 3 adet Şevkitarab eser bulunması ve Şevkitarab makamının ilk kez bu mecmuada karşımıza Selim'in eserleriyle çıkması, söz konusu makamın III. Selim'e ait olduğu genel görüşünü desteklemektedir diyebiliriz. Ayrıca bu mecmuada yer alan Selim'e ait eserlerin birinin güftesinde gördüğümüz "*Bâis-i şevk-tarab bir nağme icâd eyledim*" ifadesi, yine bu makamın III. Selim'e atfedilmesi hususunda bir işaret olabilir.
- III. Selim'in teşvikiyle Abdülbaki Nasır Dede'ye yazdırılan eser (1794) ve onun ek bölümünde (1796) Şevkitarab'ın karşımıza çıkmayarak, ilk olarak 1799'a tarihlenen mecmuada çıkması, bize bu makamın icat edildiği tarihi, 1796-1799 tarihleri arasına indirgemeye sevk etmiştir.
- Abdülbaki Nasır Dede'nin Canfezâ makamını ortaya koymasından bir süre sonra, Haşim Bey'in bu makamı kullanılmayan makamlardan biri olarak anması, dahası bunu Şevkitarab olarak anması; Canfezâ makamının silikleşmeye ve Şevkitarab makamına karışmaya başladığının bir göstergesidir.

- Canfezâ makamı, Nasır Dede'den sonra 20.yy'a kadar hiç anılmamış, 20.yy'da ise anılsa da bir istisna dışında, aslına sadık bir tarif verilmemiştir. Tek uygun tarif Öztuna'ya aittir.
- Şevkitarab'ın ise, Haşim Bey'deki tarifinden sonra gittikçe farklılaşmaya, bu farklılaşmanın önce aynı karar perdesinin merkez alındığı seyre eklenen farklı çeşniler iken, daha sonra karar perdesini yarım ses yakınındaki bir perdeye kaydıracak kadar radikal olmaya başladığı görülmektedir. Haşim Bey'den hemen sonraki kaynaklardan başlayarak günümüze kadar ulaşan bu tarif farklılıkları aslında temelde benzeşirken, bir makamın aslî karakteri olan “karar perdesi” konusunda büyük bir problem teşkil edecek şekilde değişmektedir. Günümüzde bazı kaynakların Şevkitarab'a, yine makam kavramına ters düşecek şekilde iki farklı seyri aynı anda yakıştırmaları ilginçtir. Ancak verilen tariflerden biri, yani hüseyinâşîran perdesinde kürdi çeşnili karar edeni, Haşim Bey'in yaptığı ilk tarife uygun olması sebebiyle, bu Şevkitarab tarifinin tarihi dayanağı mevcutken, diğerinin böyle bir dayanağı görülmemektedir. Bu sonuç, temel yazılı kaynakların sorgulanmasıyla elde edilmiş ve bu bakımdan bahsedilen makam üzerinde yapılacak olan değerlendirmeler için büyük önem arz etmektedir. Dolayısıyla, söz konusu makamın ele alınışında, müzikal pratiğin salık verdiği ve günümüzde Saba yaptıktan sonra acemaşîran perdesinde, Acemaşîran makamı gibi karar eden bir Şevkitarab yapısıyla birlikte, çalışmamızda temel yazılı kaynaklardan hareketle ortaya koymuş olduğumuz yapı da gündeme alınmalıdır.
- Bir diğer yandan, Şevkitarab'ın verilen iki tarifinden biri de, Canfezâ makamına atfedilmektedir ki bu da görüldüğü üzere yazılı kaynaklara göre yanlıştır. Çünkü karar perdesi değişmemekle beraber, kalışların yapıldığı çeşniler farklıdır. Nasır Dede'deki tarifin, “tampereleşerek” değiştiği görülmektedir. Aslında düğâh perdesinde uşşak çeşnili yarım karar ve hüseyinâşîran perdesinde yine uşşak çeşnili tam karar eden Canfezâ, uşşak çeşnilerindeki ikinci derece olan segâh perdelerini daha da pestleştirmiş ve kürdi perdesine ulaşmıştır. Böylece, düğâh perdesinde kürdi çeşnili yarım karar ettikten sonra hüseyinâşîran perdesinde kürdi çeşnili tam karar eder ki bu da, bu konuda bilgiler içeren, alandaki temel yazılı kaynaklarda yer almayan bir tariftir.
- Bu durumlar, eserlerin notaya alınma faaliyetleri<sup>37</sup>, müzikal pratiğin paylaşımı ve meşk hafızasındaki aktarımın çok boyutlu yapısı gibi parametrelerle ilişkili olabilir. Zira

<sup>37</sup> II. Mahmud döneminde İstanbul'a getirilen Donizetti Paşa, o dönem pek yaygın olan Hamparsum notası kullanılarak yazılmış eserlerden eline geçenleri Batı porteli notaya aktarmış ve eserleri bu notadan öğrencilerine

Canfezâ'nın seyri onu ortaya koyan Nasır Dede tarafından açıklanmışken ve Şevkitarab'ın Haşim Bey'deki ifadesi ortadayken müzikal pratiğin, diğer değişkenlerin ve tarihsel yaşanmışlığın yıllar içerisinde makama katabilecekleri şeylerin, ortaya koyduğumuz bu temel tanımlamalarla ilişki kurma potansiyelinin gündeme alınması gerektiğini düşünmekteyiz.

- Günümüzdeki repertuvarında, Şevkitarab eserlerde özellikle III. Selim'e ait eserlerin farklı seyirlerde görülmesi, yukarıda bahsettiğimiz irtibatın kurulmasının önemini ortaya koymaktadır. Zira III. Selim gibi bir müzisyenin, şimdiye dek makam tarifleri hususunda görülmemiş bir ikiliği gerçekleştirerek, bir makama iki seyir uygulamayacağını düşünmekteyiz. Farklı seyirleri olduğunu söylediğimiz bu Şevkitarab eserler, 1799 tarihli mecmuada görülmekteydi. Eğer seyirleri farklı olsaydı, başka bir makam ismiyle anılabilirlerdi. Çünkü yeni makamlar terkip ettiren ve bazılarını da bizzat kendisi terkip eden Selim'in başını çektiği yenilik hareketleri bu duruma uygun bir ortam da sağlamaktaydı. Bunlardan sebep 1799'da aynı makam tasnifiyle bir araya getirilmiş eserlerin o dönemde aynı seyre sahip olduğu düşünülmektedir. Günümüze bu eserler arasından gelen yalnızca birkaçı muhtemelen, seyir anlamında (ki o seyir birbirine çok benzemekte, yalnızca karar perdesi yarım ses daha tiz) yanlış aktarımın bir ürünüdür diyebiliriz.
- Son olarak tarihle yazılı veriler üzerinden kurduğumuz ilişki neticesinde, günümüze ulaşan eserlerden Canfezâ şeklinde tasnif edilenlerin hiçbirinin Nasır Dede'deki tarife uygun olmadığı görülmüştür. Günümüzde Canfezâ makamı, Kantemiroğlu'nun kitabında bazı makamlar için söylediği gibi, "*ismi var, cismi yok*" bir makamdır. Çalışmamızın vurguladığı irtibatın kurulması, bu makama yüklenen bu vasıflandırmanın alternatifi olarak, müzikal pratiğin lehine bir kazanıma vesile olabilir.
- Şevkitarab eserlerin ise günümüzde daha çok farklılaşmış olan seyirle bestelendiği ve makamın tarifinin bu şekilde aktarılmaya başlandığı görülmektedir ki bunun da bahsedilen yazılı verilerle irtibatının sağlanması gereken bir durum olduğunu düşünmekteyiz.
- Bu sonuçlar Canfezâ'dan doğmuş bir Şevkitarab'ı ve Şevkitarab'da kaybolmuş bir Canfezâ'ya işaret etmektedir.

---

aktarmıştır. Burada dikkati çeken en önemli problem ise, Batı porteli notanın Türk müziğindeki perdeleri gösterecek özel değiştirme işaretleri kullanılmaksızın uygulanmasıdır (Karamahmutoğlu, 2014: 559).

## KAYNAKÇA

### Kitaplar;

- Agayeva, S., & Uslu, R. (2008). *Ruhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. İstanbul.
- Akdoğu, O. (1993). *Hüseyin Sâdeddin Arel: Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah: Şükrullah'ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- d'Erlanger, B. R. (1959). *La Musique Arabe C.III*. Paris
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmuası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ezgi, S. (1933-1953). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi (I-V)*. İstanbul.
- Hacı Emin. (1302/1884). *Nota Muallimi*. İstanbul.
- Haşim Bey. (1269/1852 ve 1280/1864). *Mecmuâ-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyyat*. İstanbul.
- Kanar, M. (2010). *Farsça Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Konuk, A. A. (1317/1900). *Hanende: Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özön, M. N. (1973). *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Popescu-Judetz, E. (1998). *Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. (Çev. ve Haz. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2010). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Popescu-Judet, E., & Sırlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treaties on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sarı, M. (1980). *Arapça-Türkçe Lûgat*. İstanbul: Bahar Yayınları.
- Şükun, Z. (1984). *Farsça-Türkçe Lûgat*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tahsin, H. (1322/1904). *Gülzâr-ı Mûsikî*. İstanbul.
- Tanburi Cemil. (1321/1901). *Rehber-i Mûsikî*. İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Abdülbaki Nasır Dede: Tedkik ü Tahkik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitâbu 'İlmi'l-Mûsiki alâ Vechi'l-Hurûfât*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafîd Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2015). *Çengî Yusuf Dede: Risale-i Edvar*. Ankara: Çengi Yayınevi.
- Uslu, R. (2015). *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları Makasıdu'l-Elhan*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Uz, K. (1310/1892). *Mûsikî Istilâhatı*. İstanbul.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm Edvar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev: Orhan Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yılmaz, K. (2001). *III. Selîm (İlhâmî): Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânının Tenkitli Metni*. Edirne: Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları

### **Tezler:**

- Akaryıldız, A. (2016). *Neyzen Hasan Dede (Erinç)'nin hayatı ve Hamparsum Nota Defteri*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvani ve Mecelletun Fi'l-Musika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri*. Doktora Tezi: Ankara Üniversitesi SBE.
- Arısoy, M. (1998). *Seydi'nin el-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Aydın, E. (2003). *Hamparsum notası ile yazılmış anonim musiki mecmuasının günümüz notasına çeviriyazımı ve incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi: Ege Üniversitesi SBE.
- Can, M. C. (1993). *Türk müziğinde makam kavramı üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmü'a-i Saz ü Söz*. Doktora Tezi: Ege Üniversitesi SBE.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si*. Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri*. Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve makamların incelenmesi*. Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Doğrusöz, N. (1993). *Hafız Post Güfte Mecmuası*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Doğrusöz, N. (2007). *Hariri bin Muhammed'in Kırşehirli Edvarı üzerine bir inceleme*. Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nayı Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birat-ı Musiki*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). *İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 nolu yazma Hamparsum nota defteri*. Sanatta Yeterlilik Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Kılıç, E. (2013). *Mecmûa-yı Letâif fî Sandukatîel-Meârif*. Doktora Tezi: İstanbul Üniversitesi SBE.
- Küçük, E. M. (2015). *Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterlerinde yer alan peşrev ve saz semai formunda eserlerinin günümüz nota yazısına çevrilmesi ve incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi: Haliç Üniversitesi SBE.
- Levendoğlu, O. (2002). *13.yy'dan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. Doktora Tezi: Gazi Üniversitesi FBE.
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Pekşen, A. (2002). *Zeynü`l-Elhan isimli eserin metin ve sözlük çalışması: Ladikli Mehmed Çelebi*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Üniversitesi SBE.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risale-i Musiki adlı eseri*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Sunat, N. (1998). *H. Sadettin Arel'in Türkiyat Enstitüsü'nde bulunan hamparsum nota yazılarından bir bölümünün günümüz notasına çevirimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Taşdelen, D. (2014). *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Kütüphanesi'nde bulunan 1537 no'lu Hamparsum nota defterinin tanıtımı ve içerisindeki eserlerin çeviriyazımı*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.

- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın Müsiki Risalesi isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvarları ile mukayesesi*. Yüksek Lisans Tezi: Dokuz Eylül Üniversitesi SBE.
- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l Fethiyye'si*. Doktora Tezi: Niğde Üniversitesi SBE.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıızade Tirevi ve Musiki Risalesi*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddîn Abdulmu'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvâr'ı*. Doktora Tezi: Marmara Üniversitesi SBE.
- Verdemir, K. (1998). *Câmî'ye ait Risale-i Musiki'nin Rauf Yekta Bey tarafından çevirisi*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi SBE.

### **Makaleler;**

- Çakır, A. (2014). Kutbüddîn Şîrâzî nin Dürretü t Tâc ında Devir ve Cem i Kâmiller. *OMÜİFD - No:37, 75-96*.
- Kaçar, G. Y. (2008). Türk Musikisinde Makam. *İSTEM - Sayı:11, 145-158*.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye: Türk Musikisi Özel Sayısı - Sayı: 57 , 755-773*.
- Karamahmutoğlu, G. (2014). Tanzimat Dönemi'nde Müzik: Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları. *Yeni Türkiye: Türk Musikisi Özel Sayısı - Sayı: 57 , 555-565*.
- Keskiner, B. (2012). Sultan III. Selim'in Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi'ndeki Güfte Mecmuası. *Musikişinas - Sayı: 12, 51-55*.
- Öztürk, O. M.; Beşiroğlu, Ş. Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı Anlamak:Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik - Sayı 1(10), 9-36*.

### **Yazmalar;**

- III. Selim Mecmuası*. Suna-İnan Kıraç Özel Koleksiyonu.