



GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE MAKÂM KAVRAMININ KULLANILMASINA EDVÂR GELENEĞİ AÇISINDAN BİR YAKLAŞIM*

İrfan KARADUMAN**

ÖZET

Geleneksel Türk Müziği'nde ezgi karakteri makâm anlayışı ile ortaya konmaktadır. Meşk sistemi içinde varlığını devam ettirmiş olan bu müzik türünde makâm anlayışı, yüzyıllar içinde doğal olarak değişikliğe uğramıştır. Değişim farklı yüzyıllarda yazılmış olan edvârlarda açıkça görülmektedir. Bu sebeple, eski dönem yazma kitaplardan bugünün kaynaklarına kadar, verilen makâm tanımlarına bakmak, değişimin boyutu ve anlayışı hakkında bilgi verecektir.

Makâm anlayışındaki değişimi ortaya koymanın bir diğer önemi de Geleneksel Türk Halk Müziği'nde yaşanan makâm/ayak ikilemine farklı bir bakış açısı getirebilmek ile ilgilidir. Geçmiş yüzyıllarda farklı isimlerle adlandırılmasına rağmen, son yüzyıl içinde “*Türk Halk Müziği*” ifâdesi ile belleklere yer eden Geleneksel Türk Halk Müziği'nin ezgisel yapısı, “*ayak*” terimi ile ifâde edilmeye çalışılmıştır. Buna gerekçe olarak, bazı halk ezgilerinin makâmsal yönden tam olarak ifâde edilememesi öne sürülmüştür.

Bahsedilen problemlerin kaynağında bulunan iki temel hususun atlandığına inanmaktayız. Birinci husûs, makâmın tanımlarında ve kurulumunda anlayış değişikliğinin yaşanmasıdır. Diğer bir deyişle, makâm tanımlarına, geleneğe var olmayan ama son yüzyılda eklenen “*dizi*” anlayışı hâkim olmuştur. İkinci husûs ise, geçmiş yüzyıllarda kullanılmasına rağmen, zamanla adları telaffuz edilmeyerek, makâm terimi altında birleşen, “*âvâze*” ve “*şûbe*” kavramlarının varlığıdır. Âvâze ve şûbe anlayışı içinde tanımlanan ezgilerin, bugünün makâm anlayışına uzaklığı net biçimde görülebilmektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği ezgilerinin makâmsal yönden incelenmesinde bu iki terimin tanımladığı ezgi modellerinden faydalanmak, yaşanan problemin çözümünde kolaylık sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Müziği, Geleneksel Türk Halk Müziği, Edvâr, Makâm, Ayak

*Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, E-mail: irfankaraduman@gmail.com

AN APPROACH TO THE USE OF THE CONCEPT OF MAKÂM IN TURKISH TRADITIONAL FOLK MUSIC WITH REGARD TO EDVÂR TRADITION

ABSTRACT

In Traditional Turkish Music, characteristics of melodies are manifested through melodic modes that are called makâm in Turkish. In this line of music, which has maintained its existence within the exercise system, the understanding of makâm has naturally undergone changes over the centuries. These changes are clearly seen between the edvârs -manuscripts of music theory presented in circles- of different centuries. Due to this reason, examining the various definitions of makâms, from the manuscript books of the past and from current sources, would provide information on the magnitude and sense of this change.

Another importance of setting forth the change in the understanding of makâm is related with the introduction of a new perspective to the dilemma of makâm and melodic patterns referred to as ayak in the Traditional Turkish Folk Music. Although it had been named differently in the past centuries, within the terminology of the present century's "*Turkish Folk Music*" the melodic structure of music has been tried to be expressed with the term "*ayak*". The fact that some folk melodies cannot be exactly expressed in terms of makâms has been frequently presented as the reason for this.

Our belief is that two fundamental matters underlying the problem are being omitted. The first of these is the change of understanding that took place in the definitions and therefore the setups of makâms. In other words, an understanding of scale -or "*dizi*" in Turkish-, which did not exist within the tradition but was later incorporated into the definitions of makâm, has been prevalent in the last century. The second matter is the concepts of "*âvâze*" and "*şûbe*" which although had been used in the past centuries, in time started to be mentioned less and less and eventually melted into the term of makâm. The remoteness of the melodies identified with the concepts of âvâze and şûbe, to today's understanding of makâm is obvious. Utilizing the melody models identified by these two terms in the examination of Turkish Folk Music melodies with regard to makâm may provide a significant ease in the solution of the problem that is being experienced.

Key Words: Traditional Turkish Music, Traditional Turkish Folk Music, Edvâr, Makâm, Ayak

Giriş

Geleneksel Türk Müziği (GTM), bestelenişinden seslendirildiği farklı ortamlara kadar, yüzyıllardır birçok yönden değişikliklere maruz kalmıştır. Örnek olarak; saray içinde geliştirilen ve yeni bir üslûba kavuşan yönü ile kırsal bölgelerdeki insanların ifade aracı olan yönü, temel özellikleri birbirinden farklı iki müzik türü ortaya çıkmış gibi bir algı yaratmıştır. Bu durumun temel sebebinin, makâm kavramı ile ilgili algılama farklılıklarından kaynaklandığına

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



inanmaktayız. 15. yüzyıldan itibaren kaynaklarda karşımıza çıkan makâm terimi, hemen her dönem farklı biçimde tanımlanmış olup, tanım farklılıklarının en belirgin olanı 18. ve 20. yüzyılda yapılmıştır. Böylece GTM alanında sınıflama yapmak zorlaşmaktadır ve sınıflamalar (konu, tür, v.b.) farklı yönler doğru eğilim göstermektedir (Mustan Dönmez 2014).

Makâm kelimesi, kaynakların birçoğunda etimolojik olarak benzer biçimde verilmiş olmasına rağmen, tanımlarda birbirinden farklı özellikleri ile açıklanmıştır. Kelime anlamı itibariyle “*ayakta dikilmek, bulunulan yer, durulan nokta*” gibi anlamlara gelebilen makâm, müziksel anlamda, kaynakların birçoğunda belirli bir durak perdesi, güçlü perdesi ve dizinin bir araya gelmesi ile tanımlanmıştır. Problemin ortaya çıkışının, dizi anlayışının tanıma girmesi ile ortaya çıktığı düşünülmektedir. Öztürk’e göre; “*Makâmın 20. yy.da “dönüştürülerek” açıklanmaya çalışıldığı süreçte “dizi” olarak ele alınmaya başlanması, makam nazariye tarihinde “gelenek” açısından tam anlamıyla bir kopuş ve kırılmaya işaret eder. Bu tür bir “yaklaşım”, esasta makamın “mod” olarak anlaşılması demektir. Mod ise Avrupa musikine özgü ve “dizi” ve “ezgi tipi” olmak üzere başlıca iki niteliğe sahip nazari bir kavramdır. Bu açıdan bakıldığında makam kavramının, “mod”un dizisel vasfıyla değil ama “ezgi tipi” (melody type) vasfıyla bazı “benzerlikler” taşıdığı ileri sürülebilir*” (Öztürk 2014: 22). Bu açıdan bakılırsa, GTM’nde makâm kavramının, tarihsel kaynaklara göre herhangi bir dizinin varlığına dayanmaması gözden kaçırılmamalıdır. Ayrıca, karar/durak perdesi ve seyir ile ortaya çıkan baskın/güçlü perdenin incelenmesi sayesinde bir kavram oluşturulmalıdır.

GTM’nde makâm kavramının yerine, Geleneksel Türk Halk Müziği’nde (GTHM) kullanılan ayak ise yöresel kullanımlara göre değişkenlik gösterebilen bir kavramdır. Ayrıca aynı bölgede farklı anlamlarda da kullanılmaktadır. Kelime anlamı itibariyle “*herhangi bir şeyin yere basan ve üzerinde durduğu bölümü*” olarak tanımlanmasına rağmen “*kâfiye vermek, karar perdesi, yer, zemîn, kalıp ezgi...*” gibi anlamlara gelebilmektedir. Bu yönü ile ayak teriminin müzik bilimsel incelemelerde hangi anlamda kullanıldığını anlamak, ancak yazarın konuyu hangi bağlamda geliştirdiğini belirleme ile mümkün olmaktadır.

Bu çalışmada, GTM’nde var olan makâm kavramının, folklorik olarak kullanılan ayak kavramı ile münâsebetinden bahsedilecek olup, tarihsel kaynaklardan olan edvârlar içerisinde açıklanan makâm, âvâze, şûbe ve terkîb anlayışının değişimine bakılacak ve GTHM ezgilerinin bu terimlerle açıklanabilmesi konusuna değinilecektir. Burada söz konusu olan makâm terimi, seslendirilen ezgilerin insan üzerinde bıraktığı etki bağlamında kullanılmaktadır. GTM’nin diğer özelliklerinden olan usûl, söz-müzik uyumu, çalgılar gibi konulara temas edilmeyecektir.

Edvârlarda Makâm Kavramının Açıklanma Şekli ve Değişimi

GTM’nin kuramsal kaynakları arasında yer alan edvâr kitapları, Safiyüddin’den (13. yy.) itibaren, bilgilerin açıklanması yönünde değişiklikler göstermektedir. 15. yüzyıla kadar matematiksel hesaplamaların öne çıktığı bu kitaplarda, mezkûr dönemden itibaren matematiksel ifâdelerin yerini pratik müzik bilgileri almış ve öğrenciye nasihât niteliğinde söylemlere de yer verilmiştir. Edvâr kitaplarında 15. yüzyıldan itibaren “*Makâm*” terimi görülmekte ve bu terimin hemen yanında “*Avâze, Şûbe ve Terkîb*” kavramları açıklanmaktadır. Tanrıkörur’a göre, makâm terimini ilk kullananlar arasında Maragalı Abdülkâdir Merâgî bulunmaktadır (Tanrıkörur 2011: 140).

Edvâr kitaplarında makâm, âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarının tanımları, bu kavramların isimleri ve sayıları ile birlikte açıklanmasına rağmen, bilgiler her edvârda, aynı isim ve sayı ile verilmemekte, bu sebeple de verilen bilgilerin günümüzde aynen kullanılması sıkıntılı olmaktadır. Buna rağmen, edvârlardan çıkarılacak bakış açısının GTM teorisinin oluşturulmasında önemli olacağı muhakkaktır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



Edvârlarda açıklanan bilgilerin bazen farklılıklar göstermesinden dolayı, bu çalışmada, 15. yüzyıla ait olmak üzere dönemi içinde önemli kabul edilen Kırşehirî Edvârı (Doğrusöz 2007) esas alınacak, dönemin diğer bazı edvârları (Cevher 2004, Özçimi 1989) ile Kırşehirî arasında, tanımları benzer verilen makâm, âvâze ve şübeler örnekleme için kullanılacaktır. Bu sebeple, edvârlar arasında karşılaştırmaya makale içinde yer verilmemiştir. Amaç, yazıldığı dönemde makâm algısının ne şekilde oluştuğunu anlamaya çalışmaktır.

Kırşehirî Edvârı'nda on iki makâm, yedi âvâze, dört şübe ve elli altı terkîb açıklanmaktadır (Doğrusöz 2007: 27). Doğrusöz'ün çalışmasında görülebileceği gibi makâm, âvâze ve şübelerin günümüz dizekli nota yazısına aktarımında, tanımlardan tam bir dizi çıkmamakta iken terkîb tanımlarında, birden fazla müziksel etkinin birleşiminden dolayı, dizi birleşimleri verilmektedir. Günümüzde makâm olarak adlandırılan müziksel etkilerin çoğunluğu terkîb olduğu için bu durum günümüzde normal karşılanmaktadır. Hâlbuki makâm, âvâze ve şübeler için durum biraz farklıdır. Bunlar için seyir anlayışını anlatan bir ezgisel hareket gözlemlenmektedir. Bu konuyu aşağıdaki örneklerle anlamak daha kolay olabilir.



Hicâz makâmı için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 88)



Bûselik makâmı için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 88)

Yukarıdaki örneklerde dikkat çekici olan, Hicâz makâmının bir sekizliyi aşacak seyir karakterine sahip iken, Bûselik makâmının seyrinin sekizliyi bulmamasıdır. Ayrıca dizi oluşturmak için herhangi bir gayretin olmaması da oldukça önemlidir.

Yine aynı çalışmada açıklanan âvâze tanımları, günümüz halk müziği ezgisel yapısını açıklamak için oldukça önemli bilgiler vermektedir. Âvâzelerin tiz perdelerden başlayarak pest perdelerde karar ettiğini söyleyen Doğrusöz'ün verdiği âvâzelerden üç tanesini aşağıda görmekte yarar vardır.



Gevâşt âvâzesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 90)

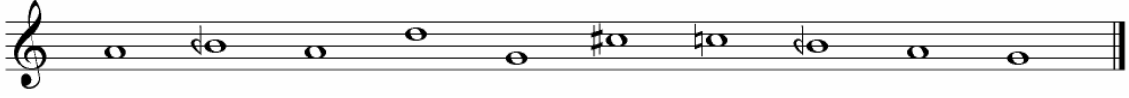


Mâye âvâzesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 91)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014





Selmek âvâzesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 91)

Âvâzeler bahsinde verilen bilgiler, halk müziği ezgisel yapısının tanımlanmasında oldukça önem taşımaktadır. Çünkü GTHM’nde makâm kullanımının doğurduğu sorunlardan bir tanesi, bazı halk ezgilerinin sekizli diziyi ya da bir makâmın tüm özelliklerini ortaya koymuyor olmasıdır. Görüleceği üzere âvâzeler, üç - dört perdeden oluşan halk ezgilerinin tanımlanmasında kullanılabilir. Tam bir dizi özelliği göstermeyen halk ezgilerinin durumuna edvârlardan örnek veren Öztürk şöyle demektedir: “Oysa “makam”, yalın olarak “âgâz”, “seyir” ve “karar” kavram ve işlevleri etrafında varlık gösterir. Bu bağlamda bâtinî gelenek mensuplarının, makamları, ezgiyle ilgili olarak ve değişen sayılarda perdelerden oluşan “asıllar” halinde anlamış ve açıklamış olmaları son derece anlamlı görünür (Öztürk, 2012b, 2012c, 2012d, 2013). Nitekim halk musikisi derlemelerinde öyle örneklerle karşılaşılır ki meselâ ezginin bütünü sadece üç perde içinde gelişme gösterir. Bâtinî nazariyeye göre üç perde, “makam” oluşumu açısından açıkça “yeterlilik” taşıyan temel bir ezgisel birliktir ve halk geleneğinde bu anlayışa uyan sayısız örnekle karşılaşılması bu açıdan dikkat çekicidir. BMMde Irak, Segâh[-ı Kadim] 35, Rehâvî[-yi Kadim], Bestenigâr[-ı Kadim], Kûçek[-i Kadim], Çargâh-ı Rekb, Zavil-i Segâh gibi MAŞTlerin, “üç-perde” içinde tarif edilmiş olmaları son derece manidardır.” (Öztürk 2014: 23) Âvâze anlayışı ile bu sorunun ortadan kalkması mümkün olabilir.

Doğrusöz’ün verdiği şûbe tanımları ve ezgisel hareketleri, yine âvâzeler gibi herhangi bir anlayışı içinde değil, seyir içinde ifade edilmektedir. Çalışmada verilen şûbeler şu seyirlerle ifade edilmektedir:



Yegâh şûbesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 93)



Dügâh şûbesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 93)



Segâh şûbesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 93)



Çargâh şûbesi için verilen ezgisel hareket (Doğrusöz 2007: 94)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014

Görüleceği üzere şubelerin isimleri, başlangıç perdeleri itibariyle belirlenmekte olup, seyrin son perdesi ile şûbe adı ilişkili değildir ve Segâh perdesi her şûbede bulunmaktadır.

15. yüzyıldan sonraki dönemler için inceleme imkânı bulabildiğimiz bir diğer eser, Ali Ufkî Bey'in (d.1610 – ö.1672/85) 17. yüzyılda yazdığı “*Mecmuâ-i Sâz ü Söz*” adlı kitabıdır. Repertuvar niteliği olduğu için, bu kitabın ezgisel anlamda fikir verebileceğine inanılmaktadır. Bu kaynaktan elde edebildiğimiz bir önemli bilgi, yazıldığı dönemdeki makâm adlandırmasının bugünkü adlandırmalarla aynı olmadığıdır. Örnek olarak; Hüseyinî fasıl içinde verilen eserlerin bazıları Muhayyer, Nevâ ve Tâhir makâmındadır (Cevher 2003: 45). Cevher'e göre, bu adlandırma farklılıklarının nedeni, adı geçen makâmların o dönem bilinmemesinden kaynaklanmaktadır.

17. yüzyılda yazılan ve makâm tasnifinde değişiklik gerçekleştiren bir diğer kitap da Dimitri Kantemir'in (d.1673 – ö.1723) yazdığı “*Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât*”tır. Bu kitapta makâmın tanımlarının verilmiş şeklini anlamak için, Rast makâmının açıklanışına göz atmak yeterli olabilir: “*Rast makâmının perde dairesinin merkezi, Rast perdesidir. Ses vermeye kendi perdesinden başlar ve gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru hareket ettiğinde, üç tam perdeye uğrayıp kendi perdesine varır ve orada kendini gösterir. ... Tam perdelerde gezinerek, kendi perdesinden Tîz Hüseyinî'ye dek çıkmaya ruhsatı vardır.*” (Tura 2000: 48) Tura'nın çalışmasından anlaşılacağı üzere Kantemir Edvârî'nde, makâmın tanımlanırken perdelerin tamamı verilmemekte, tam ve yarım perdeler gibi kavramlar kullanılmaktadır. Ayrıca Rast makâmının tanımında üç tam perdenin kullanılması Rast etkiyi ortaya koyabilmekte iken, isteyen müzisyen tiz ve pest bölgeleri de verilen sınır perdeler kadar kullanabilmektedir. Bu kitabın, GTM makâm tarihinde kırılma noktası olduğunu Levendoğlu şöyle ifade etmektedir; “*Kantemiroğlu ile birlikte makam sınıflandırmalarında da değişiklikler yaşanmış makamlar, daha öncekinden farklı olarak makam ve terkip olarak sınıflanmıştır. Bu yazar, gerek makam sınıflamalarında başlattığı yenilikçi arayışları, gerekse makam tarifleri ile dönüm noktasıdır.*” (Levendoğlu 2004: 135) Kantemir'in edvârından, sonraki dönemlerde edvâr yazan müellifler de etkilenmişlerdir (Yalçın 2014: 2057).

18. yüzyılda makâm kavramının açıklandığı eserlerden birisini Abdülbâki Nâsır Dede (d.1765 – ö.1821) yazmıştır. “*Tedkîk ü Tahkîk*” adlı kitabında Nâsır Dede, makâmın sayısını 14'e çıkarmış, âvâze ve şubeleri de birleştirerek (Kantemir gibi) terkîb kavramı içinde incelemiştir (Tura 2006: 31). Tura, Nâsır Dede'nin eski edvâr yazarlarından ayrılan bir özelliğine dikkat çekmekte olup, bu konuda şöyle demektedir: “*Yazarı, eski “Edvâr” yazarlarından ayıran önemli bir özellik de, onun, makamları, başlangıcı, bitimi belli olmayan, sadece, birtakım dörtlülerin ve beşlilerin birleşmesi şeklinde sunulan diziler, devirler yerine, başlangıcı, gezinme yönü ve gezindiği perdeleri, kararı, genişleme ve süsleyicileriyle, “seyir” kavramını göz önünde tutarak açıklamaya çalışmasıdır.*” (Tura 2006: 17–18)

15. yüzyıldan Nasır Dede'nin yaşadığı döneme kadar makâm tanımlarında bazı değişimler olmasına rağmen, bu değişimler, perdelerin isimleri, âvâze ve şubelerin, terkîbler içine dâhil olması gibi konularla sınırlıdır. Gültekin Oransay, 18. yüzyıl sonlarında makâm ve terkîb tasnifinin de “*ezgisel çıkış*” anlamında sadece makâm terimine dönüştüğünü ifade etmektedir (Oransay 1990: 56). 19. ve 20. yüzyılda makâm kavramının adlandırılmasında yaşanan değişimi görebilmek için bu dönemde yazılmış olan kaynaklara göz atmak gerekmektedir.

19. ve 20. Yüzyılda Geleneksel Türk Müziği Kaynaklarında Makâm Tanımı

GTM üzerine son dönem bilimsel çalışmaların başlangıcı olarak kabul edilen 19. yüzyılda yaşanan değişimin, Musikâ-yı Humâyûn ile başladığı ve nota yazısının yaygınlaşması ile hızlandığı bilinmektedir. Bu dönemde makâm tanımını yapan araştırmacıların, GTM eserlerini dinleyerek bu tanımları yaptıkları bilinmektedir. Bu sebeple, yazılı kaynaklarda verilen tanımları incelemeyen önce eserleri doğru notaya alınmış olan bestekârlardan birisinin, makâmı kullanma biçimlerine

bakmak faydalı olacaktır. 19. yüzyıldan itibaren müzik kulakla değil gözle algılanır hale gelecektir ve incelemelerin, her ne kadar işitsel yönü olsa da, görsel yönü de ön plana çıkacaktır. Bu görsellik, batılılaşma anlayışı içinde nota yazısına bağlandığı için temel anlayış olan dizi mantığı hemen kabul görmüştür. Ayrıca, batılı anlayışın Türkiye’de müzik eğitime sistemli biçimde yön vermesi ile ilgili olarak Aksu’nun bir tespiti şöyledir: “Yenileşme hareketlerinin eğitime yansımaları, batılı eğitimcilerin görüşlerine dayalı daha sistematik bir pedagojik formasyon anlayışına ve buna paralel olarak daha bilinçli eğitim programlarının hazırlanmasına neden olmuştur.” (Aksu 2013: 714)

Bilindiği üzere, GTM eserlerinin batı notası ile yazılı hale getirilmesi üzerine yapılan ilk çalışmalar, Dârü’l-Elhân heyeti tarafından gerçekleştirilmiştir. Heyetin üyelerinden olan Ahmet İrsoy, babası Zekâi Dede Efendi’nin eserlerini notaya almış olduğu için, günümüze kadar değişikliğe uğramış olma ihtimali az olan en eski eserlerin Zekâi Dede Efendi’ye ait olduğu söylenebilir. Meşk sisteminden yetişen ve son klasik olarak kabul edilen bestekâr Zekâi Dede Efendi’nin makâm anlayışının tespiti, Dârü’l-Elhân ile birlikte “bestekârlar açısından” yaşanan değişimin ortaya konabilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Zekâi Dede Efendi (d.1825 – ö.1897), GTM’nin geçiş dönemi olarak adlandırılabilir bir dönemde yaşamıştır. Hocası Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’den (d.1778 – ö.1846) özel meşke hak kazanması, Mevlevîhâne’ye müzikteki hüneri sebebiyle çile çıkarmadan postnişin olması, öte yandan Dârü’ş-şafaka’da ilk resmî öğretici olması, Zekâi Dede’nin kıymetini ve birbirinden farklı müzik anlayışını bünyesinde topladığını göstermektedir (Karaduman 2011: 6). Zekâi Dede’nin dîmî müzik alanındaki bestelerinin sayısı oldukça fazladır. Bestelerini otuzdan fazla makâm kullanarak oluşturmuştur. Zekâi Dede Efendi’nin bestelerinden, makâm anlayışını anlamak için örnek olarak Hüseyinî Cumhûr İlâhî’ye bakmak yeterli olacaktır. Bu ilâhîde, günümüz Hüseyinî anlayışı ile Uşşâk anlayışın iç içe kullanıldığı görülmektedir. Zekâi Dede, Uşşâk makâmının güçlüsü olan Nevâ perdesini kullanmaktan çekinmemektedir. Buna rağmen, ilâhî seslendirildiği zaman Hüseyinî makâmı etkisi tam olarak hissedilmektedir. Buradan çıkacak sonuç, günümüz makâm tanımlarında karşılaşılan, “makâm ayrımının belirli perdelerin sıklıkla duyurulması ve yakın makâmların güçlülerinden uzak durulması” düşüncesinin Zekâi Dede’de geçerli olmadığıdır (Karaduman 2011: 70). Zekâi Dede’nin bestecilik yönünü takip eden öğrencileri de bulunmaktadır. Eserleri incelendiği zaman anlaşıldığı üzere, bu bestecilerden birisi de Muallim İsmail Hakkı Bey’dir (Karaduman 2011: 137).

Bestekârlık açısından incelemenin ardından, kuramsal çalışmaların yoğunlaşması yönünde değişime bakmak gerekirse, incelemeye Muallim İsmail Hakkı Bey’den (d.1866 – ö.1927) başlanabilir. İsmail Hakkı Bey, yaşadığı dönem itibarıyla, önemli bir kişidir. Çünkü GTM’ni geleneksel öğreticilerinden meşk etmiş olmakla birlikte, Musikâ-yı Humâyûn bünyesinde batı müziğini de öğrenmiş ve iki türde de besteler vermiştir. Bu sebeple, Muallim İsmail Hakkı Bey’in makâm kavramını tanımlama şekli önem kazanmaktadır. “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı kitabında, âvâze, şûbe, makâm ve terkîb terimlerini kullanmış olmasına rağmen bu terimlerin anlamları hakkında bilgi vermemiştir (Kaygusuz 2006: 20). Kitap üzerine çalışma yapan Kaygusuz, ilgili terimleri kendisi açıklamıştır. Kitap incelendiği zaman, İsmail Hakkı Bey’in GTM geleneğini seyir mantığıyla algıladığı hemen dikkat çekmektedir. Her ne kadar âvâze, şûbe ve terkîb terimlerini anmış olsa da, İsmail Hakkı Bey hepsini makâm kavramı ile açıklamaktadır. Makâm açıklamalarında dizi kullanmamakla birlikte, perde ve güçlü isimleri de vermemektedir. Bunların yerine küçük seyir ezgileri vermiş, bu seyirlerin işitsel etkileri ile makâm duygusunu ortaya koymayı hedeflemiştir.

Son yüzyıl içinde yazılmış olan kaynakların bazılarında makâm tanımı şu şekildedir: Rauf Yekta Bey’e göre; “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



düzenlenmesi ile vafını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir.” (Rauf Yekta Bey 1986: 53)

Suphi Ezgi’ye göre; “*Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesler beyindeki münasebet cihetinden seslerin icrasdır. ... Makamlar diziler gibi ya sâit veya nazil olur. Makamlarda bir ibtida, bir seyir, bir de karar mevcuttur.”* (Ezgi 1933: 49)

Hüseyin Sâdeddin Arel’e göre; “*Dizide veya lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete “makam” denilir. Şu halde makam bir durakla bir güçlüünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir.”* (Arel 1991: 32) Bu tanıma göre, makâm için vazgeçilmez olan özellikler durak perdesi, güçlü ve dizide bulunmaktadır. Dizileri de dörtlü ve beşliler oluşturmaktadır.

Abdülkâdir Töre’nin makâm algısını devam ettiren Ekrem Karadeniz’e göre; “*Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye “makam” denir.”* (Karadeniz 2013: 64)

Gültekin Oransay’ın makâm anlayışında da dizileri oluşturan aralıkların birleşimi önem kazanmaktadır. Güçlü sesin öneminden bahseden Oransay, belirli motiflerin seyir yapısının oluşumundaki öneminde de vurgu yapmaktadır (Güray 2006: 103).

Yakup Fikret Kutluğ, makâmları tanımlarken tarihsel kaynaklarda yer alan bakış açılarını vermiş, makâm, âvâze, şûbe ve terkîb anlayışından bahsetmiş ve sekizli dizinin kuruluşunu ayrı bir bölüm halinde vermiştir (Kutluğ 2000: 65). Dizilerin oluşumunda meydana gelmesi istenen uyumun, durak, güçlü ve tiz durak gibi perdelerin görevlerine açıklık getirmekle (ki buna “*ahenk*” demektir) ancak ortaya çıkabileceğini ifâde etmiştir. Ayrıca Kutluğ’un seyir tanımı şöyledir: “*Genelde, makamın lâhni yapısı içinde veya gerektiğinde dizisi dışında yapılan icraya seyir (gezme, gezinme, yolculuk) diyoruz.”* (Kutluğ 2000: 91).

Cinuçen Tanrıkorur’a göre; “*Tek porteli müziklere mahsus ve belli dizilerin “seyir” adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir. Bu tarifimizde, seyir olmadan dizinin makamı anlatamayacağı vurgulanmıştır.”* (Tanrıkorur 2004: 26)

Onur Akdoğu’nun yüksek lisans ders notlarında makâmlar, aşıt yöntemi adıyla açıklanmaktadır. Ana aşıt, Yegâh’tan, Tiz Nevâ’ya kadar bir ses aralığında açıklanır. Makâmlar, bu aşıtın içinde karar ve güçlü perdelerini kullanarak seyir gösterirler. (Akdoğu 2004)



Onur Akdoğu’nun Ders Notlarından (Re Ana Aşıtı)

İsmail Hakkı Özkan’a göre; “*Dizinin bir dörtlü ve bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana geldiğini biliyoruz. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlüünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir.”* (Özkan 1998: 77)

Zeki Yılmaz’a göre; “*Bir makam için önce bir dizi gerektiğini öğrendik. Dizinin en önemli sesi Durak’tır. Makam dizileri daima bu seste biterler. Makam dizisinin ikinci önemli sesi*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



Güçlü'dür. ... Makam dizisinin iki önemli sesi de Yeden ve Asma Karar'dır. ... Makam için, dizinin seslerinde dolaşılmasına seyir denir. Makamın karakterine göre, durak, güçlü veya başka bir perdeden seyire başlanılarak, icra edilecek makamın sesleri gösterilir. Güçlü'de kalış gösterilerek nakarata geçilir. Meyan seslerinde çeşitli geçkiler yapılabilir. Tekrar dizinin güçlü perdesinde kalış gösterilerek, ana dizinin sesleri kullanılmak suretiyle dizinin durak sesinde karar verilir.” (Yılmaz 1988: 46–49)

Tablo:1 Kaynaklarda Makâm Konusunda Önemli Görülen Hususlar

	Â vâize	Şiibe	Terkîb	Başlangıç Perde	Seyir	Karar Perde	Güçlü Perde	Dizi	Çeyni	Asma Karar
Kırşehirî	X	X	X		X	X				
Kantemir			X	X	X	X				
Abdülbâki Nâsır Dede			X		X	X				
Muallim İsmail Hakkı Bey	X	X	X		X	X				
Rauf Yektâ Bey				X	X	X		X		
Şuphi Ezgi				X	X	X	X	X		
Sâdeddin Arel					X	X	X	X		
Ekrem Karadeniz					X	X		X	X	
Gültekin Oransay					X	X		X		
Yakup Fikret Kutluğ	X	X	X		X	X	X	X		
Cinuçen Tanrıkorur					X	X		X		
Onur Akdoğan					X	X	X			
I. Hakkı Ozkan					X	X	X	X		X
Zeki Yılmaz					X	X	X	X	X	X

Yukarıdaki tabloya bakıldığı zaman, makâm kavramının tanımında önemli olan husûsların değişimi (yukarıdan aşağı doğru inildikçe, sağa doğru) net biçimde görülebilir. Rauf Yektâ Bey ile birlikte önemsenmeye başlanan dizi anlayışı, makâmın tanımına yerleşmiş olmasına rağmen, sadece Cinuçen Tanrıkorur diziyi seyir olmadan anlamsız kabul etmektedir. Kantemir döneminden

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



İtibaren âvâze ve şubelerden bahsedilmez olmuş, bu terimler, Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından telaffuz edilmiştir. İsmail Hakkı Bey de sadece telaffuz etmekle yetinmiş, açıklamamıştır. Yakup Fikret Kutluğ ise eski terimlerin açıklandığı, kronolojik inceleme yapmıştır. Oransay ve Akdoğu'da dikkati aşır terimi çekmektedir. Oransay diziyi net biçimde ifâde ederken, Akdoğu dizi kuruluşu hakkında çok fazla bilgi vermemektedir. Bu bilgilere ek olarak, hiçbir dönem önemini yitirmeyen seyir kavramı dikkat çekicidir. Buna rağmen çeşni ve asma karar kavramları, son dönem kitaplarında ortaya çıkmış ve 20. yüzyıl makâm algısını oldukça karmaşık hale getirmiştir.

Son dönem makâm algısı, bu tanımlar ışığında anlaşılabilir. Önce de ifâde edildiği gibi makâm terimine karşılık olarak kullanılan ayak teriminin nasıl açıklandığını görmek, GTHM içindeki algıyı ortaya koyabilir.

Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Makâm Teriminin Kullanılması İle İlgili Görüşler

GTHM içinde yer alan ezgileri tanımlamak üzere kullanılan ayak teriminden, giriş bölümünde de bahsedilmişti. Ayak kelimesinin birden fazla anlamının olması, halk ezgilerini tanımlamak için kullanılması noktasında problem doğurmaktadır. GTHM alanında çalışanların farklı farklı ayak isimleri oluşturmaları, durumu daha da karmaşık hale getirmiştir. (Şenel 1997: 381, Yener 2001: 69) Bu konuda farklı çözüm önerileri bulunmasına rağmen, bu önerilerin 100–150 yıllık yazılı kaynaklar dâhilinde yapıldığını söylemek yerinde olacaktır. GTHM'nin, “*halk müziği*” ve “*sanat müziği*” gibi yapay bir ayrımaya uğraması ve aynı kökten geldiği düşünüldüğünde, edvâr geleneğinden beri süregelen bilgi birikiminin, konunun çözümünde kullanılmasının katkı sağlaması muhtemeldir. Örnek olarak; âvâze ve şûbe gibi terimler, günümüzde makâm sınıflamalarında kullanılmamakla beraber, tanımladığı ezgisel hareketler de artık günümüzde bilinmemektedirler. Daha önce ayak terimi hakkında yapılmış olan çalışmalara bakmak, konunun daha iyi anlaşılması için önemlidir.

Ayak kelimesinin anlamları ile ilgili bir çalışma, Süleyman Şenel tarafından gerçekleştirilmiştir. Şenel, ayak kavramını açıklamadan önce GTHM çalışmalarında makâm terimini kullanmaktan kaçınan araştırmacıların bulunduğunu, bununla birlikte yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren makâm terimini kullanan araştırmacıların da varlığını ifâde etmektedir. (Şenel 1997: 378) Çalışmanın devamında Şenel, ayak kelimesinin ve ayak kelimesinden meydana gelen deyimlerin anlamlarına yer vermiş olup, müzik alanında kullanılan ayak terimlerini örnekleri ile açıklamaktadır. Açıklamalardan sonra yazar şu kanaâte varmaktadır: “*Bütün bu tanımlara dayanarak söylenebilir ki “ayak” terimini, Klasik Türk müziğindeki “makam” terimine bağlamanın ve ona karşılık göstermenin imkânı yoktur. Buna karşılık, “ayak” teriminin böylesine problemler yaratmasının altında yatan etken, Türk Halk Müziğinin belli başlı dizi ve seyirlerdeki ezgilerin, Klasik Türk Müziğinin belli başlı makamlarına karşılık olarak düşünülmüş olması ve bunlara kendi içinde özel anlamları olan özel terimlerin, isim olarak yakıştırılmasıdır. Bunun yanında bazı terimlerin, Klasik Türk Müziğinde görülmeyen dizi ve seyirler göstermesi, makama karşılık ayak üretme mantığını bir ölçüde lokal statüye sokmaktadır ki bu kaçınılmaz bir sonuçtur.*” (Şenel 1997: 380)

Sabri Yener aynı konuda, önce adı geçen terimleri kullanan GTHM çalışanlarının görüşlerini vermiş, ardından makâmsal olarak tanımlanabilen ve tam olarak tanımlanamayan halk ezgilerinin isimlerinden örnekler vermiştir. Sonuç bölümünde ise şunları ifâde etmiştir: “*1. Türk halk müziği dizilerini ifade etmede “ayak” yeterli ve uygun bir terim değildir. 2. Türk halk müziğinde bazı ezgiler makam terimi ve makam anlayışı ile ifade edilebilir. Ancak, bazı halk müziği dizilerinin ifadesinde makam terimine de ihtiyatla yaklaşılmalıdır. 3. Türk halk ezgilerini makam dizileri içerisinde ifade etmek şimdilik en çıkar yol olarak görünmektedir. (hüseyni dizisi, hicaz dizisi, nikriz dizisi, saba dizisi vb.)*” (Yener 2001: 73) Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere, Yener'e göre problemin çözümünde çıkar yol, “*makâm dizisi*” söyleminin kullanılmasında yatmaktadır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



GTHM’nde ayak teriminin kullanılmasını savunan Mustafa Hoşsu, önce ayak teriminin kelime anlamlarını, ardından da ayak tanımlarını açıklamıştır. Ayak terimini dört ayrı tanım halinde açıklayan Hoşsu, halk ezgileri için “*dizi ve seyir açısından ayaklar*” başlıklı dördüncü tanımda, ayak terimini “*1. Belirli bir dizide ve bir sekizli (oktav) içinde seyreden ayaklar. 2. Belirli bir dizide ve bir sekizlinin dışında seyreden ayaklar. 3. Belirli bir dizisi olup da, karar sesi (tonik) değişenler. 4. Kendine özgü bir dizisi ve seyri olan ayaklar.*” (Hoşsu 1997: 28–29) Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere, Hoşsu ayak terimi tercih etmekte ve konuyu, makâm kavramından uzak biçimde, dizilere ve seyir özelliklerine göre açıklamaktadır.

GTHM’nde makâm veya ayak kullanımı ile ilgili kitap hazırlamış olan Mehmet Can Pelikoğlu’nun verdiği bilgiler, Sabri Yener’in verdiği bilgiler ile benzemektedir. GTHM dizilerinin adlandırılmasında, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin (GTSM) makâmsal yapısından faydalanılmasının, halk müziğine daha bilimsel yapı kazandıracağı ifade edilmiştir. Pelikoğlu, kitabının sonuç bölümünde konunun çözümüne yönelik olarak, dokuz tesbit ve öneri getirmektedir. Bu öneriler içinde iki tanesi dikkat çekicidir. Yazar, dördüncü maddede herhangi bir diziyi tamamlamayan türküler için makâm adının yanına “*çeşni, cins, kırıntı, eksen*” gibi kavramların eklenerek adlandırmanın yapılabileceğini, beşinci maddede ise birbirine benzeyen etkiler taşıyan makâmların, makâm ailesi olarak kullanılabilmesini önermektedir. (Pelikoğlu 2012: 283) Pelikoğlu’nun da konuyu dizi eksenli incelediği görülmektedir.

GTHM alanında Anadolu’da yapılmış olan derleme çalışmalarının hemen ardından, toplanan malzemelerin sınıflandırılarak tanımlanmasına girişilmiştir. Bu sınıflamaların bazıları halk ezgilerinin yörelerine, türlerine, sözel yönlerine ve müziksel özelliklerine göre yapılmıştır. Müziksel özelliklere göre yapılan sınıflamalar, makâm/ayak, usûl ve biçim gibi konuları içermektedir.

Yapılan çalışmalarda ihtilâfa düşülen konuların başında, halk ezgilerinin tanımında makâm veya ayak teriminin kullanılması gelmektedir. Bu konu üzerine her ne kadar çalışmalar yapılmış ve öneriler getirilmiş olsa da hâlen kabul edilen ortak bir tercih bulunmamaktadır. Fikir birliği olmamasının sebeplerin temelinde, halk ezgilerinin bir kısmının günümüz 19. ve 20. yüzyıl makâm algısına tam olarak uymamasıdır. Çünkü makâm kavramı, dizi üzerinde açıklanmaya başlamış ve genellikle sekizli ses genişliği içinde açıklanması zorunlu görülmüştür. Hatta genişleme bölgesine göre makâm tanımları da geliştirilmiştir.

Aynı konuya ayak terimi cephesinden bakıldığı zaman durum daha sıkıntılı hale gelmektedir. Çünkü ayak terimi, yöresel ve kişisel olarak farklı biçimlerde algılanmakta olup, kavramsal hale gelmesi problemler barındırmaktadır. Ayrıca, saha çalışması yapan araştırmacılar, kaynak kişiyle görüşme sırasında terminolojiyi her ne kadar kullanamayacaksa da derleme sonrası çalışmalarda, terminoloji, bilgilerin değerlendirilmesi bakımından önemlidir. Bu sebeple, derlemecilerin her iki kavramı da bilmek gibi bir zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Derleme esnasında sorulacak soruların terminolojiye her zaman uygunluk gösteremeyeceği ile ilgili olarak Yetkin Özer şunları söylemektedir: “*Antalya çevresinde Yörükler arasında yaptığımız bir alan çalışması sırasında bir müzisyen ile görüşüyorduk. Söylediği her parçanın ayrı adları olmasına rağmen, aşağı yukarı aynı ezgiyle söylemesi dikkatimi çekti. Bunun tipik bir durum olması, yani boğaz havaları dağırının bir ya da birkaç ezgiyle söyleniyor olması, türün sözel ifade olarak düşünüldüğü konusunda bir ipucu olabileceği için konunun açıklık kazanmasını istedim. Ne var ki, “melodi” ya da “ezgi” ve “güfte” ya da “söz” terimlerinin yerel karşılığını bilmediğim için soruyu sormak zor oldu. Görüşmenin biraz ilerlemesiyle birinci kavram için “makam” ve ikinci kavram için “deyiş” terimlerinin kullanıldığı ortaya çıktı. Soruyu bu terimlerle sorunca istediğim yanıtı alabildim. “Söylediğin havaların deyişleri farklı ama makamları aynı. Bu hep böyle midir?”*”

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



Terimlerin ya da terimlerin ifade ettiği anlamların bir kültürden ötekine farklılıklar gösterebileceği mutlaka göz önünde tutulmalıdır.” (Özer 2002: 47–48)

Halk bestecilerinin yörelerinde farklı terimler kullanmasına ek olarak, bestelerini yaparken teorik kaygı taşımamaları da tasnif sorununun sebepleri arasındadır. Besteci ezgiyi üretirken kural tanımaz veya hiç öğrenmemiş olabileceği kuralı da esnetebilir. Bu konuda Gazimihal şöyle demektedir: “*(İstanbul folklor neşriyatının) birinci defter mukaddimesinde şu satırlar mühimdir. “Halk bestekârları –makam- hususunda kendilerini bir takım ilmî kuyût ve şuyût ile bağlamadıkları gibi ika’ cihetini de gelişi güzel müsamaha etmişler, hatta iki satırlık küçük bir şarkıda birkaç –makam- ve –ika’- değiştirmeyi bile caiz görmüşlerdir. ... Bunların içinde bazan –makam itibariyle- sabit bir rengi olmayan bazı şarkılara da tesadüf ettik ki bunlara –filan makamdandır- demek mümkün olamadı.” (Gazimihal 2006: 84)*

GTM makâmlarının sayısı ve tanımı ne olursa olsun, halk bestecileri, terimleri ve tanımları çok fazla önemsemeden, kendi kulaklarında kalan seyir özelliklerine göre beste yapar ve adlandırır. Bu anlamda önemli olan, müziksel olarak çok belirgin olan renkleri algılayabilmek ve hafızada tutabilmektir. Bu konuda Tanrıkorur şöyle demektedir: “*Unutulmamalıdır ki, klâsik mûsikîmizdeki makamların sayısının 590’a yükselmiş olmasının bir sebebi de, makamları parçalayıp değişik şekillerde yeniden monte etmek suretiyle yeni makam dizileri bulma işinin, müzisyen Türk hakanlarınca teşvik edilmiş olmasıdır. Nitekim bugün kullandığımız makamların sayısı 100 civarındadır. Ayrıca, halk mûsikîmizde makamların kullanışı da -3. maddede sözünü edeceğimiz usullerin kullanışı gibi- folklorun temel unsurlarından olan “kural umursamazlığı” veya –daha doğrusu- “kendi koyduğu kurallara bağlılık” esprisine dayalıdır. Folklorcularımız bu yüzden, “Acemaşîran makamı Müstezad ayağına tekabül eder” derken “yaklaşık olarak” diye ilâve etmeyi ihmal etmezler.” (Tanrıkorur 2011: 193)*

Sonuç

Türk Müziğinin temel özelliklerinden birisi olan makâm, yüzyıllar içinde farklı biçimlerde tanımlanmıştır. 15. yüzyılda makâm, âvâze, şûbe ve terkîbler, her biri birbirinden farklı ve belirli sayılarda ifade edilirken, zamanla farklı renk arayışı nedeniyle birleştirilerek daha zengin tınlar oluşturulmuştur. Bu birleşimler, sonraki yüzyıllarda makâm tanımını daha detaylı ve karmaşık hale getirmiştir. En sonunda makâm içinde yer alan, asma karar perdesi, çeşni... gibi husûslar, makâmın tanımında ayırt edici özellikler haline gelmişlerdir. Kısmen de olsa, kurallara bağlı olarak gelişen bir müzik türü olan GTM için, bu detaylandırma problem yaratmamasına rağmen, GTHM için durum aynı değildir.

Duygu ve düşüncelerini, kulaklara yer eden küçük müziksel etkilerle anlatmaya çalışan halk bestecileri, ortaya koydukları bestelerin hangi müziksel terimlerle ifade edildiğini hiç önemsemeden beste yapmaya devam etmişlerdir. Problem, halk ezgilerini derleyen araştırmacıların derledikleri ezgileri sınıflamaları sırasında ortaya çıkmaktadır. Bazı araştırmacılar, halkın kullandığı folklorik ifâdeleri (ayakları) aynen kullanmayı tercih ederken, bazıları ise müziğin kökeni nedeniyle, ellerindeki ezgileri en yakın makâm adıyla sınıflamayı tercih etmişlerdir.

Çalışmamızda değindiğimiz gibi halk ezgilerinde makâm yerine ayak kullanılmasına sebep olan temel durum, günümüzde makâm olarak tanımlanan müziksel etkilerin 18. yüzyılda değişikliğe uğramadan önce küçük etkiler ve isimlerle adlandırılıyor olmasıdır. Makâmlara eklenerek, daha farklı renkler elde edilmesini sağlayan âvâze ve şûbe gibi küçük müziksel etkiler, her biri sekizlilerle açıklanmaya çalışılan makâm haline gelmiş ve halkın kulağında eski haliyle yaşayan bu etkiler, halk ezgilerinde tanımlanamayan birimler olarak kalmış olabilirler.

Cumhuriyet’in ilânı ile birlikte halk müziğine yeni anlamlar ve roller yüklenmiştir. Bu çabaların başlangıcında, GTHM, GTSM’nden ayrı kabul edilmiştir. Ayrımın temelinde halk

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014*



müziği özelliklerinin Erken Dönem Cumhuriyet Politikası için daha rahat değerlendirilebilmesi yatmaktadır (Balkılıç 2009: 10). Sarayı temsil eden müzik türü olarak kabul edilen GTSM'ne sırt dönülmüş olup, bu türde yer alan kavramların yerini yeni kavramlar almıştır. Halk kavramının sanat müziği makâmlarını dışlamış olduğunu söyleyen Tansuğ'un (Tansuğ 2005: 9) sözlerine ek olarak, türlerde var olan üslup farklılığının bu ayrımı daha kolaylaştırdığı söylenebilir. Hâlbuki aynı kökten gelen müzik türlerinin temel prensipleri de aynı olmak zorundadır.

Makâm kavramı üzerine yapılacak olan çalışmaların, dizi ekseninden çıkması ve ses aralığının geniş olması gibi bir algının değişebilmesi kabul edilebilmelidir. GTHM repertuvarında bulunan ezgilerin bu yeni kavrama göre değerlendirilmesi denenmelidir. Denemeler yapılırken, ezgiler mutlaka işitsel yönden değerlendirilmeli, karar perdesi, başlangıç perdesi veya güçlü perdesinin tanımlara uymaması gibi gerekçelerle ilgili makâmın dışında tasnif edilmemelidir. Bu çalışmanın zamansal olarak aksine, günümüz GTHM ezgi yapılarından da, geçmiş yüzyıla bakış açısı oluşturulabileceği unutulmamalıdır.

KAYNAKÇA

- AKSU, Cahit. (2013) “İlk “Mûsikî” Ders Programları ve Zati Bey’in “Talim-i Kıraat-i Mûsikî” İsimli Eserinin Analizi”, **TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, ISSN: 1308–2140, Volume 8/3, Winter 2013, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4501>, p. 705–718.
- AREL, H. Sâdeddin. (1991), **Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri**, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BALKILIÇ, Özgür. (2009), **Cumhuriyet, Halk ve Müzik (Türkiye’de Müzik Reformu 1922–1952)**, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.
- CEVHER, M. Hakan. (2003), **Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviriyazım-İnceleme)**, İzmir.
- CEVHER, M. Hakan. (2004), **Kitâb-ı Edvâr (İnceleme – Günümüz Türkçesi – Çeviriyazım – Esas Metin)**, İzmir.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün. (2007), **Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu, Eş Danışman: Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu, İstanbul.
- EZGİ, Suphi. (1933), **Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi**, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp. (2006), **Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz**, Çev: Prof. M. Salih Ergan, A. Şahin Ak, Ötügen Neşriyat, İstanbul.
- GÜRAY, Cenk. (2006), **Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önersi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı**, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Dr. Erdoğan Okyay, Ankara.
- HOŞSU, Mustafa. (1997), **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, İzmir.
- KARADENİZ, Ekrem. (2013), **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



- KARADUMAN, İrfan. (2011), **Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bayram Akdoğan, Ankara.
- KAYGUSUZ, Nermin. (2006), **Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri**, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul.
- LEVENDOĞLU, Oya. (2004), "XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 17, Yıl: 2004/2, Kayseri.
- MUSTAN Dönmez, Banu. (2014) "Konularına Göre Yapılmış Türkü Sınıflandırmalarının Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı Açısından Değerlendirilmesi", **TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, ISSN: 1308-2140, Volume 9/5 Spring 2014, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6919>, p. 1619-1629.
- ORANSAY, Gültekin (1990), "Makam Kelimesinin Sekiz Küşsel Anlamı", **Belleten (Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1)**, DD Yayını, İzmir.
- ÖZÇİMİ, M. Sadreddin. (1989), **Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l – Edvâr**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan, İstanbul.
- ÖZER, Yetkin. (2002), **Müzik Etnografisi Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- ÖZKAN, İ. Hakkı. (1998), **Türk Mûsikîsî Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- ÖZTÜRK, O. Murat. (2014), "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili", **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 1, İstanbul.
- PELİKOĞLU, Mehmet Can. (2012) **Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması**, Atatürk Üniversitesi Yayınları: 1006, Erzurum.
- Rauf Yekta Bey. (1986), **Türk Musikisi**, Çev: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- ŞENEL, Süleyman. (1997), "Türk Halk Müziğinde 'Beste', 'Makam' ve 'Ayak' Terimleri Hakkında", **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörünü Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TANRIKORUR, Cinuçen. (2004), **Türk Müzik Kimliği**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen. (2011), **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsî**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Feza. (2005), "Türk Ses Dünyasında Halk Müziklerinin Dağılımı ve Sınıflaması", **Folklor-Edebiyat**, 2005/2, Cilt: 11, Sayı: 42, Ankara.
- TURA, Yalçın. (2000), **Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı**, Cilt:1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TURA, Yalçın. (2006), **Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Araştırma Gerçeği**, Pan Yayınları, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014



-
- YALÇIN, Gökhan. (2014) “Haşim Bey Mecmuası Edvâr Bölümünün Kaynakları”, **TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-**, ISSN: 1308–2140, Volume 9/5 Spring 2014, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.6621>, p. 2053–2074.
- YENER, Sabri. (2001), “Türk Halk Müziğinde Dizeler ve İsimlendirilmesi”, **Müzikte 2000 Sempozyumu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, Zeki. (1988) **Türk Mûsikîsi Dersleri**, İstanbul.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 9/8 Summer 2014

