

Çargâh makamı

Prof. Dr. Hanefi Özbek



1965'te Sivas'ta doğdu. Ege Üniversitesi Tıp Fakültesini bitirdi (1991). Van Kapalı Cezaevine tabip olarak atandı (1991). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık-Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı tabip kadrosuna naklen geçti (1993). Van Türk Müziği Derneğini kurdu (1993). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nün kuruluşunda görev aldı (1994). Farmakoloji ve toksikoloji doktorasının ardından (1998) Yüzüncü Yıl Üniversitesi Tıp Fakültesinde göreve başladı (1998). Sağlık Bakanlığına İlaç ve Eczacılık Genel Müdür Yardımcısı olarak geçti (2008). Tıbbi farmakoloji alanında doçent unvanını aldı (2011). Halen İstanbul Medipol Üniversitesi Sağlık Hizmetleri MYO Müdürü ve Tıp Fakültesi Öğretim Üyesi olan Özbek, evlidir ve iki çocuk babasıdır.

Hüseyin Sadeddin Arel ve arkadaşlarının Türk müziği (TM) ana dizisi olarak çargâh makamını ileri sürmeleriyle birlikte bu makam TM'nin gündemine oturmuştur. Günümüze kadar çargâh makamından üretilmiş eser sayısının sınırlı oluşu, bu eserlerin hemen hepsinin saz eseri veya dini musiki formlarında bestelenmiş olması, Arel ve arkadaşlarının ileri sürdükleri çargâh makamı dizisi ile klasik repertuvarda kullanılan çargâh makamı dizisinin farklı olması ve Arel'in ileri sürdüğü dizinin Arel ve taraftarlarınca TM'nin ana dizisi olduğu iddiası gibi nedenlerle çargâh makamı son 50 yıldır sorgulanmaya başlamıştır.

Arel-Ezgi (AE) tarafından ileri sürülen ve Do majör ses dizisinin ana dizi olarak kabul edildiği AE ses sisteminin TM pratiğini yeterince karşılamadığı bilinmektedir (1, 2). Bu durum TM eğitim ve öğretimini oldukça zorlaştırmakta, öğrencileri hocaya daha fazla mahkûm etmektedir (3). Ayrıca Türk müziğini incelemek isteyen yabancı araştırmacıların Türk müziği teorik yapısını kavramalarını da neredeyse olanaksız hale getirmektedir. Bahsedilen bu sorunların giderilmesi sonucu TM eğitim ve öğretiminin daha kolay bir hale geleceği düşüncesiyle; AE sisteminin dayanak noktalarından biri olan çargâh makamının etraflıca incelenerek, bu makamla ilgili sorunların ve bunların çözümlerinin ortaya konulmasının TM açısından önemli olacağı kanaatine varıldı.

Bu makalenin amacı, çargâh makamının aslında ne olduğu veya ne olmadığını etraflıca ortaya koymaktır. Böylece TM'nin önemli sorunlarından biri olan çargâh makamı konusunu nihayete erdirerek

TM'nde ana dizi ve ardından TM ses sistemi gibi sorunların irdelenmesi ve çözümü konularına girmek için bir kapı aralamaktır.

1. Geleneksel Türk Müziği'nde Çargâh Makamı

Çargâh makamına XIV. yüzyıldan itibaren birçok kaynaktan rastlanılmakta olup bu makam Kutbuddin Mahmud Şirazi'den (XIV. yy) Hüseyin Sadeddin Arel'e (1880-1955) kadar müzik adamlarının bilgisi dahilindedir diyebiliriz (4). Çargâh makamı ile ilgili ilk bilgiler, daha ziyade makamın isminin veya bazı özelliklerinin geçtiği metinler şeklinde iken çargâh makamının etraflı bir şekilde tanımının ilk defa Kadızâde Tirevî (öl. 1494) tarafından yapıldığı görülmektedir. Tirevî, çargâh makamını aşağıdaki şekilde tanımlamıştır: "Çargâh oldur ki cüz'i zengüle ola, nevi ahir kendu hanesinden hod imiş idik ki segâh hanesi üstünde olur, kendu hanesinden agaze idub, aşaga gidub segâh ve düğâh ve rast hanelerin seyr idub, yine kendu hanesine çıkar, kendu hanesinden yukaru zengule için pençgâh (günümüzde neva perdesi) hanesi çargâh hanesine karib olmuşdi, ol perdeye ugrayub andan yukaru hüseyni hanelerin seyr idub, gelub yine kendu hanesinde karar ider, çargâhın agazı ve karargâhı yine kendu hanesidir" (5, 6). Bu tanımdan çargâh makamının XV. yüzyılda "Çargâh perdesinde karar veren saba makamı dizisi" şeklinde bilindiği anlaşıl-

maktadır. Çargâh makamı ve bu ismin geçtiği makam terkîbleriyle ilgili başka araştırmalar da mevcuttur (7).

Tirevî'den sonra yazılan kaynaklar incelendiğinde, yine benzer tanımlarla karşılaşılmaktadır. Örneğin Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk adlı kitabında çargâh makamı hakkında yazılanlar şöyledir: "Çargâh: acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezinerek saba gösterip çargâh perdesinde karar verir. Bunda görüş birliği vardır" (8). Bu konuda Judetz ve Sirli şunları söylemektedir: "Makam, çargâh perdesinden seyre başlayıp, gerdaniyeye kadar çıkar. Acem, hüseyni, saba perdelerini kullanarak, çargâhta kalış yapar. Çargâhtan rasta kadar indikten sonra yine çargâha ulaşır ve karar verir" (9). Bu konuda Oya Levendoğlu ve Ali Tan'ın yaptığı araştırmalar (5, 6) konuyu yeterince aydınlatığı için üzerinde daha fazla durmaya gerek görülmemiştir.

Tirevî'den itibaren yapılan tariflere göre geleneksel TM'de kullanılan çargâh makamı dizisi bugün kullanılan notalama sistemine göre Şekil 1'de verilmiştir:

Çargâh makamında bestelenmiş farklı formlardaki eserlere örnekler aşağıda verilmiştir (Şekil 2) (10), (Şekil 3) (6), (Şekil 4) (11), (Şekil 5) (12). Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi çargâh makamı, çargâh perdesinde karar veren saba makamı dizisini kullanmaktadır.

Formu ne olursa olsun bir eserin 1. ve 2. bölümleri (peşrev ve saz semâisinde 1. hâne ile teslim bölümü) eserin makamının asıl gösterilmesi gereken bölümler olup diğer bölümler başka makamlardan da bestelenebilmektedir (13). Bu nedenle

Geleneksel Türk Müziği'nde Çargâh Makamının Gazinâjî Ses Dizisi



Şekil 1: Çargâh makamının geleneksel TM'de kullanılan ses dizisi.



Şekil 2: Çargâh makamında ilâhi.
(Not: Bu ilâhînin usûlü, alındığı kitapta "Düyek" olarak geçmektedir. Ancak notadan da anlaşılacağı gibi eserin sadece iki ölçüsü (5. ve 7. ölçüler) Düyek, diğer tüm ölçüleri Sofyân usûlündedir. Bu nedenle eserin usûlünü Sofyân olarak göstermeyi uygun bulduk).



Şekil 3: Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin Çargâh Peşrevi.
(Not: Bu peşrev, Ali Tan'ın makalesinden alınmıştır. Eser, makalede el yazısı ile yazılmış olduğundan, okunurluğunu artırmak amacıyla bilgisayar ortamında tekrar yazılmıştır.)



Şekil 4: Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) Râst kâr-ı nâtıkının çargâh bölümü.

Şekil 3'teki Çargâh Peşrevi'nin diğer hâneleri verilmemiştir.

Ekrem Karadeniz, kâr-ı nâtık için şöyle demektedir: "Kâr-ı nâtıklarda her makam için bir beyit yazılmış ve makamın adı mısraların birinde söylenmiştir. Bu beyitlerde kısa bir beste ile makamın seyri gösterilerek karar verilir ve kısa bir aranağme ile veya doğrudan doğruya öbür makama geçilir" (14). Buradan da anlaşılıyor ki kâr-ı nâtık formundaki eserlerde her bir makam, o makamın temel özellikleriyle verilmek durumundadır, çünkü süre kısıtlıdır. Buna göre Dede Efendi'nin (1778-1846) çargâh makamını bu eserinde "temel özellikleriyle" işlediğini kabul ediyoruz.

Ahmed Avni Konuk'un (1868-1938) Kâr-ı Nâtık'ındaki çargâh makamını gösteren bölüm incelendiğinde (Şekil 5) çargâh makamı, üçüncü satırda hüseyîni makamına yapılan kısa bir geçki hariç, daha önce verilen eser örnekleriyle aynı özellikleri göstermektedir.

Cinuçen Tanrıkorur'un (1938-2000) çargâh makamındaki eserleri www.neyzen.com adresinde bulunmaktadır (15). Buna göre Tanrıkorur'un TM'de bir "takım" oluşturacak şekilde peşrev, beste-i evvel (birinci beste), beste-i sâni (ikinci beste), nakış ağır semâî, nakış yürük semâî ve saz semâîsini çargâh makamının "geleneksel kullanımına uygun olarak" bestelemiş olduğu, yani çargâh makamını verdiğimiz eser örnekleriyle örtüşen şekilde kullandığı görülmektedir. Bu eserler, yer darlığı sebebiyle burada ayrıca verilmemiştir.

Çargâh makamının, anlaşılır şekilde ilk kez tanımlandığı XIV. yy'dan itibaren XX. yy'a kadar saba makamı ses dizisini kullandığı, hatta Arel ve arkadaşları ile çağdaş olan Ahmed Avni Konuk'un da Râst Kâr-ı Nâtık isimli eserinde bu makamı bahsettiğimiz şekilde işlediği, Ekrem Karadeniz (1904-1981) ve hocası Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) çargâh makamını benzer şekilde tarif ettikleri, son olarak Cinuçen Tanrıkorur'un (1938-2000) çargâh makamını aynı şekilde kullandığı görülmektedir. Sonuç olarak çargâh makamı, Arel ve arkadaşlarına kadar sabâ makamı ses dizisini kullanan ve çargâh perdesinde karar veren bir makam olarak bilinmektedir.

Çargâh makamının kullandığı ses dizisi ve seyri, Kutb-ı Nâyî Osman Dede'nin peşrevi temel alınmak kaydıyla ve bugün kullanılmakta olan makam tarifi şablonuna göre (İsmail Hakkı Özkan ve diğer araştırmacıların yazdıkları TM teorisi kitaplarında kullandıkları genel şablon) geleneksel kullanım yönünden Şekil 6'daki gibi gösterilebilir. TM makamlarının birçoğu bir oktav veya bir buçuk oktav ses alanına sığmamaktadır. Bu nedenle ses dizisini bir veya bir buçuk oktav yerine iki oktav içerisinde göstermek daha akılcı bir yoldur. Buradan hareketle çargâh makamı ses dizisini iki oktav içerisinde gösterdik.

Karar (Durak) perdesi: Çargâh.

Güçlüsü: Gerdaniye.

Yedeni: Segâh.

Genel olarak seyri: Çıkıcı.

Donanımı: Si için koma bemolü, Re için bakiyye bemolü alır. Diğer değiştirme işaretleri eser içerisinde yeri geldikçe gösterilir.

Asma karar perdeleri: Râst, düğâh, segâh, hüseyîni, acem.

Perdelerinin TM'deki isimleri: Yegâh, hüseyîni aşîrân, ırak, râst, düğâh, segâh, çargâh, hicaz, hüseyîni, acem, gerdaniye, şehnâz (muhayyer), tiz segâh (tiz sünbüle),

tiz çargâh ve tiz nevâ.

Seyir: Durak perdesi civarından seyre başlanır; râst perdesi üzerinde râst, düğâh perdesi üzerinde saba, segâh perdesi üzerinde segâh, hüseyîni perdesi üzerinde kürdî ve acem perdesi üzerinde acem çeşnili asma kararlardan birini veya birkaçını yapar; gerdaniye (güçlü) perdesi üzerinde hicaz çeşnili yarım karar yapar. Çargâh perdesi üzerinde segâh perdesini yeden olarak gösterip zirgüle* çeşnili karar verir. Seyir esnasında şehnâz perdesi yerine zaman zaman muhayyer perdesi de kullanılabilir; bu durumda tiz segâh perdesi sünbüle perdesi ile yer değiştirir. * Buradaki çeşni, hicaz perdesinin esnekliğinden dolayı aslında zirgüleden biraz farklıdır. Çargâh perdesi üzerinde kurulmuş hicaz beşlisi perdeleri incelendiğinde, buradaki ikinci perdenin (hicaz perdesi) birkaç koma daha dik basıldığı görülmektedir.

2. Arel-Ezgi-Uzdilek'e Göre Çargâh Makamı

Hüseyin Sadeddin Arel, Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri isimli kitabının "ana dizi" başlığı altında şunları yazmaktadır: "Ana dizi, yahut "tabii dizi" diğer bütün dizilerin teşkilinde esas tutulmaya en elverişli olan dizidir. Ana dizi olmak kabiliyetini yalnız çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü bu dizi sadece tanini ve bakiyye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiçbir diyezli veya bemolü muhtevi değildir. Tanini ve bakiyye aralıkları ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır" (16).

Dr. Suphi Ezgi ise Nazarî ve Amelî Türk Musikisi isimli kitabında şöyle demektedir: "İstimal etmekte olduğumuz mütenevvi dizilerimizi yazmak için onlardan birisinin esasî ve tabîî dizi itibar edilmesi lâzımdır. Çünkü tabîî dizinin işaretsiz yazılacak olan seslerine mukabil, diğer diziler nağmelerinin tahriri tanini, büyük mücennep, küçük mücennep, bakiye, fazla aralıklarının birbiriyle cemi veya yekdiğerinden tahrile mümkün olmaktadır. Dizilerin kolay yazılmalarına ve en çok şetlerini yapmağa müsait dizinin muntazam çârigâh dizisi olduğunu mütalea ettik; bu sebeple onu esasî ve tabîî dizi itibar ettik. (...) Yukarıda mezkûr küçük aralıklardan doğan nağmelerin isimleri pestten tize doğru çârigâh, neva, hüseyîni, acem, gerdaniye, muhayyer, tiz puselik, tiz çârigâh olup bunların nota isimleri ise pestten tize doğru, do, re, mi, fa, sol, lâ, si do, dur ki bunlar tabîî seslerimizdir. Bu sebeple, çârigâh tabîî dizisinin donanımında

tagyir işareti yoktur. Çârîgâh makamının dizisi mülâyimdir. Makam sâittir, güçlü nağmesi beşinci derecedir. Makam pest taraftaki çârîgâh beşlisinde ya duraktan ve yahut güçlüden başlar, beşlide seyirden sonra güçlüde bir asma karar yapar, anı müteakip tiz taraftaki çârîgâh dörtlüsünde dahi gezindikten sonra pest durakta kalır. Yedinci yeden nağmesi sâmiya kuvvetli bir karar hissini vermektedir” (17). Bu yazılanlar çerçevesinde çârîgâh makamı dizisi Şekil 7’de gösterilmiştir:

AE sistemine göre çârîgâh makamı şöyledir

Karar perdesi: Çârîgâh.

Güçlü perdesi: Gerdaniye.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Yerindeki çârîgâh beşlisine, gerdaniye perdesi üzerinde çârîgâh dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelir.

Yeden: Buselik perdesidir.

Donanım: Çârîgâh makamı donanımında diyez-bemol işareti kullanılmaz.

Dizinin seyri: Çârîgâh makamı, çıkıcı bir diziye sahip olduğundan seyre genellikle durak sesi civarından başlanılır. Çârîgâh beşlisinin seslerinde dolaşarak güçlü olan gerdaniye perdesinde kalış yapılır. Güçlü olan gerdaniye perdesi üzerinde bulunan çârîgâh dörtlüsünün seslerine geçilerek tiz durağa kadar çıkılır. Tekrar güçlü perdesine inilerek asma karar gösterilir. Yerinde çârîgâh beşlisinin sesleri kullanılarak çârîgâh perdesinde karar verilir (18).

M. Ekrem Karadeniz, AE sisteminde ileri sürülen çârîgâh makamı dizisini şöyle eleştirmektedir: “Bir kısım musikiciler, özellikle İstanbul Belediye Konservatuarını yönetenler, Dr. Suphi Ezgi tarafından yazılan Nazari ve Ameli Türk Musikisi adlı kitaba uyarak çârîgâh iskalasını ana gam olarak kabul etmektedirler. (...) Çârîgâh makamında neva değil saba, hüseyini değil hisarek, buselik değil segâh perdesi kullanılır. (...) Esasen hatalı olduğu anlaşıldığı için kullanılmamış olan Fisagor’un kromatik iskalasını ana gam olarak kabul etmekten daha hatalı bir hareket düşünülemez. (...) Nereden bakılırsa bakılsın ana iskala olmak vasfını taşımayan çârîgâh iskalası üzerinde fazla durmağa lüzum görmüyoruz” (11).

Oya Levendoğlu’nun bir makalesinde “Arel ve takipçilerinin ileri sürdüğü çârîgâh dizisi aslında yedi sesli bir Pythagoras dizisinden başka bir şey değildir” cümlesi geçmektedir (5). Hem Şekil 6’daki ses dizisi incelendiğinde hem de Dr. Suphi Ezgi’nin yazdıkları dikkatle okunduğunda,

gerçekten de bu dizinin Do majör ses dizisinden başka bir şey olmadığı açıkça görülmektedir. Arel ve takipçilerinin ileri sürdüğü çârîgâh makamı için verilen örnek eserler incelendiğinde, bunların geleneksel TM’de kullanılmış çârîgâh makamına uymadığı anlaşılmakta, hatta geleneksel TM’de böyle bir çârîgâh makamına ve örnek esere rastlanılmamaktadır. Arel ve takipçilerinin çârîgâh makamı için verdikleri az sayıdaki örnek arasında bulunan bir peşrev oldukça ilgi çekicidir (Şekil 7). Bu örnek incelendiğinde, aslında dört hane ve bir teslimden oluşması gereken peşrevin, sadece küçük bir bölümü (üç ölçüsü) çârîgâh makamına örnek olarak verilmekte, peşrevin diğer bölümleri “kayıp” olarak belirtilmekte ve ayrıca eserin bestekârı da “bilinmemektedir.” Birinci hanesi ve teslimi bilinmeden bir peşrevin makamının ne olduğu hakkında hüküm yürütmenin aslında oldukça sıkıntılı bir durum olacağı malumdur. AE sistemine göre ileri sürülen çârîgâh makamına verilen örnek eserler gösterilmiştir (Şekil 8) (17, 19), (Şekil 9) (20), (Şekil 10) (21).

Çârîgâh makamının Do majör diziyle aynı ses dizisini kullandığını ileri sürülenler, bu makama “en açık” ve “anlaşılır” örnek eserleri kendilerinin vermesi gerektiği düşüncesinden hareketle, Arel’in çârîgâh oyun havası isimli eseri Şekil 9’da verilmiştir. Eser incelendiğinde TM’den ziyade bir BM eseri olarak bestelendiği, daha açık bir ifadeyle Do majör tonda bir çalışma olduğu ayrıca TM’deki diğer oyun havaları ile karşılaştırıldığında, “oyun havası” tadını veremediği söylenebilir. Arel ve öğrencileri tarafından örnek olarak verilen diğer çârîgâh eserler de Şekil 8 ve Şekil 9’dakinden farklı değildir. Bu nedenle daha fazla örnek eser verilmesine gerek görülmemiştir.

Arel ve sistemini çeşitli yönleriyle eleştirenler de zaman zaman Do majör çârîgâh dizisinde hem de geleneksel çârîgâh makamında eserler bestelemişlerdir. Do majör çârîgâh dizisinde bestelenmiş böyle bir esere örnek olarak Cinuçen Tanrıkorur’un “Yeni Çârîgâh” isimli eseri verilmiştir (Şekil 10) (Eser, www.neyzen.com’dan alınmış olup bu makaledeki diğer eser notalarıyla görünüm yönünden birlik sağlanması için tekrar yazılmıştır).

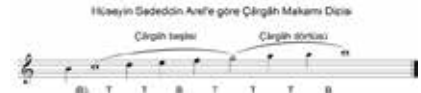
Repertuarımızda buna benzer birkaç örnek daha bulunmaktadır. Bu eserlerden anlaşıldığı kadarıyla Arel ve sistemini eleştirenler, Do majör çârîgâh dizisini geleneksel çârîgâh makamından farklı



Şekil 5: Ahmed Avni Konuk’un (1868-1938) Râst Kâr-ı Nâtik’inin çârîgâh bölümü.



Şekil 6: Geleneksel kullanılışa göre çârîgâh makamının iki oktavlık alan içerisinde gösterilmesi.



Şekil 7: Hüseyin Sadeddin Arel’e göre çârîgâh makamı dizisi. (T: Tanini; B: Bakıyye).

bir çizgiye oturtmakta ve bunu (örneğin Tanrıkorur’un eserinde olduğu gibi) “Yeni Çârîgâh” şeklinde farklı bir isimle adlandırmakta ve “yeni bir makam” veya “ses dizisi” olarak görmektedirler. Tanrıkorur’un, çârîgâh makamını geleneksel şekilde kullanarak bestelediği eserlerden daha önce bahsedilmişti. Bu eserlerinin yanında Do majör tonda bestelenmiş olan eserini “Yeni Çârîgâh” ismiyle adlandırması, bu nedenle manidar olarak değerlendirilebilir.

TM’nin önemli bestecilerinden ve tanbûr icracılarından Erol Sayan, bu yeni çârîgâh makamı hakkında şunları söylemektedir: “Hâlâ Arel’in çârîgâh makamının okulumuzda anlatılması ve ana makamlar listesinde sıranın en başına alınmasını da anlayamıyorum. Böyle bir makam yoktur ve olmayan makamın da şedleri olamaz” (22). Karl L. Signell: “Ezgi ve Arel’in çârîgâh olarak tanımladığı böyle bir makamda hiçbir musiki parçası bulunmamaktadır. Ayrıca, çârîgâh denilen bir makamda musiki parçalarının küçük bir repertuarı vardır, fakat bu ikincisi Ezgi-Arel çârîgâhının yapısından çok farklı olup, kararı çârîgâhta (Do) bir saba ile çok daha yakından ilişkilidir” demektedir (23). Arel, “Çârîgâh makamının eski Türklerce en ziyade sevilen ve kullanılan makam oluşunu da bunun ana dizi itibarıyla sebeplerine katabiliriz” demektedir (16). Ancak “Do majör diziden” oluşan bu çârîgâh makamına örnek oluşturacak şekilde, Arel ve öğrencileri tarafından,

klasik bir eser veya halkın kulağında olan bir türkü yahut da ilahi formundaki bir eser bugüne kadar gösterilememiştir. Ayrıca Arel'in sözünü ettiği "eski Türkler"den tarihin hangi döneminin kastedildiği anlaşılamamaktadır. Zira TM'nin tarihi süreci incelendiğinde, geleneksel olarak kullanılan çargâh makamı hiçbir dönemde râst veya uşşâk makamı gibi öne çıkamamış, bestekârlarca tercih edilme ve bu makamdan eser vücuda getirme noktasında oldukça silik bir görünüm arz etmiştir.

Bu arada "tarafarın" hassasiyetinden dolayı bir konuyu açığa kavuşturmakta yarar olduğunu düşünürüz. AE sistemine yapılan eleştiriler, sırf bu sistemi eleştirmek ve negatif bir yaklaşım sergilemek amacıyla yapılmış gibi ele alınmamalıdır. Her müzik sisteminin eksikleri, açıkları olabilir, bu da gayet doğaldır. Bu sistemler, yapılan eleştiriler dikkate alınmak ve gereği yapılmak suretiyle olgunlaştırılabilir ve uygulamayı daha iyi yansıtan bir düzeye getirilebilirler. Bu konuda, Cinuçen Tanrıkorur'un AE sistemini eleştirdikten hemen sonra söylediği sözler oldukça anlamlıdır: "Türk musikisinin nazariyatı üzerine kim ne yazmışsa, ne kadar yazabilmişse, hepsine sonsuz şükran borcumuz vardır. Zira merhum Arel, Ezgi, Rauf Yektâ ve diğerleri, o ömür boyu süren çalışmaları yapmamış olsalardı, bizler bunları söyleyebilir miydik?" (13).

Sonuç

Bu makalede, geleneksel TM'deki çargâh makamının, saba makamı ses dizisini kullandığı ve çargâh perdesinde karar verdiği, örnek eserlerle ortaya konulmuştur. AE sisteminde iddia edilen çargâh makamı dizisinin ise TM'de yüzyıllardır kullanılan çargâh makamı dizisi ile aynı olmayıp, BM'deki Do majör diziyi kullanan "yeni bir makam", daha doğru bir ifadeyle "yeni bir ses dizisi" olduğu, bizzat bunu ileri sürenlerin yazdıklarıyla ve eserleriyle bu makalede gösterilmiştir. Çargâh makamı olarak belirtilen bu yeni makama ve örnek eserlere (Arel-Ezgi ve takipçilerinin ileri sürdükleri ve kendi ürettikleri hâric) başka hiçbir yerde rastlanmamıştır.

Do majör ses dizisi şeklindeki çargâh makamı üzerine eser verenler de bunun yeni bir makam veya ses dizisi olduğunu yaptıkları eserlerle zaten ortaya koymuşlardır (Şekil 10). Aslında bu eserlerin tümünde görülen şey; rengi, kokusu olmayan, daha açık bir ifade ile henüz makam karakteri kazanamamış bir ses dizisi çalışmasıdır. Dolayısıyla ortada yeni bir makam da



Şekil 8: Çargâh makamına örnek olarak verilen ve teslim kısmı eksik olan peşrev.



Şekil 9: Hüseyin Sadettin Arel'in "Çargâh Oyun Havası."



Şekil 10: Cinuçen Tanrıkorur'un "Yeni Çargâh" isimli eseri.

yoktur. Bu bulgulara dayanarak AE sistemindeki "Do majör çargâh makamı dizisini" Arel ve arkadaşlarının tamamen kendilerinin üretmiş olduğunu; dolayısı ile bu dizinin, uygulamadaki çargâh makamı dizisiyle isim ve durak perdesi dışında hiçbir benzerliği bulunmadığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak çargâh makamının XV. yy'dan itibaren bilindiği, saba makamı ses dizisini kullandığı, çargâh perdesinde karar verdiği ve Do majör dizi ile bir ilgisinin bulunmadığı açıktır. Arel ve öğrencilerinin öne sürdüğü çargâh ise geleneksel çargâh makamıyla isim dışında bir benzerliği olma-

yan, henüz makam kimliği kazanamamış bir ses dizisinden ibarettir.

Kaynaklar

- 1) Tura, Yalçın, *Türk Müsîkisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.
- 2) Yarman, Ozan, *Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*, Artes yayınları, İstanbul 2010.
- 3) Çolakoğlu, Gözde, "Türk Müziği Ses Sistemi"ndeki Ana Dizi, Tanini Aralık-oktav Bölünmesi ve Makam Sınıflaması ile İlgili Sorunlara Genel Bakış ve Çözüm Önerileri. Saz ve Söz, 2006.
- 4) Kamiloğlu, Ramazan, Yusuf Kırşehri'nin Risale-i Musîkisi'nin Transkripsyonu ve Değerlendirilmesi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya 1998, s. 22.
- 5) Levendoğlu, Oya, *Klasik Türk Müziğinde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 23 Sayı 2, (2003), s. 181-193.
- 6) Tan, Ali, *Türk Musikisinde Nikrîzli Çargâh*. Mukaddime. Mardin Artuklu Üniversitesi Dergisi, Sayı 1, 2010.
- 7) Sağlam, Atilla, *Türk Musikî/Müzik Devrimi*, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa 2009.
- 8) Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkik ü Tahkik*, Çeviren: Yalçın Tura, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006.
- 9) Eugenia Popescu Judetz-Adriana Ababi Sirlî, *Sources of 18th Century Music*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2000.
- 10) Şengel, Ali Rıza, *Türk Müsîkisi Klâsikleri İlahîler*, Kalem Matbaası, Cilt 2, İstanbul 1978.
- 11) Atlığ, Nevzat, *Türk Musikîsi Klâsikleri Cilt 1, Sayı 1*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1987.
- 12) Konuk, Ahmed Avni, *Rast Kâr-ı Nâtik*, http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/ahmed_avni_konuk.php (Erişim Tarihi: 27.03.2018)
- 13) Tanrıkorur, Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2004, s: 30.
- 14) Karadeniz, Ekrem, *Türk Musikîsi'nin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- 15) <http://www.neyzen.com/makamlar/cargah.html> (Erişim Tarihi: 27.03.2018)
- 16) Arel, Hüseyin Sadeddin, *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, Hazırlayan: Onur Akdoğu, Ankara 1991.
- 17) Ezgi, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikîsi*, Cilt I, Millî Mecmua Matbaası, 1933.
- 18) Yılmaz, Zeki, *Türk Müsîkîsi Dersleri*, Çağlar Yayınları, İstanbul 2010.
- 19) Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Kudüm Velvelleri, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1984.
- 20) Sıdal, Ferit, *Türk Musikîsi Nazariyatı*, TRT Müzik Dairesi Yayınları No: 33, Ankara 1988.
- 21) http://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/019_cargah/cargah_se_cinucen_ney.pdf (Erişim Tarihi: 27.03.2018)
- 22) Sayan, Erol, *Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler*, METU Press, Ankara 2003.
- 23) Signell, Karl L., *Makam. Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.