

Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması

*The Comparison of the Çargâh Makam in Turkish Music
between Theorists and Composers*

Ayca ÖZÇİMEN*
Mine İRDEN**

ÖZET

Bu araştırmanın amacı Türk musikisi nazariyatçıların ortaya koymuş oldukları nazariyat kitaplarındaki çargâh makamı tanımları ile bestekârlar tarafından yapılan eserlerdeki çargâh makamının işlenişini-kullanımını- bilimsel bir gerçekliğe dayandırarak belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda, çargâh makamının tarifini yapan farklı kaynaklardan yararlanılmış ve otuz yedi adet çeşitli formlarda eser incelenmiştir. Bu kaynaklarla seçilen otuz altı eser arasında makam dizisinin ve geçkilerin kullanımına doğru orantılı olup olmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırma betimsel yöntemlerle yapılmış, içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Önce “makam” ve “seyir” kavramlarına değinilmiştir. Ardından araştırma için öncelikle saz ve sözlü olarak çeşitli formlarda otuz yedi eser belirlenmiş, makamın kişileri sonuca kolay ulaştırabilecek kısımları (1.Hane, mülazime, teslim, zemin, nakarat gibi) göz önüne alınarak incelenmiştir. Araştırma, incelenen eserlerin sonuçlarına göre çargâh makamı tanımının standartlaşmasına kaynak olacak niteliktedir. Bugün Türk müziği eğitimi Arel-Ezgi sistemi ile verilmektedir. Bu sistemin kullandığı çargâh dizisi tezimizde birinci nevi çargâh makamı ile açıkladığımız makam dizisidir.

ANAHTAR KELİMELER

Türk müziği, Makam, Çargâh.

ABSTRACT

The purpose of study is to define the study on the usage of Çargâh makam in the works whether the definition by theorists and the usage by composer overlaps in term of usage and study.

For this purpose different sources contain the definition of Çargâh and Works İn different forms have been examined among the selected works and makam, scale usage, shifting and usages were tried to be determined whether they are proportional or not.

* Yrd. Doç. Dr., Konya Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi

** SÜ Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı

First makam and then improvisation terms have been evaluated, then 37 works have been defined in different forms as verbal and instrumental considering More original parts of makam tahat is to which will enable us to reach the conclusion easily have been examined (1. Hane, mülazime, teslim, zemin, nakarat vb.).

The research, according to the results of the examined works has the quality of a source in the standardization of the definition of Çargâh makam. Today the education of Turkish music is given though Arel-Ezgi system the Çargah makam which this system use is the scala expressed by the first Nevi Çargah makam.

•

KEY WORDS

Turkish Music, Makam, Çargâh.



GİRİŞ

NAZARİYATÇILARA GÖRE ÇARGÂH MAKAMI TANIMLARI

Arel-Ezgi sisteminin, çargâh makamının yapısına ilişkin olarak 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya attığı görüş ve yorumlar ile sistemci okulun yüzlerce sene evvel tespit edip uyguladığı görüş ve yorumlar arasında çelişkiler bulunduğu görülmektedir (Kutluğ, 2000:145).

Sistemci Okulda Çargâh Makamı

Farabi, Safiyüddin ve Merâgi ile birbirini tamamlayan ve Türk musikisinde “sistemci okul” olarak bilinen dönemde çargâh hakkında günümüze ışık tutacak, daha doğrusu Arel-Ezgi tavrına yardımcı olacak, kesin ve teferruatlı bir malûmat yoktur(Erguner, 2003:168).

Çargâh, sistemci okulda (Urmevi-Meragalı sistemi) bugünkü terminoloji ve görüşe göre rast dördlüsü olarak tanımlanan şekilde, diğer bazı makamların terkip edilmelerinde kullanılmıştır. Hızır bin Abdullah'ta çargâh makamının tarifi bulunmamaktadır. Çağdaşı olan Dilşad'da ise nazım yolu ile “çargâh evinden âgâz ile rast evinde karar ide” diye tarif edilmektedir. II. Sultan Bayezid Han döneminde, Lâdikli Mehmet Çelebi'de de makamın tarifine ilişkin bir ebced notası yer almamıştır. IV. Sultan Mehmed Han dönemi başlayınca, güfte mecmualarında çargâh'ın bir makam olarak tanıtılması ile bu makamdan bestelenmiş eserlerin güftelerinin de verilmeye başlandığı görülmektedir.

Çargâh makamında bestelenen az sayıda eserin çoğu zamanın tahribatı ve notasızlık yüzünden bugüne kadar gelememiştir. Bu itibarla, eser sayısı yok denecek kadar azdır. 15. yy. nazariyatçılarından Kadızâde Tirevî çargâh makamını şöyle açıklamıştır:

“...Çargâh oldur ki cüz'i zengüle ola nevi'âhir kendü hânesinden hûd dimiş idik ki segâh hanesi üstünde olur kendü hânesinden âgâze idiüb aşağı gidib segâh ve düğâh ve rast hânelerin seyr idüb yine kendü hânesine çıkar kendü hânesinden yukaru zengüle için pençgâh hânesi Çargâh hânesine karîb olmuşdi ol perdeye uğrayıb (sabâ=re bemol perdesi) andan yukarı hüseyni hânelerin seyr idüb gelüb yine kendü hânesinde karâr eder. Çargâhın âgâzı ve karârâhı yine kendü hânesidir.”(Erguner, 2003: 169).

Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Kutb-i Nayi Şeyh Osman Dede'nin elimizde bulunan çargâh peşrev ve çargâh ayin-i şerîf'i incelendiğinde Osman Dede, Kantemiroğlu'nun aksine, sabâ'lı çargâh makamını kullandığı görülüyor. Böylece bu iki bestekâr ile müzikolog arasında bir çelişki ile karşılaşılıyor.

Kutb-i Nayi Şeyh Osman Dede'nin anlayışıyla eskiye nazaran değişik bir yapı gösteren makam, zamanımızın araştırmacısı Owen Wright'ında söylediği şekilde, çargâh perdesinde bir hicaz dizisi geçkisiyle, hatta sabâ makamı ile birleşerek değişmiştir.



Çargâh makamına en eski örnek olarak (sözlü eserler için), Kutb-i Nayi Şeyh Osman Dede'nin Çargâh Ayin-i Şerif'i verilebilir.

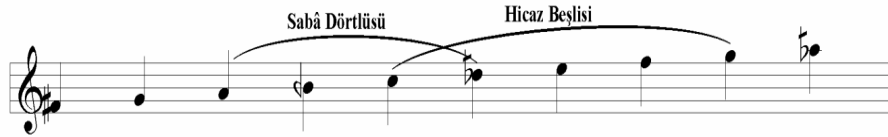
Osman Dede, Kantemiroğlu'dan başlayıp günümüze kadar gelen; "...Çargâh makamı seyir sahası dar makamdır" görüşünün aksine, bu makamı geçki hakkını fazla kullanmadan geniş ve anlamlı musiki cümleleri ile eserinde uygulamıştır. Sadece bu makamdan ayin ve peşrev bestelemekle yetinmeyen Osman Dede, makamı nazari yönü ile de ele almış, kendisine kadar olan edvarlardaki on iki makam listesine sadık kalmayarak, çargâh makamına on iki makam arasında 4. sırada yer vermiştir.

Eski bestekârlarımız, Lale devrine gelinceye kadar, çargâh makamını daha çok Sabâ'sız kullanmayı uygun görmüş, segâhlı olarak makamın aslına uygun eserler vermişlerdir (Kutluğ 2000:146). Lâle Devrinde ve sonraki dönemlerden bestelenen çargâh eserlerde ise, sabâ makamının kullanışı artmış, sabâ'sız çargâh makamı kullanılmaz olmuştur. Bunun en güzel örneğini Kutb-i Nayi Şeyh Osman Dede'nin eserlerinde görülmektedir.

18.yy.da, Osman Dede'nin torunu Sâide Hanım'ın oğlu ve III. Selim Döneminin büyük müzikologu Abdülbaki Nasır Dede, büyük dedesinin izinden ayrılmamış, makamı 48. terkip olarak ele almış ve şöyle açıklamıştır:

"Acem ve gerdaniye'den ve muhayyer perdesinde ziyade seyir eyler, sabâ ağaze idüp, çargâh perdesinde karar eder. Ve bunda cemiân ittifak vardır."

Nasır Dede, çargâh makamı ile seyre girip ırak karar edince de bestenigâr makamının meydana geldiğini ve bu makamın Seydî ile başlayıp Kemânî Hızır Ağa ile sona eren Müteahhirin (sonrakiler) döneminin meydana getirdiğini söyler (Erguner,2003:170).



III. Selim Dönem'inde ve bu dönemden sonra, çargâh makamından ve lâdîni eserlerin bestelenmeleri biraz daha azalmış, bestekârlar başlarına bir felaket gelir korkusuyla Çargâh makamını adeta terk etmişlerdir.

20. yüzyılın başlarında Muallim İsmail Hakkı Bey ile çağdaşı neyzen Ali Rıza Bey'e gelinceye kadar bir tarafa bırakılan makam, bu iki bestekâr tarafından tekrar ele alınmış, klasik formda eserler bestelenmiştir (Kutluğ, 2000:147).

Rauf Yekta Bey sisteminde Çargâh Makamı

Rauf Yekta Bey'in ana dizi olarak kabul ettiği dizinin Arel-Ezgi sistemindeki görünümü aşağıdaki gibidir.



Yekta Bey, Arel-Ezgi sisteminde yer alan segâh perdesiyle evç perdesinin doğal sesler olduklarını iddia etmekte olduğu için kendi nota yazımında segâh ve evç perdelerine arıza işareti koymamıştır. O tarihlerde do perdesi üzerinde rast dizisi olarak ifade edilen sistem; Rauf Yekta'nın ölümünden sonra, yine do perdesinde karar kıldı fakat bu sefer batının do majör dizisi, Rauf Yekta'nın tabiriyle "arızalı dizisi"ni aynen kabul etti ve bu dizinin ismini "çargâh dizisi" olarak tescil etti.



Daha sonra bu varsayım sistemi içinde Türk musikisi notasyonu, icrası ve nazariyatı ifade edilmeye başlandı. Yani ilk önce nazariyat tespit edilmiş sonra mevcut olan musiki bu sisteme uygulanmıştır. Ancak yapılan bu tatbikat, özellikle icrada bazı önemli rahatsızlıklar yaratmıştır. Bütün bunlara rağmen son dönemde ortaya atılan; “çargâh makamı Türk musikisinin esas dizisidir; nasıl Batı musikisinde do majör esas dizi ise, bizde de Pisagor dizisinin çargâh perdesindeki tatbikî olan çargâh makamı esas dizidir” görüşü hâkim olmuştur.

Arel- Dr. Ezgi sisteminde Çargâh Makamı

20. yüzyılın iki büyük müzikologu sistemlerinin ana hatlarını kurup tespit ederken felsefelerine uygun düşen bir ana dizi bulmak ihtiyacını duymuş, bu iş için sistemci okulun rast makamı dizisini uygun bulmamışlardır. Bu itibarla, arızasız seslerden oluşan bir dizinin ana dizi olarak seçilmesi, bunun içinde Pisagor’un (Pisagor, Pythagoras) do dizisinin kullanılması en isabetli ve uygun olanıdır. Bu görüş ve düşünceden hareketle, Pisagor’un do dizisini seçmişler, bu dizi kaba çargâhtan başladığı için adını çargâh makamı dizisi olarak değiştirmişlerdir (Kutluğ, 2000: 147).



Arel ve Ezgi bu diziyi eski çargâh makamı ile karşılaştırarak ikisi arasında bir yakınlık kurmayı düşünmüş, asıl çargâh makamından bestelenen bazı eserlerin Saba almadan bestelendiklerini gördükleri için do dizisinin çargâh makamı olarak kullanılmasında ve tanıtılmasında bir sakınca olamayacağı kanaatine varmışlardır. Fakat asıl çargâh makamında segâh perdesi makamın bünyesi içinde yer aldığından bu perdenin kaldırılarak yerine buselik perdesinin konulmasını teknik yönden uygun ve zaruri görmüşlerdir (Kutluğ, 2000: 148).

Arel-Dr. Ezgi sistemince musikimiz literatürüne bu şekli ile bildirilen çargâh makamı, bazı müzikologların itirazına sebep olmuştur. Bu itirazlardan biri, M. Ekrem Karadeniz'dir. Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları adlı kitabında M. Ekrem Karadeniz konuyu şöyle ifade etmektedir:

Dr. Ezginin eserindeki çargâh ana ıskalasını da Pisagor'un kullanışsız, hatalı kromatik ıskalasından başka bir şey değildir. Esasen kendisi de bu ıskalasını ile bestelenmiş çargâh bir örnek koyamamış, ancak sahibi belli değil kaydı ile tek haneden ibaret bir peşrevi delil olarak göstermiştir. Bu peşrev üzerinde yaptığımız inceleme, bu parçanın kendisi tarafından rast veya mahur makamının ıskalasına uyularak hazırlandıktan sonra dörtlü bir transpozisyonla çargâh perdesine nakledildiği ihtimalini ortaya koymaktadır. Zira ana ıskala olarak öne sürülen bu ıskala ile bestelenmiş hiç tek esere rastlanmamıştır.

İkinci bir itirazda Prof. Yalçın Tura'dan gelmiştir:

Türk musikisindeki asıl çargâh makamının Arel ile Ezginin çargâhı arasında, adından başka müşterek bir yönü yok gibidir. Zaten pek az kullanılmıştır. Eski nazariye kitapları bir numaralı cins, makam ve dizi olarak uşak cinsini ve dizisini alırlar. Sonraları, rast makamı ana makam sayılmış ve yakın zamanlara kadar da bu anlayış devam ede gelmiştir. Günümüzde de pek çok musikişinasın görüşü aynı istikamettedir. Arel ve Dr. Ezginin ana dizi diye ileri sürdükleri çargâh dizisi ise, Pisagor sistemine göre kurulmuş bir 'do' dizisinden ibarettir. Bu şekli ile Arel ve Ezgiden önce Türk musikisinde asla kullanılmamıştır. Bütün bu çabalarına rağmen, Arel ve Ezgi, bu sözde makama ait bir tek doğru dürüst örnek verememişlerdir (Kutluğ, 2000: 149).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Çargâh Makamı Tanımı

Çargâh makamı çıkıcıdır. Dizisi 1+I şeklindedir; yani çargâh beşlisinin tiz tarafına bir çargâh dörtlüsünün eklenmesi suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "T T B T +T T B" ve tizden peste doğru "B T T + T T B T" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini makamın asıl mevkii çargâh perdesidir.

Çargâh makamının notası yazılırken donanuma hiçbir işaret konulmaz. Çargâh makamının dizisi şudur:



Notada çizgilerle gösterildiği gibi, bu dizide “niseb-i Şerife”de dokuz tanesi vardır: bir tane tam sekizli, dört tane tam beşli, dört tane tam dördü.

Ekrem Karadeniz’e göre Çargâh Makamı Tanımı

Giriş Ve Karar: Çoğunlukla çargâh perdesinden terennümle başlar ve çargâh perdesinde karar verir.

İskalası: Bu makam çıkış ve inişte iki iskala kullanır. Nota yazılırken eserin baş tarafına sabâ, hisârek perdelerine mahsus olan bemol işaretlerini koymak, dik şehnaz perdesini ise sırası geldikçe buna mahsus bemol işareti ile göstermek uygun olur.

Çıkış İskalası

Perdenin Adı	Aralıkları	Senti	Frekans
Çargâh		0	1
Sabâ	1	1600	1,110
Hisârek	1	3400	1,250
Acem	1/2	4400	1,333
Gerdaniye	1	6200	1,500
Dik Şehnaz	1	7800	1,667
Tiz Segâh	1	9600	1,875
Tiz Çargâh	1/2	10600	2

İniş İskalası

Perdenin Adı	Aralıkları	Senti	Frekans
Çargâh		0	1
Sabâ	1	1600	1,110
Hisârek	1	3400	1,250
Acem	1/2	4400	1,333
Gerdaniye	1	6200	1,500
Muhayyer	1	8000	1,687
Tiz Segâh	1	9600	1,875
Tiz Çargâh	1/2	10600	2

Seyir ve Çeşni: Çargâh veya ıskalanın uygun bir başka perdesinden terennüme başlayarak sabâ, hisârek, acem, gerdaniye ve dik şehnaz perdelerini kullanarak tiz segâh ve bazen tiz çargâh perdelerine kadar yükseldikten sonra dönüştürme muhayyer perdesini kullanmak suretiyle gerdaniye perdesi üzerinde hafif bir duruş yapar, ıskalanın aynı sesleriyle çargâh perdesine iner. Bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. İskalanın pest tarafında segâh, düğâh, rast perdelerine kadar inerek sabâ makamının çeşnisini gösterdikten sonra aynı perdelerle dönerek çargâh perdesi üzerinde karar verir. Makamın hususî çeşnisi gerdaniye perdesi üzerinde kısa, çargâh perdesi üzerinde kısa, çargâh perdesi üzerinde uzun duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir.

Şimdiye kadar nazariyatçıların anlatımlarından görüldüğü şekliyle Kantemiroğlu, Arel-Ezgi, Haşim Bey tanımlarına birinci nevi çargâh makamı dizisi;



Nâsır Dede, Osman Dede, Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz tanımına uyan, çargâh perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makamı dizisi ve yerinde sabâ makamı dizilerini içinde bulunduran (çargâh ayininde de görülen) makama da ikinci nevi çargâh makamı dizisi demek daha uygundur.



Arel ve Ezgi sistemlerinin ana hatlarını kurup tespit ederlerken, felsefelerine uygun düşen bir ana dizi bulmak ihtiyacını duymuşlar, bu iş için sistemci okulun Rast dizisini uygun bulmamışlardır. Bu itibarla, arızasız seslerden oluşan bir dizinin ana dizi olarak seçilmesi bunun içinde Pisagor'un (Pisagor, Pythagoras) do dizisinin kullanılması, en isabetli ve uygun olanıdır. Bu görüş

ve düşünceden hareketle, Pisagor'un do dizisini seçmişler, bu dizi kaba çargâhtan başladığı için adını çargâh dizisi olarak değiştirmişlerdir (Kutluğ, 2000:147).

Nazari sistemlerin kuruluşlarında ve sonuçların alınmasında uygulama esas alınır. Uygulamalar göz önünde tutularak sistemin kurulması bu formülasyon içinde tahakkuk ettirilir ve tespit olunabilir. Bu değişmez bir kuraldır (Kutluğ, 2000:155). Bu temel ilkelerden yola çıkarak araştırmanın problem cümlesini, amacını, yöntemini şu şekilde oluşturmak mümkün olacaktır.

Problem Cümlesi

Türk musiki nazariyatçılarının ortaya koymuş oldukları nazariyat kaynaklarındaki çargâh makamı tanımları ile bestekârlar tarafından yapılan eserlerde ki çargâh makamı işleniş ve kullanımı doğru orantılı mıdır?

Araştırmanın Amacı

Araştırmada çargâh makamı hakkında; eldeki bilgilerin ışığında nesnel bir değerlendirme yapılarak, daha ayrıntılı tanınıp, bu sayede Türk müziği tarihi için yeni bir kaynak temininin sağlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Çargâh makamı ile ilgili nazari kaynaklar ve eserler incelenerek makam hakkında bilgi sahibi olunacaktır. Bu anlayışla yapılmış olan çalışmaların sayısı arttıkça, Türk musikisi tarihi içinde yer alan makamlarla ilgili analiz çalışmalarının artması ümit edilmektedir. Ayrıca; Türk müziği eğitimi veren konservatuarlarda, bu gibi çalışmaların sayısı arttıkça makamların anlatımının standartlaştırılmasına da önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma için öncelikle saz eseri ve sözlü eser olmak üzere aşağıda tabloda form ismi ve adedi verilmekte olan otuz altı eser belirlenmiş, bu formlardaki eserlerin makamı asıl ortaya çıkaran bölümleri (1.hane, mülâzime, teslim, zemin, nakarat vb.) göz önüne alınmış, incelenen eserlerde ilk önce kullanılan tüm perdeler bir çizelge haline dönüştürülerek aşağıdan yukarıya doğru yazılıp perde adları bölümü oluşturulmuştur.

Araştırma için seçilen eserleri şu şekilde göstermek mümkündür;

ESER FORMU	TOPLAM
BESTE	2
AĞIR SEMAİ	1
YÜRÜK SEMAİ	2
PEŞREV	4
SAZ SEMAİSİ	2
ŞARKI	7
ÇOCUK ŞARKISI	2
İLAHİ	9
TEVŞİH	3
SAVT	1
ŞUGL	1
MEVLEVİ AYİNİ	1
OYUN HAVASI	1
TÜRKÜ	1
TOPLAM	37

Daha sonra kullanılan nota değerleri büyükten küçüğe olmak kaydıyla sol baştan sağa doğru yazılmış çizelgenin toplam birim bölümü yapılmıştır. Hesaplama sırasında eserlerin usulleri ne olursa olsun standart bir hesaplama yapılması için hesaplamalarda dörtlük nota değeri üzerinden hesaplama yapıp, toplam birim hesaplanarak toplam bölümüne yazılmıştır. Tüm bu hesaplamalar bilgisayar ortamında Excel, Visual Basic bilgisayar programlama dili ile hazırlanmış “Nota Sayım Programı” ve “SPSS” gibi uygun istatistik programları kullanılarak yapılmıştır. Bu oluşturulan çizelgenin görsel açıdan bütünlük sağlaması için ayrı bir şekil tablosu yapılmış, bu tabloda ilk önce en solda olmak üzere aşağıdan yukarıya matematiksel birim sayıları (0, 2, 4, 6 gibi) yer almış, en soldan en sağa perde isimleri düşünülerek sırasıyla her bir perde renklendirilerek sıralandırılmış, renklendirilen perdelerin her birinin üzerine çizelgede çıkan toplam birim sayıları yazılarak eserlerde kullanılan her bir perdenin ne kadar kullanıldığının matematiksel görünümü şekillerle verilmeye çalışılmıştır. Açıklama bölümünde eserleri besteleyen bestekârların eserlerinde hangi perdeleri kullandıkları tek tek yazılmış, porte üzerinde gösterilmiş, makamı bestelerken bestecilerin hangi diziyi kullandıkları tespit edilerek belirtilmiştir.

BESTECİLERE GÖRE ÇARGÂH MAKAMI

Bu bölümde, araştırmada cevap aradığımız sorulara ışık tutacak bestecilerin eserlerine ait veriler; tablolar ve grafikler haline verilmiştir

Birinci Esere Ait Bulgular

ÇARGÂH İLÂHİ
Kudümün Rahmeti

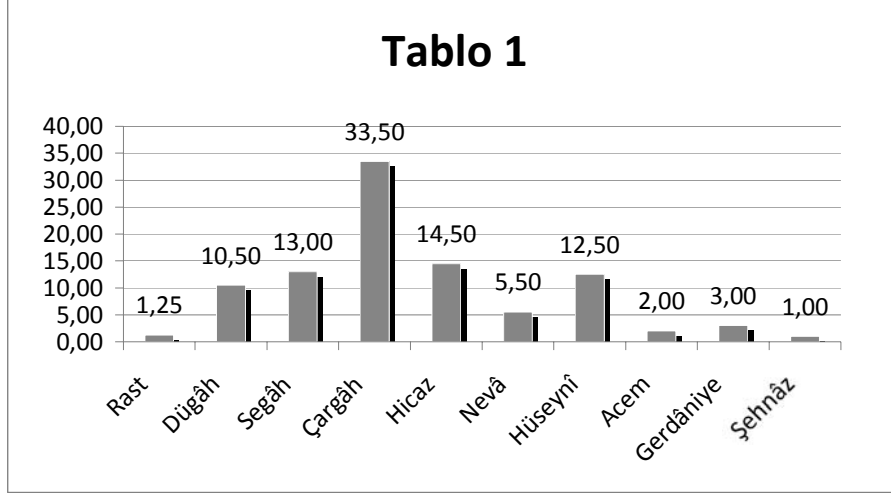
Beste - Güfte
Aziz Mahmut Hüdâyi Efendi

Devr-i Kebir

Kudümün rahmet-i zevci-u safadır yâ resulallah
Zuhûrûn derd-i nûşûka devâdır yâ resulallah
Hüdâye-yâ fâta kelâğere zâhir eğer bârûn
Kâpuna intisâb emiş gedâdir yâ resulallah

Perde Adları	İkilik	Dörtlük	Sekizlik	Onaltılık	Toplam
ŞEHNAZ			2		1,00
GERDANIYE			6		3,00
ACEM			4		2,00
HÜSEYİNİ		3	17	4	12,50
NEVA		2	7		5,50
HİCAZ		2	21	8	14,50
ÇARGÂH	2	12	30	10	33,50
SEGÂH			17	18	13,00
DÜĞÂH		3	9	12	10,50
RAST			3	3	1,25

Şekil 1 Birinci Esere Ait Toplam Perde Birim Grafiği



Tablo 1: Birinci Esere Ait Perde Birim Tablosu

Aziz Mahmut Hüdayi Efendi'nin çargâh makamında ilahi formunda bestelediği eserinde kullanmış olduğu perdeler incelendiğinde, sırasıyla;



rast, dügâh, segâh, çargâh, hicaz, neva, hüseyini, acem, gerdaniye, şehnaz perdelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Eserde tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri kullanılmadığı için gerdaniye perdesi üzerinde bir dördümlü görünümü oluşmamıştır. Dolayısıyla çargâh perdesi üzerinde bir dizi tanımı yapılamamaktadır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki Türk müziğinde dizi (tam dördümlü ve tam beşlilerin veya tam beşliler ile tam dördümlülerin birleşmesiyle oluşan tanım) Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi'ye ait 20.yüzyıl müzikologlarının ortaya attığı bir olgudur. Bundan dolayı o dönemden önceki eserler incelenirken bunun göz ardı edilmemesi önem arz etmektedir.

Eserin seyri incelendiğinde dügâh perdesi üzerinde saba dördümlüsünün sık sık gösterildiği ve saba makamı seyir anlayışı içerdiği gözden kaçmamaktadır. Çargâh perdesi üzerinde hicaz beşlisini oluşturan seslerin kullanılıp gerdaniye perdesi üzerinde sadece şehnaz perdesinin kullanıldığı görülmektedir.



Besteci ikinci nevi çargâh makamı dizisini kullanmıştır:



İkinci Esere Ait Bulgular

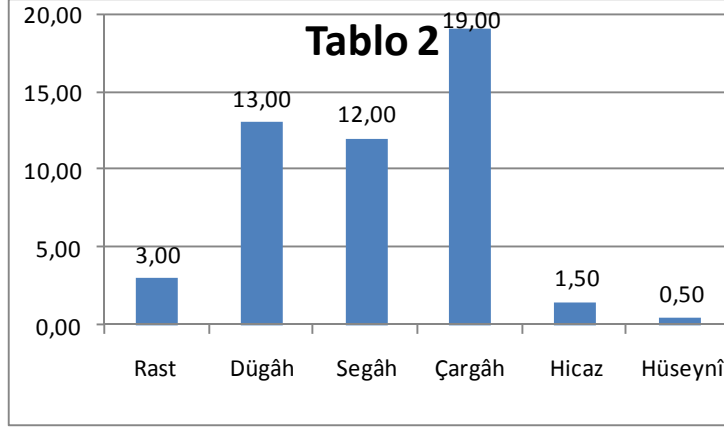
ÇARGÂH PEŞREV

Devr-i Kebir Beste :Kutb-i Nâyi Osman Dede

1. Hâne

2. Hâne

3. Hâne



Tablo 2 İkinci Esere Ait Perde Birim Tablosu

Perde Adları	İkilik	Dörtlük	Sekizlik	Toplam
HÜSEYNİ			1	0,50
HİCAZ		1	1	1,50
ÇARGÂH	4	9	4	19,00
SEGÂH	1	9	2	12,00
DÜGÂH	3	6	2	13,00
RAST	1	1		3,00

Şekil 2 İkinci Esere Ait Toplam Perde Birim Grafiği

Kutb-i Nayi Osman Dede'nin çargâh makamında peşrev formunda bestelediği eserinde kullanmış olduğu perdeler incelendiğinde, sırasıyla;



rast, dügâh, segâh, çargâh, hicaz, hüseyini, perdelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Eserde acem ve gerdaniye perdeleri kullanılmadığı için bugünkü nazari anlayışa göre çargâh perdesi üzerinde bir beşli görünümü bile oluşmamıştır. Eserde besteci dügâh perdesinde saba dörtlüsü kullanarak çargâh perdesinde kalış yapısı eseri sonlandırmıştır.



Besteci ikinci nevi çargâh makamı dizisini kullanmıştır:



Üçüncü Esere Ait Bulgular

ÇARGÂH BESTE

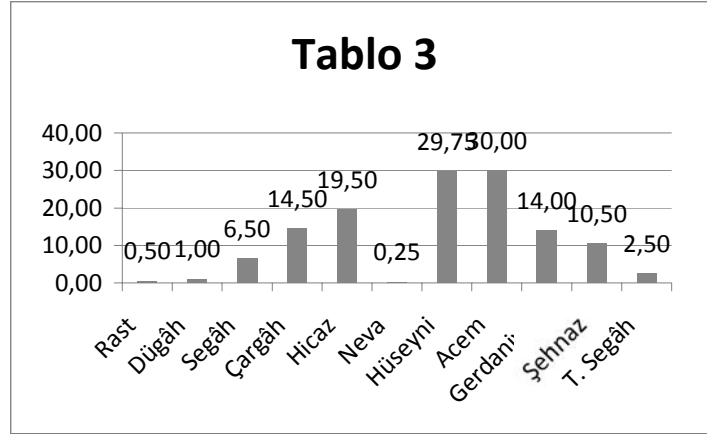
Aşkın maksudu...

Devr-i Kehir Beste : Cinoçen Tanrıkorur

Alı şı kın mak su
du el ma
mah hâ bi hi hz
ham ta i miç
Ah Göl e len düm dül pe
sen düm da de da man kın de dır
Her ta hih bir ça se
s-o lar mer hom on cak san de dir
mah im bi hi
hz hcm ta i miç

Perde Adları	Dörtlük	Sekizlik	Onaltılık	Toplam
T. SEGÂH	2	1		2,50
ŞEHNAZ	5	11		10,50
GERDANIYE	4	20		14,00
ACEM	17	24	2	30,00
HÜSEYİNİ	14	30	3	29,75
NEVA			1	0,25
HİCAZ	6	25	4	19,50
ÇARGÂH	9	9	4	14,50
SEGÂH	3	7		6,50
DÜGÂH		2		1,00
RAST		1		0,50

Şekil 3 Üçüncü esere ait toplam perde birim grafiği



Tablo 3 Üçüncü esere ait perde birim tablosu

Cinuçen Tanrıkorur'un çargâh makamında beste formunda bestelediği eserinde kullanmış olduğu perdeler incelendiğinde, sırasıyla;



rast, düğâh, segâh, çargâh, hicaz, neva, hüseyini, acem, gerdaniye, şehnaz, tiz segâh perdelerinin kullanıldığı görülmektedir.



Eserde tiz çargâh perdesi kullanılmadığı için gerdaniye perdesi üzerinde bugünkü kabul edilen anlayışa göre dörtlü görünümü oluşmamıştır. Dolayısıyla çargâh perdesi üzerinde bir dizi tanımı yapılamamaktadır.

Ancak gerdaniye perdesi üzerinde şehnaz ve tiz segâh perdelerinin kullanılması sebebiyle bestecinin gerdaniye perdesi üzerinde hicaz dörtlüsü oluşumunu tercih ettiği yorumlanabilir. İlk iki eserde kullanılan çargâh makamı seyirinde saba makamı seyri yapılarak çargâh perdesinde karar verilmişti. Bu eserde böyle bir seyir işleyişinden ziyade sabâ işleyişi başta değil de sona duyurulmuştur. çargâh perdesi üzerinde zirgüleli hicaz makam dizisini oluşturan seslerde dolaşıma dikkat edilmiş en son düğâh perdesinde sabâ dörtlüsü sesleri kullanılarak çargâh perdesinde kalınmıştır.

Besteci ikinci nevi çargâh makamı dizisini kullanmıştır:



Türk Musiki Nazariyatçılarının Ortaya Koymuş Oldukları Nazariyat Kaynaklarındaki Çargâh Makamı Tanımları İle Bestekârlar Tarafından Yapılan Eserlerdeki Çargâh Makamı İşlenişi Ve Kullanımına Ait Bulgular

Nazari olarak nazariyatçıların anlatımlarından görüldüğü şekliyle Kantemiroğlu, Arel-Ezgi, Haşim Bey tanımlarına birinci nevi çargâh;



Nâsır Dede, Osman Dede, Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz tanımına uyan, çargâh perdesi üzerinde hicaz ve yerinde sabâ makamlarını içinde bulunduran, (Çargâh Ayininde de görüldüğü gibi) makama da ikinci nevi çargâh denilmesinin daha uygun olduğu belirtilmişti.



Buna göre nazariyatçıların çargâh makamının tanımlanması konusunda iki farklı görüş ağırlık kazanmış ve kabul görmüş, bu görüşler yukarıda belirtilmiştir.

Bestecilerde de çargâh makamını tanımlaması konusunda iki farklı görüş ağırlık kazandığı eserler incelendiğinde tespit edilmiş; Kantemiroğlu, Arel-Ezgi, Haşim Bey tanımlarına uyan birinci nevi çargâh 37 eserin 19'unda kullanılmış,

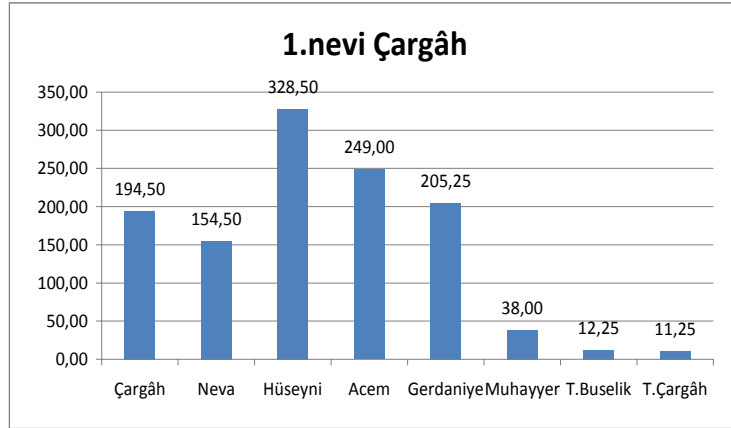


Nâsır Dede, Osman Dede, Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz tanımına uyan, çargâh perdesi üzerinde zirgüleli hicaz ve yerinde sabâ makamlarını içinde bulunduran ikinci nevi çargâh 37 eserin 17'sinde uygulandığı tespit edilmiştir.



Sadece 1 eserde hüseyni beşlisi ve uşşak dörtlüsü seslerinden sonra çargâh perdesinde karar edilmiştir. Türkü formundaki bir eserde de çargâh perdesinde nikriz'li bir kalıştan sonra çargâh beşlisi gösterilip çargâh perdesinde kalış yapıldığı için birinci nevi çargâh tanımı içinde değerlendirilmiştir.

Diğer birçok Türk Müziği makamında olduğu gibi çargâh makamında da yüzyıllara göre farklılıklar vardır. Kantemiroğlu'nun döneminde birinci nevi olarak açıklanan çargâh makamı tanımı Nâsır Dede ve Osman Dede dönemlerinde ikinci nevi çargâh kullanımına dönmüş Arel-Ezgi sistemiyle bu tanım yine yer değiştirerek birinci nevi tanımına göre ifade edilmiştir.



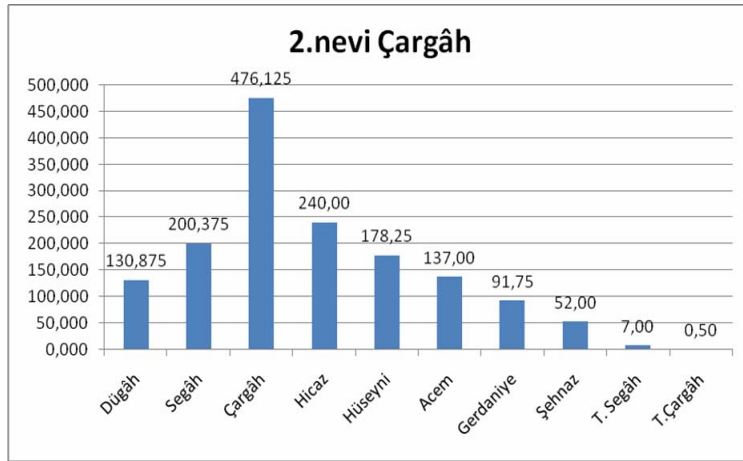
1. nevi Çargâh makamı olarak bestelenen 19 eserin toplam perde birim grafiği



Arel-Ezgi sisteminin ana dizisini oluşturan çargâh makamı dizisinde gerdaniye perdesi üzerinde ki çargâh dörtlüsünü oluşturan muhayyer, tiz buselik ve tiz çargâh perdelerinin kullanım oranları dikkat çekicidir.

İki nevi olarak karşımıza çıkan çargâh makamında dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan bir tanesi de birinci nevi olarak tanımlanan diziyle ilgili eserlerden Arel-Ezgi sisteminin kurucuları olan Arel'in biri oyun havası diğeri şarkı formlarındaki 6 tane eseri ile Ezgi'ye ait 1 tane çocuk şarkısı formundan eserlerinin bulunmasıdır.

Sadettin Kaynak, Reşat Aysu, Ahmet Hatipoğlu, Bekir Sıtkı Sezgin, Akın Özkan gibi Arel-Ezgi dönemi ve sonrası dönemde yaşamış bestecilerinde birer eserlerinin olması Arel ve Ezgi ile birlikte eser sayısını 12 adet esere tamamlamaktadır ki bu rakam 37 eser üzerinden değerlendirildiğinde çok büyük önem arz etmektedir.



2. nevi Çargâh makamı olarak bestelenen 17 eserin toplam perde birim grafiği



İncelenen 37 eserde İlâhi, Mevlevi Ayini, tevşih gibi dinî formlu eserlerde çoğunlukla ikinci nevi çargâh makamının uygulandığı görülmüştür.

17 eserin toplam perde grafiği incelendiğinde çargâh perdesinin kullanımının diğer perdelerin kullanımına göre çok fazla olduğu, kendisine en yakın perdeler olan segâh ve hicaz perdelerine göre ise iki katı olması dikkat çekmektedir. Çargâh perdesi üzerinde zirgüleli hicaz dizisinin oluşturduğu perdelerdeki oranlarda en dikkat çekicisi tiz segâh ve tiz çargâh perdelerinin neredeyse kullanılmamış olmalarıdır.

Makamlarda dörtlü, beşli veya beşli, dörtlü anlatımlarının Yekta-Arel-Ezgi sistemleriyle başladığı unutulmamalı geçmişe yönelik makam analiz ve incelemelerinde bu konu önemle göz önünde bulundurulmalıdır.

Arel-Ezgi'den sonraki dönemde yaşamış olan Cinuçen Tanrıkorur'un çargâh makamında klasik uslûba uygun fasıl anlayışı içerisinde 1.Beste, 2. Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî formlarında eserler bestelemesi ve bu eserlerin tümünü ikinci nevi çargâh makamından yapması dikkat çekicidir. Gelenekte yeni bir makam terkip eden besteci özellikle klasik bir fasıl besteler (Kâr, 1. Beste, 2. Beste, Ağır Semâî, Yürk Semâî sözlü formları) makamı bu şekilde tanıtmaya giderdi ki buna Dede Efendi'nin sultani yegâh makamında yaptığı takım ve III. Selim' in suzidilâra makamında bestelediği takımı örnek verebiliriz. Ancak Arel-Ezgi sistemi kurucularından olup birinci nevi çargâh makamını savunan ve eser besteleyen Arel ve Ezgi'nin besteledikleri formların makamı tanıtıcı klasik takım yerine şarkı formu ağırlıklı olması yine dikkat çekmekte ve önem arz etmektedir.

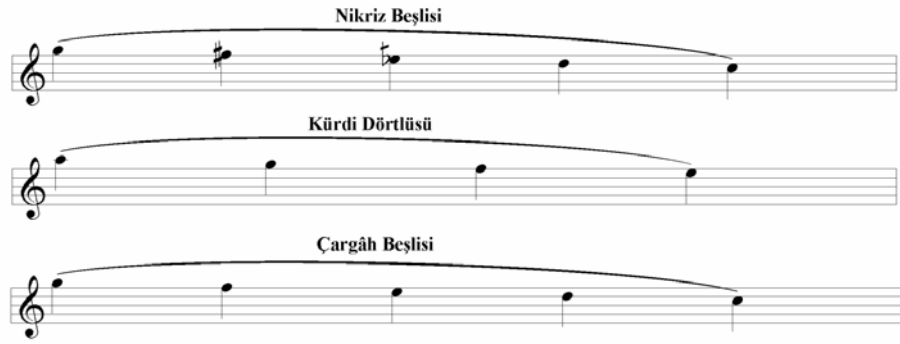
Arel-Ezgi sisteminin kurucuları olan Arel'in 6 eserinde ki makam anlayışının irdelenmesi Arel'in Nazari söylemleri ile eserlerinin doğru orantılı olup olmadığı konusunda bize net bir sonuca götürmesi açısından önemlidir.

Arel 6 eserinden (11, 12, 13, 23, 32, 33. eserler) sadece oyun havası formunda bestelemiş olduğu eserinde savunmuş olduğu dizinin bütün seslerini kullanmış; diğer eserlerinde çeşitli seslerde gezinip çargâh perdesinde çargâh beşli ile kalış yaparak eserlerini bitirmiştir.





Bir başka tartışma konusu olan nikriz'li çargâh tanımına incelediğimiz 37 eserin sadece bir tanesinde ve türkü formunda rastlanmıştır. Bu eserde de ezgi-sel kullanım çargâh perdesinde nikriz beşlisi şeklinde olmuş;



Ve karar çargâh perdesinde çargâh beşlisi ile yapılmış olduğu için nikriz çeşni geçki olarak kabul edilmiş, eserde makamın şekli birinci nevi çargâh olarak tespit edilmiştir.

SONUÇ

Süleyman Erguner'in neyzen-müzikolog-bestekâr Rauf Yekta Bey ile ilgili olarak hazırlamış olduğu kitapta ki "Ezgi-Arel, Rauf Yekta'nın ölümünden sonra Pisagor'a dayalı olarak bir sekizlinin sözde eşit on iki aralığa bölünmesinden meydana gelen arızalı do majör dizisini çargâh dizisi olarak kabul etmeleri, bu işlemin yapıldığından beri tartışma yaratmıştır. Batı musiki notasyonunun kullanılması, yapay bir makam pozisyonunun sistemimiz içinde birleştirilmesi neticesinde, varsayım üzerine kabullenmiş çargâh dizisi ortaya atılmış, günümüzün eğitiminde Ezgi-Arel'in görüşü geçerli olmuştur. Bugün gerek konservatuarlarda, gerek musikimizin eğitildiği diğer yerlerde eğitime Ezgi-Arel çargâh dizisi kabul edilerek başlanmaktadır. Kısa bir anlatımın ardından, ne eğiten ne de eğitilen bir daha görmemek ve kullanmamak üzere çargâh makamını terk etmektedir, çünkü musikimizin icrasında Arel-Ezgi çargâh makamı kullanılmamaktadır." şeklinde aktardığı ifadeleri bizi gerçeğe karşı karşıya bırakmakla beraber aksi ispat edilene ve yerine daha iyi ve herkesin kabullenip kabul ettiği bir sistem bulunana kadar Arel-Ezgi sistemine sahip çıkıp bu alanda

yapmış oldukları hizmete saygı gösterilmesi de bir başka önem arz eden konudur.

Bugün Türk müziği eğitimi Arel-Ezgi sistemi ile verilmektedir. Bu sistemin kullandığı çargâh dizisi tezimizde birinci nevi çargâh makamı ile açıkladığımız makam dizisidir. Gerek konservatuarlarda, gerek musikimizin eğitildiği diğer yerlerde çargâh makamı anlatıldığı zaman Arel-Ezgi sisteminin kabul ettiği birinci nevi çargâh makamı ile birlikte gelenekte kullanılan ikinci nevi çargâh makamı tanımından da söz edilmesi daha gerçekçi ve bilimsel bir yaklaşım olacaktır. ©

KAYNAKLAR

- AKAN, E., 1989, *Tanbur Metodu, Türk Musikisi Nazari Bilgileriyle*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- AKDOĞU, O., 1991, Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, DSİ Basımevi, Ankara
- CEVHER, M., H., 1993, Tanburi Cemil Bey, *Rehber-i Musiki*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- ÇAKAR, Ş., Ş., 2005, *Türk Müziği Teorisi ve Makamlar*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara
- ERGUNER, S., 2003, *Rauf Yekta Bey, Çalış Ofset*, İstanbul
- EZGİ, S., 1935, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi Cilt II, Kâatçılık ve Matbaacılık*, İstanbul Konservatuarı Neşriyatından
- HATİPOĞLU, E., 2010, "Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makam ve Geçki Açısından Tahlili", Ankara
- KARADENİZ, E., 1982, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- KUTLUĞ, F., Y., 2000, *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- ÖZALP, M., N., 1986, (Derl.) *Türk Musikisi Tarihi*, TRT Grafik-Foto Mekanik Basım Tesisleri, Ankara
- ÖZKAN, H., İ., 1998, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, Kudüm ve Velveleri, Özener Matbaası, İstanbul
- ÖZTUNA, Y., 1990, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- TANRIKORUR, C., 1998, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Özener Matbaası, İstanbul
- TANRIKORUR, C., 2003, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, A Ajans Tesisleri, Tesisleri, İstanbul
- TURA, Y., 2001, *Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'Ala Vechi'l Hurufat (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- YAVAŞÇA, A., 2002, *Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Mart Matbaacılık Sanatları, İstanbul
- YEKTA, R., 1986, *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul
- ZEREN, A., 2003, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, Ayhan Matbaası, İstanbul