

# TÜRK MUSİKİSİNDE NİKİZLİ ÇÂRGÂH

Ali TAN

Araş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

## Özet

Mûsikimizin nadide makamlarından biri olan çârgâh, tarihsel süreçte önceleri *tamam* perdelerden oluşur. Bu makalede tespit edildiği gibi 15.yy itibarıyla sabâlı tarifleri görülen çârgâh makamının günümüz repertuarı, gelenekteki nazariyesi kadar zengin değildir. Fakat mûsikimizin temel dizisi olarak kabul görmüştür. Temel dizi olarak kabul görürken farklı kullanımları göz ardı edilmiş; sabâlı şekli sadece bir geçki olarak görülmüş, ifade gücü elinden alınmış, sınırları daraltılmıştır. Bu makalede özellikle çârgâh makamının gözden kaçan kullanımlarından biri olan nikrizli çârgâh üzerinde durulacaktır. Bu çârgâh çeşidi mevcut sistemde bir geçki olarak bile anılmamıştır. Makalede nikrizli çârgâhın makam olarak terkip edilmesi, örnekleriyle ve özellikleriyle ortaya konulması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nikrizli Çârgâh Makamı, Çârgâh Makamı, Sabâlı Çârgâh, Arap Çârgâhı.

## Abstract

### Nikrizli Çârgâh in Turkish Music

Today's repertoire of çârgâh maqam, one of the precious maqams of Turkish music, is composed of undivided pitches in historical process in the past. It is defined as çârgâh with sabâ since 15th century. Çârgâh maqam is accepted as the main scale of Turkish music, although it is not rich as theory in tradition. While it is accepted as the main scale, its different versions are ignored. Çârgâh with sabâ version is accepted only as a transition and its effect of expression is lost.

One of the lost usage of çârgâh maqam is çârgâh with nikriz. Unfortunately this version of çârgâh is ignored, it is not

mentioned as even a transition. The aim of this article is compounding çârgâh with nikriz usages as a maqam.

**Keywords:** Çârgâh With Nikriz Maqam, Çârgâh Maqam, Çârgâh With Saba Maqam, Arabian Çârgâh.

## Kurte

### Di Musîkîya Tirkî de Çargaha Nîkrîzî

Çargah ku ji miqamên muzîka me ya nedîfî ye, di derava dîrokî de, berê bi perdeyên *temam* tê pê. Wekî ku di vê xebatê de hatîye tesbîtkirin, repertuara îroyîn a miqamê çargahê ku ji sedsala 15. û pê ve terîfên bi saba jî nîşan dide, wekî teorîya xwe ya kevneşopî ne dewlemend e. Lê wekî rêza bîngêhîn a muzîka me hatîye pejirandin. Bi dîtîna xwe ya rêza bîngêhîn ve bikaranînên cuda hatine piştguh kirin, şiklê bi seba tenê wekî derbasok hatîye dîtin, hêza îfadê ji dest hatîye stendin, sînor hatine tengkirin. Di vê meqalê de bi taybetî li ser çargaha nîkrîzî tê rawestîna ku ji bikaranînên piştguhkirî yê miqamê çargahê ye. Ev cureya çargahê di sistema heyî de wekî derbasok jî nehatîye bilêvkirin. Di meqalê de armanc ew e ku çargaha nîkrîzî wekî miqam bê pêkvedan û bi mînak û taybetmendiyên xwe li holê bê raxistin.

**Peyvên Sereke:** Miqamê Çargaha Nîkrîzî, Miqamê Çargah, Çargaha Bi Seba, Çargaha Erebi

## چکیده

### مقام چارگاه نکریزی در موسیقی ترکی

چارگاه که یکی از مقامهای نادر موسیقی ما است در طول تاریخ در ابتدا از پرده های تمام متشکل می شود. همانطور که در این مقاله ثابت شده است فهرست نمایش امروزه مقام چارگاه در قرن پانزدهم به اندازه نظریه اش در سنت دولتمند نیست. ولی به عنوان سری اصلی موسیقی ما به شمار رفته است. با آنکه به عنوان سری اصلی قبول شده ولی کاربرد های مختلفش نادیده گرفته شده، شکل سابا تنها مانند یک گذر قبول شده، قوت افاده اش از دستش گرفته شده و حدودهایش تنگ کرده شده است. در این مقاله مخصوصاً در مورد مقام چارگاه نکریزی یکی از کاربردهای مقام چارگاه که از نظر مخفی شده است خواهیم ایستاد. این نوع چارگاه در سیستم حاضر به عنوان یک گذر هم ذکر نشده است. در مقاله هدف است که چارگاه نکریزی را به عنوان مقام ترکیب نماییم و با نمونه ها و خصوصیت‌هایش در میان بگذاریم.

**کلمات راهنما:** مقام چارگاه نکریزی، مقام چارگاه، چارگاه سابا، چارگاه عرب

## ملخص

## جارگاه بالنكريز في الموسيقى التركية

مقام جارگاه من المقامات الفاخرة في موسيقتنا كان في مراحل التاريخية يتكون من اصوات تامة فيما قبل. و كما اشرنا في هذه المقالة أن ذخيرة مقام جارگاه الذي نشأ في القرن الخامس عشر و كان يؤثر عليه مقام صباء في الوقت الحاضر ليست غنية كما كانت في نظريتها التقليدية. لكن أعتبر مقاما هاما في موسيقتنا و مع هذا أهملت استخداماته المختلفة و اعتبر شكله بصباء كتغير في طبقة المقام فهذا كان سببا لاغتصاب سلطة تعبيره و تضيق حدوده. في هذه المقالة سنركز خاصة على مقام جارگاه بنكريز وهو نوع من مقام جارگاه. هذا النوع من جارگاه لا يذكر في النظام الحالي حتى كتغير في طبقة المقام. استهدف في هذه المقالة تبين مقام جارگاه بنكريز مع ملامحه و امثله و مرحلة تركيبه كمقام من المقامات.

الكلمات الأساسية : مقام جارگاه بنكريز , مقام جارگاه , مقام صبا جارگاه , مقام جارگاه العربي .

## Giriş

Çârgâh makamı, mûsikinın gelenekten geleceğe yolculuğunda kendine yer edinmiş; elimizdeki repertuarı pek de zengin olmayan; genellikle tasavvuf mûsikisinde kullanıla gelmiş bir makamdır. “Çârgâh” (Kanar, 1993, s. 222, 509) kelimesi “dördüncü yer” manasına gelir. Geleneksel nazariyata göre “rast” ana dizisinde yukarıya doğru dördüncü perde “çârgâh” olup, aynı adla anılan makamın başlangıç perdesidir.

İstanbul’un mûsiki geleneğinde çârgâh makamı hakkında çeşitli rivayetler vardır.<sup>1</sup> Bunlardan biri Hz. Peygamber’in, Kuran-ı Kerim’in bu makamda okunmasını tercih ettiği rivayetidir. Oysaki Hz. Peygamber, Furkan suresini birbirinden farklı makamlarla ve farklı tavırlarla okuyan Hişam b. Hakîm’in ve Hz. Ömer’in okuyuşlarını tasvip etmiş; “Şüphesiz Kur’an yedi harf üzerine nazil oldu. Kolayınıza geleni ve dilediğinizi okuyun” (Uludağ, 1999, s. 214) diyerek bu konuya açıklık getirmiştir.<sup>2</sup> Fakat buna rağmen çârgâh makamı müzisyenler arasındaki gizemini

<sup>1</sup> Çeşitli rivayetler için bk. Öztuna, 2000, s. 60; Aksoy, 2003, s. 174; Aydın, 2004, s. 106. Diğer taraftan Kazım Uz, musiki sözlüğünde çârgâh için şöyle der: “Bazı kimseler ala rivayetin çârgâh makamı ile teganni eylemeği meş’um addediyorlar ise de bu zanları bir esasa mustenid olmadığından hükümsüzdür” (Uz, 1964, s. 15).

<sup>2</sup> Müzik yazarı ve bestekar olan Cahit Öney’in “yedi harf” konusunu “yedi perde ve makam”la özdeşleştiren görüşü için bk. Cahit Öney, “Tecvid, tertil ve Türk musikisi usulleri ve seb'a-i ahruf”, *Musiki Mecmuası*, sy. 417, 1987, s. 4-11 ve ayrıca <http://tasavvufcahit.sitemynet.com/>

korumuş ve eldeki repertuara bakılırsa daha çok tasavvuf mûsikisinde kullanılmıştır.

Mûsikimizde çârgâh makamı, öğretimde ve nota yazımında tatbik edilen Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin ana dizisini teşkil etmektedir. Çârgâh makamının, ana dizi olmasının nedenini Suphi Ezgi; “İstimal etmekte olduğumuz mütenevvi dizilerimizi yazmak için, onlardan birisinin esasi ve tabîî bir dizi itibâr edilmesi lâzımdır. Çünkü tabîî dizinin işaretli yazılacak olan seslerine mukabil, diğer dizilerden nağmelerinin tahriri tanini, büyük mücennep, küçük mücennep, bakiye, fazla aralıklarının birbiri ile cem’i veya yekdiğerinden tarhile mümkün olmamaktadır” (1933, s. 50) şeklinde açıklar. Bu bakış açısı, (yani aralıkların daha rahat yazılmasını sağlamak amacıyla çârgâhın ana dizi olarak kabul edilmesi), çârgâh makamının farklı kullanımlarının sadece bir geçki olarak görülmesine ya da göz ardı edilmesine sebebiyet vermiştir. Bu makale ile çârgâh makamının farklı bir kullanımı olan nikrizli çârgâha dikkat çekmek ve kullanımı nazari olarak tanımlanabilir hale getirmek hedeflenmiştir.

Türk mûsikisinde ana dizi tartışmasının odak noktası olan çârgâh makamının mevcut tanımının yetersizliği üzerine çeşitli makaleler yayınlanmıştır. Fakat genellikle çârgâh üzerine söylenenleri aktaran bu makaleler, makamın daraltılmış yapısına bir çözüm önerisi getirmeyi amaçlamamışlardır. Çârgâhın tarihsel seyri konusunda kapsamıyla dikkate değer ilk çalışma Owen Wright’ın “Çârgâh in Turkish Classical Music: History Versus Theory” adlı makalesidir (Wright, 1990, s. 224-244 çevirisi için bk. Turabi, 2001, s. 81-104). Wright makalede gelenekteki tanımları ışığında, günümüz notasyonu ile çârgâh makamı dizilerini verir. Çalışmalardan bir diğeri Günay Günaydın’ın “Çârgâh Makamı ve İncelemesi” (Günaydın, 2000) başlıklı makalesidir. Makalede özetle çârgâh makamının Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde tarif edildiği gibi sadece tamam perdelerden oluşmadığı anlatılır. Aynı eksende bir çalışma da Oya Levendoğlu’na aittir: “Klasik Türk Müziği’nde Ana Dizi Tartışması ve Çârgâh Makamı” (Levendoğlu, 2003) başlıklı makalede özetle geleneğin çârgâh algısıyla günümüz çârgâh algısı arasında önemli farklar olduğu vurgulanır.

Çârgâh makamının mevcut sistemdeki tanımının yetersiz olduğu mûsikişinaslar tarafından da icra yoluyla ortaya konulmaktadır. Çârgâh makamında taksim yapan sazandelerin makamı sabâlı olarak icra ettikleri, Türk mûsikine yabancı olmayan herkes tarafından bilinir. Mûsikişinasların çârgâh algısının sabâlı olması, sistemin ise sabâlı kullanımı sadece bir geçki olarak görmesi, sistem ile icranın arasında

geniş bir uçurum oluşturmuştur. Bu uçurumun aşılması için ek dizilerle zenginleştirilmiş bir çârgâh makamı tanımına ihtiyaç vardır. Mevcut sistemin, çârgâh makamının farklı kullanımlarını anlamlandırabilmesi için bu tanımları belirleyecek bir nazariyat gereklidir.

Makalemizin ana eksenini oluşturan “çârgâhın nikrizli kullanımı”na Yılmaz Öztuna, Ekrem Karadeniz ve Fikret Kutluğ’un çalışmalarında rastlamak mümkündür. Fakat bu çalışmalarda nikrizli çârgâhın nasıl tarif edildiği makalenin sonraki bölümlerinde irdelenecektir. Nikrizli çârgâhın nazariyesinden ve çeşitli nikrizli çârgâh tariflerinden önce çârgâh makamının gelenekteki seyrini incelemek, makamın mevcut sistemdeki şekliyle muhakeme edilebilmesini kolaylaştıracaktır.

### Gelenekten Günümüze Çârgâh Makamı Tarifleri

Özel bir tanımlamayla “İki ses arasındaki manevi münasebet”<sup>3</sup>; klasik bir deyişle ise “seslerin ilmi” (Özkan, 2000, s. 29) olan mûsikinin en önemli unsurlarından biri *makam*’dır. Makam kelime anlamı olarak “durulan yer, durak” manasına gelir. Mûsiki literatüründe ise “... Esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendine mahsus bir bütünlük arz eden nağmeler” (Başer, 1995, s. 84) olarak ifade edilir. Müzik nazariyesi üzerinde yazılan eserlerde, makamlar hakkında malumat bulmak mümkündür. Bu eserlerde makam kelimesinin yerine dönem dönem “edvar, âvâze âgâze, şube, terkiib” kelimelerinin de kullanıldığı görülür (Özkan, 1993, c. 27, s. 410).

Müzik nazariyesini anlatan eserler çeşitli nazari sistemlerin birer ürünüdür. Konumuzu ilgilendiren nazariyat kitaplarının iyi bir kronolojik listesi Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu (2002, XII, s. 443-448) tarafından yapılmıştır. Urmevi-Meraği gibi klasik dönem nazariyatçılardan, Arel-Ezgi-Uzdilek gibi XX. Yüzyıl müzik teorisyenlerine kadar çeşitli nazari sistemler ortaya konmuştur (Kutluğ, 2000, s. 25). Nazari sistemlerin açıklayıcıları olan teorisyenler çârgâh makamını (gelenekte *edvar*<sup>4</sup> adı verilen) mûsiki konulu kitaplarda çeşitli şekillerde tarif etmişlerdir. Bu

<sup>3</sup> Niyazi Sayın’dan alınmıştır (Tan, 2008, s. 49).

<sup>4</sup> Gelenekte mûsiki nazariyatından bahseden kitaplara “*edvar*” denir. Edvar kelimesi Arapça “devr” kelimesinin çoğuludur ve “daireler” anlamına gelir. Genellikle iki bölümden oluşan eserlerin ilk bölümünde ses sistemi genel adıyla makam ve ilgili unsurları, ikinci bölümünde ise ika konusu işlenir (Sezikli, 2000, s. 21).

kitaplardaki tariflerden makalenin kapsamı çerçevesinde önemli görülen tanımlar aşağıda sıralanmıştır.<sup>5</sup>

Klasik dönem nazariyatçılardan Bağdat ve Isfahan'da kitaplarını yazan Safiyuddin Urmevi (ö. 1294), *Kitab'ül Edvar*'da (1999) çârgâhı tanımlamamıştır. Abdülkadir Meraği'nin (ö. 1435) ise 6 çârgâhtan bahsettiği söyleyen H. S. Arel, çârgâh makamlarının dizilerini harflerle verirken bu bilgileri Meraği'nin hangi eserlerinden aldığı hakkında malumat vermez (1953, s. 72). Şam Memlûkluleri arasında yaşayan Safadi ise, zengule makamının bir şubesi kabul ettiği çârgâhın çârgâhla başlayıp çârgâh perdesinde karar verdiğini söyler (2007, s.51).

15. yy Türk ekolü mûsiki nazariyatçılarından Yusuf Kırşehri, yazdığı *Risale-i Mûsiki* (1410) adlı eserinde çârgâh makamını dört şubeden biri olarak kabul ederek şöyle anlatır: “evvel çârgâh hemen segâh, hemen düğâh, hemen yekgâh evi, rast karargâhı, nerm agaze tizi düğâh evi, hüseyni, yekgâh evi, ısfahan, segâh evi, evkat küçek, çârgâh heman” (2007, s. 94-94).<sup>6</sup> Çârgâhta başlayıp çârgâhta biten bu seyrin perdeleri hakkında yeterince ayrıntının olmaması çârgâhın türünü belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Hızır Bin Abdullah *Kitab'ül Edvar* (1451) adlı eserinde sadece dört şubeden biri olduğunu (2001, s.47) söyler, fakat perde adlarından bahsetmez. Bu görüşü aynen tekrarlayan Seydi, *El Matla* adlı eserinde çârgâhı, kısaca açıklar: “*Gir ve çârgâh evinde ibtida it, var otur rast evinde hoş sada it*” (1988, s.123). Bu tanımdan çârgâh perdesinden başlayan ve rast perdesinde devam eden bir seyir anlaşılmaktadır ki bu seyir günümüzdeki çârgâh makamı tariflerinin aksine inici yapıdadır. Seydi'de belirsiz olan karar perdesi Kadızade Tirevi'nin tanımında oldukça açıktır. Kadızade Tirevi (ö. 1494) yazmış olduğu mûsiki risalesinde, diğerleri gibi dört şubeden biri olarak kabul ettiği çârgâh makamını şöyle açıklar: “Çârgâh 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 içün pençgâh<sup>7</sup> hanesi çârgâh hanesine karib olmuşdi, ol perdeye ugrayub

<sup>5</sup> Edvarlardaki makam tariflerini günümüz notasyonunda perdelere dönüştürmek için edvarlar üzerinde derinlemesine bir çalışma yapılması gerekmektedir. Bundan dolayı sadece tariflere yer verilmiştir.

<sup>6</sup> G. Günaydın'ın makalesinde “Der Beyan “ adlı eserin Yusuf Kırşehri'ye ait gösterilmesi doğru değildir. Bu nedenle aktarılan görüş de Yusuf Kırşehri'ye ait değildir. “Der Beyan” XVII. Yüzyılda yazılmıştır (Uslu, 2002). Nüsha farklarına dikkat etmeden yapılan değerlendirmelerin çoğu zaman hatalı olduğu görülmektedir. (Bu konuya dikkat çeken bir yazı için Bk. S. Agayeva-R. Uslu, *Ruhperver*, İstanbul, 2009).

<sup>7</sup> Pençgah perdesi günümüzde neva perdesine tekabül eder. Bk. Uygun, 1990, s. 32

andan yukarı hüseyini hanelerin seyir idub, gelub yine kendu hanesinde karar ider, çârgâhın agazı ve karargâhı yine kendu hanesidir...”. (1990, s.41). Bu tanım diğerlerine göre daha açıklayıcıdır.

15. yüzyıl Türk ekolü nazariyatçıları çârgâhı dört şubeden biri olarak kabul ettikleri söylenebilir. Ayrıca Tirevi'nin daha anlaşılabilir alan bir tanımla çârgâhı sabâlı olarak izah ettiği görülmektedir. Bu tanımla sabâlı çârgâhın, bazılarınin iddia ettiği gibi, 18.yüzyıldan beri değil, 15. yüzyıldan itibaren kullanıldığı gayet açıktır.

1690'da eserini yazan XVII. Yüzyıl nazariyatçısı Kantemiroğlu (ö. 1723) çârgâh makamını, “çârgâh makamı ulu ve tam perdelerin makamlarındandır. Perde dairesinde kutb olarak kendi perdesini alır ve gerek kalın perdelerden incelere, gerek ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde çârgâh perdesinde kendini gösterir” (2000, s. 59) şeklinde izah eder. Kantemiroğlu “Çârgâh makamının hükmü” bahsinde makamın dar bir yapıya sahip olduğunu, hiçbir terkipte uyuşmadığını bu nedenle çârgâh makamında bestelenmiş eserlerin oldukça az olduğunu söyler.

Kutb-ı Nâyi Osman Dede (ö. 1729), *Rabt-ı Ta'birat-ı Mûsikî* adlı eserinde çârgâh makamını, çârgâh perdesinden başlayan segâh ve dügâh perdelerini gösteren ve sonra yine segâh gösterip çârgâhta karar eden bir makam (1991, s.120) şeklinde kısa bir tarifile izah etse de kendi bestesi olan çârgâh ayin-i şerifinden ve ayinin başındaki çârgâh peşrevinden (bk. Nota.1) çârgâhı, üçüncü derecesinde (yani çârgâh perdesinde) karar eden bir sabâ makamı gibi tasavvur ettiği görülmektedir.

**ÇÂRGÂH PEŞREVİ**

Devr-i kebir Nâyi Osman Dede

Nota.1. Kutb-ı Nâyi Osman Dede'nin Çârgâh Peşrevi'nin Birinci Hanesi ve Teslimi

Abdülbaki Nasır Dede (ö. 1821) 1796'da *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde çârgâh makamından şöyle bahseder: "Acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezerek, sabâ gösterip çârgâh perdesinde karar verir. Bunda görüş birliği vardır." (1997, s.27) Bu tanımla günümüzde *Klasik Çârgâh* olarak bilinen çârgâh şekli kastedilmektedir.

18. ve 19. yüzyılda, Osman Dede ve Nasır Dede'nin andığımız çârgâh tanımları, çârgâh algısını göstermesi bakımından gayet anlaşılır ve önemli birer kayıt olup sabâyı sadece bir geçki olarak gören nazariyatçılara (Tirevi'nin çârgâh algısıyla birlikte) bir cevap niteliği taşımaktadır.

20. yüzyıl müzik teorisyenlerinden İsmail Hakkı Bey (ö. 1927), çârgâh makamı hakkında detaylı bilgi vermeyip, Türk çârgâhı ve Arab çârgâhı olarak ikiye ayırır. *Mûsiki Tekâmül Dersleri* adlı eseri incelendiğinde Türk çârgâhını sabâlı olarak; Arab çârgâhını ise çârgâh perdesinde rastlı düşündüğü görülür (2006, 37).

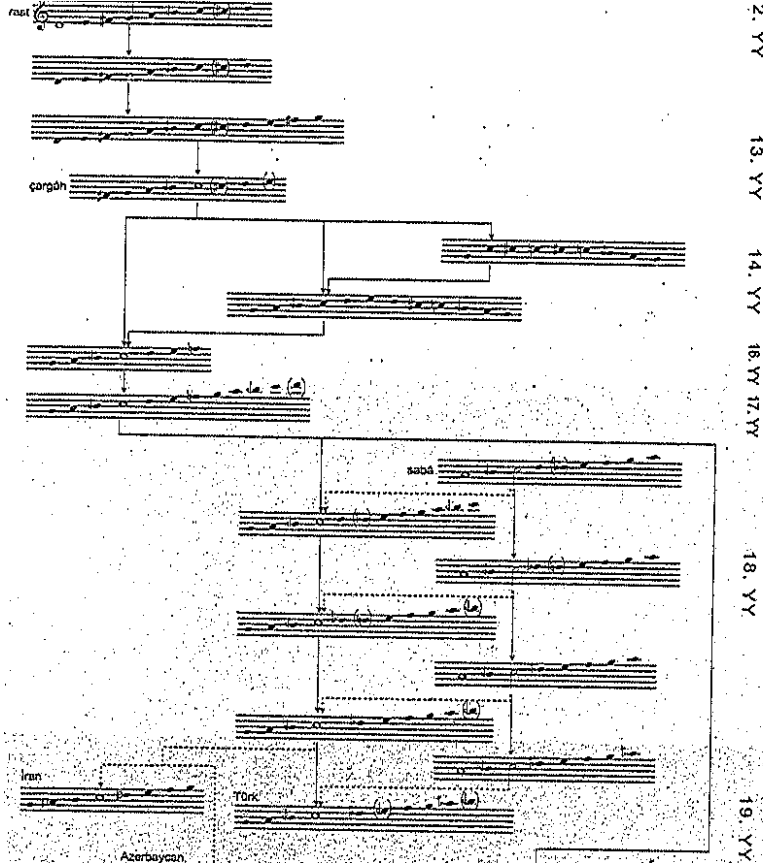
Abdülkadir Töre (ö. 1946) müzik teorisi ekolünün en önemli temsilcisi olan Ekrem Karadeniz (ö. 1981) çârgâh makamını sabâlı olarak tarif eder. Ayrıca "Arap çârgâhı" denilen bir tür çârgâhın olduğunu Abdülkadir Töre'den nakleder (1981, s. 114). Arap çârgâhının -makalemizin ana konusu olan- nikrizli çârgâh makamına benzer bir dizi olduğunu yine Karadeniz'den öğreniyoruz. Bu bilgi Karadeniz'e Töre'den; Töre'ye ise Arabistan'da bulunmuş Bursalı Feraizcizade Yüzbaşı Abdülkadir Bey'den sözle intikal etmiştir. Ekrem Karadeniz bu dizinin Türk mûsikisinde kullanılmadığını söylese de elimizdeki bilgiler ışığında Anadolu'da böyle bir dizinin kullanıldığı açıktır.

20. Yüzyıldan itibaren müzik eğitiminde kabul edilen müzik teorisi olan, Arel -Ezgi-Uzdilek sistemi çârgâh makamını bir *do majör* dizisi olarak kabul eder (Ezgi, 1933, s. 50). Bununla birlikte gelenekte sabâlı kullanımının bulunmasına rağmen, sabânın ana dizide olmadığı hususunda ısrar edilir (Özkan, 2000, s. 95). Sisteme göre güçlü perdesi rast ve gerdaniye perdeleridir. Makam çıkıcı ve çıkıcı inici olarak kullanılır. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi takipçilerinden Yılmaz Öztuna ise nikrizli çârgâhtan "nikriz makamının çârgâh perdesindeki şeddidir ki S. Oztoprak nimsofyan usulde bir sirtoyu bu perdeden bestelemiştir" (Öztuna, s. 63) şeklinde bahseder<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Şed makam kavramı Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin çıkmazlarından biridir. Çünkü hiçbir makamın şeddi yeni bir makam oluşturmamaktadır. Buselik makamının düğâhta, rasta ve nevada yine buselik makamı olarak icra edildiği gibi... (Şed konusu hakkında Bk. Gözde



Edvarlardan aktardığımız tarifler, makamın genel hatları hakkında malumat verir. Fakat bu malumatla çârgâh makamını günümüz nota sistemine kayıpsız olarak taşımak oldukça güçtür. Gerçi eldeki verileri etkin bir şekilde kullanarak zaman zaman en yakın diziler elde edilse de genellikle çeşitli modellemeler yapıldığı görülür. Bu konuda fikir sahibi olabilmek için aşağıdaki Owen Wright tarafından yapılan kronolojik geniş kapsamlı bir çârgâh modellemesi incelenebilir.



12. - 19. Yüzyıllarda Çârgâh Modellemesi (Wright, 2001, s.95)

Owen Wright, tarafından yapılan bu 12.-19. Yüzyıllar arası nazari modellemede önceleri tamam perdelerden oluşan çârgâh makamının 18. yüzyıldan itibaren sâbalı olarak kullanılmaya başladığı; fakat herhangi bir nikrizli çârgâh dizisinin yer almadığı görülür.

### Sabalı Çârgâh ve Arap Çârgâhı:

Buraya kadar özetlediğimiz bilgilerden Owen Wright'ın modellediği gibi sabalı kullanımın XVIII. Yüzyılda başladığını söylemenin gerçeği yansıtmadığını tespit edebiliyoruz. Müzik geleneğini gösteren kaynaklardan Türk kolu edvar yazmalarında XV. Yüzyıldan başlayarak sabalı çârgâhın bulunduğunu görebiliyoruz. Çârgâh makamı dizileri içerisinde sabalı çârgâhı, 18. yüzyıl itibariyle dikkate almak, Tirevi'deki çârgâh tarifini yok saymak anlamına gelir.

“Arab çârgâhı” terimi tespit edilebildiği kadarıyla ilk defa Muallim İsmail Hakkı Bey'de ve daha sonra Abdülkadir Töre'de geçmektedir. Fakat her ikisi de makamı farklı tanımlamaktadır. Muallim İsmail Hakkı Bey, Arab çârgâhını çârgâh perdesi üzerinde bir rast dizisi şeklinde ifade ederken, Töre çârgâh perdesinde bir nikriz dizisinden bahseder. Muallim İsmail Hakkı Bey'in rastlı çârgâh tanımı, günümüz Arab mûsikisinde de yaygın olarak kullanılan çârgâh makamıyla örtüşmektedir.<sup>9</sup> Çünkü günümüzde Arapların çârgâh makamını çoğunlukla çârgâhta rast ve suzinâk makamı dizileri ile kullandıkları gözlemlenmiştir. Bazen çârgâhtaki rasta, çârgâhta bir hicaz dörtlüsünün<sup>10</sup> eklendiği de görülür. Töre'nin bahsettiği Arab çârgâhı ise makalemize konu olan nikrizli çârgâha benzemektedir. Gerek günümüz Arap müziği teorisyenlerinden gerekse İsmail Hakkı Bey'in tanımlarından ayrılan A. Töre'nin Arap çârgâhı tanımı üzerinde detaylı bir inceleme gereklidir. Diğer taraftan Erol Sayan, Türk müziğinde “hicazkâr” makamına Orta Asya Türkleri tarafından “çârgâh” denildiğini aktarır (2003, s. 203) ki çârgâh konusunun diğer bölgelerde de çeşitleri var demektir. Bütün bu konulara girmek makalenin sınırlarını aşacağını düşündüğümüzden bu yazının amacı kadarı ile iktifa ediyoruz.

<sup>9</sup> Mustafa Said, Mısırlı ud sanatçısıyla kişisel görüşme, 29.12.2009; Irak Çârgâh'ı için Bk. Simms, 2004, s. 169-171. Mısırlı ses sanatçısı Abd El Hayy Hilmi (ölm. 1912) çârgâh makamında seslendirdiği eserde ve Kanuni Muhammad El 'Aqqad(ölm. 1930)'ın çârgâh makamındaki kanun taksiminde Mısır Çârgâhının 19. Yüzyılda da rastlı olduğu tesbit edildi (Yazarın özel plak Arşivi).

<sup>10</sup> Çârgâh perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsü içindeki perdeler sabâ makamındaki gibi icra edilir.

### Nikrizli Çârgâh Örnekleri

Türk mûsikisi saz eserleri repertuarında yer alan çârgâh sirto, nikrizli çârgâha örnek teşkil eder (Bk. Ek 1). Gerçi eserde nikriz ancak nazari olarak yer alır.<sup>11</sup> Çünkü icrada, yerinde bir zirgüleli suzinâk makamının dördüncü derecesi olan çârgâh perdesinde karar ettiği hissi daha ağırdır. Bu farklılığı, bölgelerle ifade etmek izahı kolaylaştırıcaktır. Nikriz nazari olarak bölgeyi işaret eder fakat nağmenin gidişatına göre neva üzerindeki hicaz bazen hüzzamdaki, bazen de zirgüleli suzinâktaki gibi icra edilebilir. Bu nağmenin perdeleri şekillendirmesiyle oluşan bir durumdur. İniş ve çıkış cazibesi hadisesinde olduğu gibi nağmenin seyrinin doğrudan etkilediği perdeler şark mûsikisinde olduğu gibi garp mûsikisinde de işitilebilir. İşte bu farklılığı nazari olarak ortadan kaldırmak için “nikrizli çârgâh” terimini kullanmak gerekir.<sup>12</sup> Fakat nikrizli çârgâh adı, yukarıda bahsettiğimiz nedenlerden dolayı çârgâhta sadece nikriz seslerinin icra edilmesini ifade etmez. Nevadaki hicaz dörtlüsünün hüzzamdaki, zirgüleli suzinâktaki gibi icra edileceği müzik cümleleri de vardır (bk. Nota.2).<sup>13</sup>



Nota.2. Eserdeki Zirgüleli Suzinâk Hissini Kuvvetlendiren Kısım

Nikrizli çârgâhın terki edilmesi fikrini uyandıran, çârgâhın farklı kullanımlarından biri ise Neyzen Ahmed Şahin'in derlediği “Ey Sabâ söyle selâmım yâre” (Bk. Ek 2) başlıklı eserdir. Kendisinin derlediği bu eser, Erzurum yöresine ait olup, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin bugüne kadar adlandırmadığı yeni bir çârgâh dizisi içerisinde<sup>14</sup> seyretmektedir (Kaside Hattat Hüseyin Kutlu'dan 2008 yılında derlenmiştir. Derleyici ise

<sup>11</sup> Bu durum mûsikimizde nağmenin perdeleri şekillendirmesinden kaynaklanır. Her ne kadar makamların perdeleri belirlediği söylense de bu icrada böyle değildir. Nağmeler perdeleri çeşitli bölgelere sürükleyebilirler.

<sup>12</sup> Makamı mevcut sistem üzerinde anlattığımız için farklılıkları nikrizli çârgâh adı altında toplamak zorunda kaldık.

<sup>13</sup> Bu durum mevcut sistemde tanımlanmayan perdeler nedeniyle makamdaki özel baskıları nota üzerinde gösteremeyişimizden kaynaklanmaktadır.

<sup>14</sup> Hüseyinide nişabur (neva perdesi üzerindeki humayundan kaynaklanır) ile başlayan seyir, çârgâh perdesinde nikriz çeşniyle karar etmektedir.

TRT İstanbul Radyosu Sanatçısı Ahmed Şahin'dir. Eser ilk defa yayınlanmaktadır).

Elimizde çârgâhta nikriz dizisi içerisinde seyreden başka eserler de vardır. Bu eserlerden biri Fikret Kutluğ'un *Türk Müsikisinde Makamlar* başlıklı eserinde "Türk Halk Müsikisinde Makamlar" bölümünde "Ayaklarla ilgisi olmayan, makam karşılığı bulunmayan ve birden fazla makamla bestelenen türküler" kategorisinde "*Hüseyini- Çârgâhta Nikriz*" adıyla verdiği bir Şebinkarahisar türküsü olan "Tepeler Tepeler"dir (notası için Bk. Ek 3). Kutluğ diziden nazari olarak bahsetmez.

Eldeki nikrizli çârgâh örneklerden bir diğeri, çerağ yakma esnasında okunan bir "Düvazımam" eserdir. Bu Düvazımam, Sivas Hıdırabdal Ocağı zakirlerinden Âşık Süleyman Koçak'tan (ö. 2009), Ekrem Şimşek tarafından derlenmiş olup yaygın olarak okunan bir eserdir (Bk. Ek 4). Eser, tıpkı biraz sonra bahsedilecek Erzincan Türküsü gibi, sonuna dek nikrizli çârgâhla devam eder fakat serbest bir kısımla karar perdesi düğâh perdesine indirilir (bk. Nota.3). Eserin bu şekilde icrasının nedeni ne olabilir? Çârgâhta karar verilmesinin ardından müzikal estetik olarak çârgâh bir eser okunması gerekir, oysaki çârgâh repertuarı oldukça sınırlıdır. İşte bu nedenle kararın daha zengin bir repertuara sahip düğâh kararlı makamlara geçiş için indirildiği düşünülmelidir.

210

*Mukaddime,*  
Sayı 1, 2010

121  
hü hü yak tı de li li Şir i yez dan A li yak tı de li li

126

Nota.3. Nikrizli Çârgâh İçerisinde Seyreden Düvazımam'ın Sonundaki Serbest Kısım

Nikrizli çârgâh örneklerinden biri de Arif Sağ'ın *Muhabbet 1* adlı kaset çalışmasında yer alan ve Gani Pekşen tarafından notaya alınmış *Tevhid*'tir (bk. Nota.4 ve Ek 5). Son bölümde kararın düğâha indirildiği görülmektedir.

mür ve te gel dim  
he ye ren ler si ze  
mü rü ve te gel di mi dost  
mür ve te gel dim A li A li A li

Nota.4. Nikrizli Çârgâh İçerisinde Seyreden Tevhidin Sonu

Halk mûsikisi repertuarındaki diğer bir nikrizli çârgâh örneği “Seyyah olup ayrı düştüm” güfteli Erzincan Türkü’südür. Türkü’nün sonundaki serbest kısım itibariyle makamın kararı çârgâh perdesinden düğâh perdesine indirilmektedir (Nota.5 ve Ek 6).

211

Mukaddime,  
Sayı 1, 2010

TE LİN DE NOL DU MİR Dİ YAPAY SAĞAL O TEN TEL Lİ  
TUR NAM TE LİN DE NOL DU HEY

Nota.5. Nikrizli Çârgâh İçerisinde Seyreden Erzincan Türküsünün Sonundaki Serbest Kısım

Yukarıdaki çârgâh kullanımları, çârgâhın günümüzdeki tarifi içerisinde tanımsız kalmaktadır. İşte bu nedenle çârgâh makamını tıpkı hicaz ailesi makamlarında olduğu gibi sabâlî ve nikrizli olarak terki edip bir çârgâh ailesiyle ifade etmek, çârgâh üzerine koparılan fırtınaları dindirmeyi kolaylaştıracaktır. Çârgâh makamı dizisi bir abide gibi mûsiki nazariyemizin temeline oturtulmuşken, zengin çârgâh kullanımlarını (gerek klasik mûsikide, gerek klasik halk mûsikisinde gerekse dini mûsikimizde) yok sayma kolaylığından kaçarak çârgâh ailesi altında toplamak; gelecek nesillerin çârgâhı anlamasını, çârgâhın ise mevcut mûsiki kültürünü ifade edebilmesini kolaylaştıracaktır.

## Nikrizli Çârgâh Makamının Özellikleri

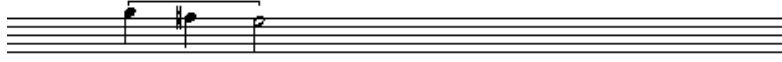
Günümüz müzik teorisyenlerinden Özkan'ın makam anlatım metoduyla "nikrizli çârgâh" makamının özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Durağı:** Çârgâh perdesidir.
- Seyri:** İnici-çıkıcıdır.
- Dizisi:** Hüseyini perdesi üzerinde bir nişabur üçlüsüne ve uşşak üçlüsüne, neva perdesinde bir hicaz dörtlüsü ile çârgâh perdesinde nikriz beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Nota.6).

Hüseyinde Nişabur üçlüsü



Hüseyinde Uşşak üçlüsü



Çârgâhta Nikriz beşlisi



Nota.6. Nikrizli Çârgâh Makamı Dizileri

212

Mukaddime,  
Sayı 1, 2010

- Güçlüsü:** (İnici çıkıcı ise ) Gerdaniye perdesidir.
- Donanım:** Donanıma eviç perdesi yazılır.
- Perde İsimleri:** Çârgâh, neva, hüseyini (Hisar), eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik (Sünbüle), tiz çârgâh
- Yeden:** Buselik perdesidir.
- Genişlemesi:** Makam gerdaniye perdesi üzerinde buselikli<sup>15</sup> (bk. Nota.7) ve çârgâhlı<sup>16</sup> (bk.Nota.8) genişler.

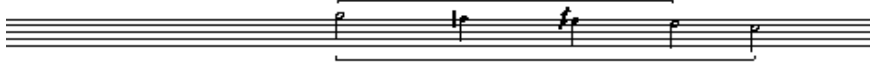
<sup>15</sup> Çârgâh perdesi üzerindeki nikriz beşlisinin gerdaniye perdesi üzerinde genişlemesinden kaynaklanır.

<sup>16</sup> Hüseyini perdesindeki uşşak dörtlüsünün, muhayyer perdesi üzerinde genişlemesinden kaynaklanır.

Gerdaniye Perdesinde Buselik Beşlisi



Neva Perdesinde Hicaz Dörtlüsü

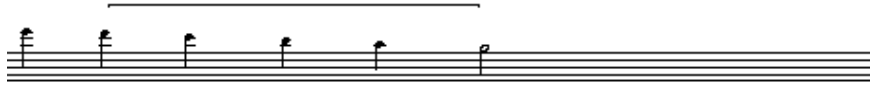


Çârgâh Perdesinde Nikriz Beşlisi

Neva Perdesinde Hicaz Humayun Dizisi

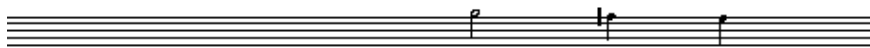
Nota.7. Buselikli Genişleme

Gerdaniye Perdesinde Çârgâh Dörtlüsü



Muhayyer Perdesinde Buselik Beşlisi

Hüseyni Perdesinde Uşşak Üçlüsü



Hüseyni Perdesinde Uşşak Makamı Dizisi

Nota.8. Çârgâhlı Genişleme

213

Mukaddime,  
Sayı 1, 2010

i) **Seyir:**<sup>17</sup> Gerdaniye perdesi ya da civarından seyre başlanır. Öncelikle hüseyni perdesi üzerindeki nişabur seslendirilir. Ardından gerdaniye perdesi tutularak çârgâh perdesi üzerindeki nikriz dizisine geçilir. Bu dizi içerisinde neva perdesi üzerindeki hicaz dörtlüsünü, asma kalışlarla vurgulayacak çeşitli müzik cümleleri yaptıktan sonra çârgâh perdesinde nikrizli tam karar yapılır.

<sup>17</sup> İnici-çıkıcı seyir tarif edilmiştir.

## Sonuç

Mûsikimizin nadide makamlarından çârgâh, tarihsel süreçte önceleri *tamam* perdelerden oluşur. “15.yy” itibariyle sabâlı tarifleri görülen çârgâh makamının günümüz repertuarı, gelenekteki nazariyesi kadar zengin değildir. Fakat mûsikimizin temel dizisi olarak kabul görmüştür. Temel dizi olarak kabul görürken farklı kullanımları göz ardı edilmiş; sabâlı şekli sadece bir geçki olarak görülmüş ve ifade gücü elinden alınmıştır. Bu yüzden günümüzde çârgâh makamına itibar edilmediği de düşünülebilir. Çünkü 18. yüzyıla ait bir güfte mecmuasında on dört<sup>18</sup> adet çârgâh ilahi yer alması makamın geçmişte rağbet gördüğünü anlatmaya muktedirdir (*Mecmua-i Musiki*, 2006, s. 124-135).<sup>19</sup>

20. yüzyılda makamın temel dizi olurken kaybettiklerinden biri de farklı bir çeşidi olan nikrizli çârgâhtır. Bu çârgâh çeşidi maalesef göz ardı edilmiş ve mevcut sistemde bir geçki olarak bile anılmamıştır. Fakat nikrizli çârgâhın mûsiki âlemine kazandırılması; çârgâh makamı nazariyesinin bu kullanımı tanımlayabilmesi ve makamın yeni bir ifade kazanması için gereklidir. Repertuarının az olması yahut edvar geleneğinde müstakil olarak nikrizli çârgâh makamının olmaması; elimizdeki nikrizli çârgâh makamındaki eserleri göz ardı etmeyi haklı çıkarmaz. Repertuarı az ya da çok olması makamın terki edilmemesinin gerekliliğini derecelendiremez. Çârgâh makamının dar ifade sahasının genişletilmesini de sağlayacak nikrizli çârgâh makamı, rağbet görür ya da görmez bu bir süreçtir. Ama önemli olan mûsiki âleminin bu makamı tanıyıp bilmesi ve eldeki örneklerini görmesidir. Geçmişte birçok makam terki edilip mûsiki sahnede icra edilmiştir. Bunların bir kısmı rağbet görmüş dolayısıyla repertuarları genişlemiş, bir kısmı da rağbet görmediğinden unutulmuştur. Fakat bu unutulmuş makamlar bir edvarda zikredildiğinde, mûsikimizin zenginliğinin birer göstergesi olmuşlardır.

Geçmişin çârgâh algısıyla günümüz çârgâh algısının farklı olduğu çârgâh tariflerinden anlaşılmaktadır. Geleceğin çârgâh algısının da daha farklı olacağı muhtemeldir. O nedenle nikrizli çârgâhın makam olup olmayışını, repertuarının az olup olmayışını tartışmak yerine nikrizli çârgâhı ispat ettiğimiz kullanımları üzerinden terki ederek mûsiki âlemine tanıtmak, geleceğin çârgâh algısına önemli bir katkı olacaktır.

<sup>18</sup> Bundan başka 3 çârgâh eser daha var ki bu eserlerde çârgâh makamı uşşak aşiran-neva ve muhayyer makamlarıyla imtizac ettiğinden toplama katılmamıştır.

<sup>19</sup> Bu çalışma mecmuanın yarısıdır. Diğer yarıda çârgâh makamı geçmemektedir. Bkz. (*Mecmua-i Musiki*, 2004)



Nikrizli çârgâh mevcut eserler üzerinden incelendiğinde günümüz sisteminin bir problemi olan nota-icra farklılıkları meselesi karşımıza çıkmaktadır. Neva üzerindeki hicazın zaman zaman hüzzamdaki, bazense suzinâktaki gibi icra edilmesinde kendini gösteren bu durum nazariyemizin en önemli problemlerindendir. Çünkü mevcut nota sistemi bazı perdeleri göstermeye kâdir değildir. Bu problem, hicazkâr makamındaki neva üzerinde yer alan arabân ile hüzzam makamındaki arabânın aynı işaretlerle yazılmasından tutun da, sabâ makamındaki hicaz perdesinin, besteniğâr eserlerde de aynı şekilde yazılmasına dek geniş bir yelpazede uzanır. Nikrizli çârgâh için de durum böyledir. Nağmenin hâkim olduğu mûsikimizde perdelerin pest yahut dik icra edilmesi kaçınılmazdır. Bunun nota üzerinde nasıl gösterilmesi gerektiği ayrı bir çalışma olduğundan nikrizli çârgâhı mevcut sistem içinde anlatmak zorunlu idi. İşte bu zaruret nedeniyle nikrizli çârgâh makamından sadece çârgâhta nikrizin anlaşılması gerekir.

Mûsiki âleminin karşısına çıkacak, nazariyemiz için yeni çârgâhın, çârgâh makamına yeni bir ifade kazandırıp kazandırmayacağını uzun bir süreç belirleyecek olsa da bu sürecin ilk adımı olan nikrizli çârgâh terkinin mûsiki âlemi tarafından incelenmesi ve tartışılması, mûsikimiz açısından makamın kabul görürlüğünden hatta terkinimizin makam olmayı hak edişinden daha önemlidir.

### Kaynakça

- Abdülbaki Nasır Dede (1997). *tedkik u tahkik* (Y. Tura, Haz.). *Nasır Abdülbaki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, İstanbul: Pan.
- Agayeva, S.,Uslu R. (2009). *Ruhperver*, İstanbul.
- Akdoğu O, (1991). *nâyi Osman Dede rabt-ı tâbîrât-ı mûsiki*, Transkripsiyon: Dr. Fares Hariri, İzmir.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda mûsiki*, İstanbul: Pan.
- Arel, H. S. (1953). “Fatih devrinde Türk mûsikisi”, *Mûsiki Mecmuası*, 63-64-65, 68-76
- Aydın, B. (2004). *Âlem-i mûsiki*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan.
- Başer, F. A. (1995). *Türk mûsikisi sistemci okul geleneğinde abdülbaki Nasır Dede* (1765-1821). Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çolakoğlu, G. (2010), “şed makam ile transpoze icra arasındaki fark”, *Musiki Dergisi*, <http://www.musikidergisi.net/?p=1326> adresinden erişildi.

- Ezgi, S. (1933). *nazari ve ameli Türk mûsikisi*, (Cilt I). İstanbul: İstanbul Konservatuarı.
- Günaydın, G. (2000). “çârgâh makamı ve incelemesi”, *Ve Müzik Araştırma ve Yorum Dergisi*, 5, 17-24: Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
- Hızır Bin Abdullah (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın kitâbü'l edvâr'ında makamlar*. (B. Çelik, Haz.), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İsmail Hakkı Bey,(2006). *Mûsiki tekâmül dersleri* (N. Kaygusuz, Haz.), Doktora tezi, İstanbul: İTÜ Vakfı.
- Kadızaade Tirevi (1990). *Kadızaade tirevi ve mûsiki risalesi* ( N. Uygun, Haz.) Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kanar, M. (1993). *Büyük Farsça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Birim.
- Kantemiroğlu (2000). *Kitab-ı ilmül-musiki* (Y. Tura, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Karadeniz, E. (1981). *Türk mûsikisinin nazariye ve esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası. Kutluğ, F. (2000), *Türk mûsikisinde makamlar-inceleme*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Levendoglu, O. (2003). Klasik Türk müziği'nde ana dizi tartışması ve Çârgâh Makamı, *Gazi Üniverstesı Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 181-193: Gazi Üniversitesi.
- Mecmua-i Musiki* (2004). *18. yy'da yazıldığı tahmin edilen bir el yazması mecmuada dini mûsiki güfteleri* (U. Önen, Haz.) Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mecmua-i Musiki* (2006). *18. yy'da yazıldığı tahmin edilen bir el yazması mecmuada dini mûsiki güfteleri* (H. Tokdemir, Haz.). Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Osman Dede, (1991). *Kutb-ı Nayi Osman Dede ve rabt-ı ta'birât-ı mûsikî*. (S. Erguner, Haz.). Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Öney, C. (1987). Tecvid, tertil ve Türk musikisi usulleri ve seb'a-i ahurf, *Musiki Mecmuası*, 417, 4-11.
- Özkan, İ. H. (1993). Makam, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 27: Türk Diyanet Vakfı.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Safadi (2007). *Safadi'nin müzik teorisi* (E.Tekin, Haz.) Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Safiyüddin Urmevi(1999). *Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve kitabü'l edvarı* (M. N. Uygun, Çev.), İstanbul: Kubbealtı.
- M.Said. , Mısırlı Ud Sanatçısı, Kişisel Görüşme, 29 Aralık 2009
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize dair*, Ankara: Metu Press.
- Seydi, (1988). *Seydi'nin El matla adlı eseri üzerine bir çalışma* (M. Arısoy, Haz.) Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un risale-i mûsiki adlı eseri*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Simms, R. (2004). *The repertoire of İraqi maqam*, İngiltere: Scarecrow Press
- A. Şahin. TRT İstanbul Radyosu Ney Sanatçısı, Kişisel Görüşme, 10 Kasım 2009, 14 Ocak 2010.
- Tan, A. (2008). *Niyazi Sayın'ın ney tavrında perde pozisyonları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TRT, İstanbul Radyosu Nota Arşivi.
- Uludağ, S. (1999). *İslam açısından mûsiki ve sema*. İstanbul: Marifet.
- Uslu, Recep (2002). Osmanlıdan Cumhuriyete Türk müziği teorileri. *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye. XII, 443-448
- Uz, K. (1964). *Mûsiki ıstılahatı* (. O. Akdoğu, Haz.), Ankara.
- Wright, O. (1990). Çârgâh in Turkish classical music: history versus theory. *British Social Oriental*, Asiatic Society, II, London.
- Wright, O. (2001) Klasik Türk mûsikisi'nde çârgâh: Tarih-teori çelişkisi (A.H. Turabi, , Çev.) *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21
- Yusuf Kırşehri (2007). *Kırşehri Edvarı* (N. Doğrusöz, Haz.) Yayınlanmamış doktora tezi: *Hariri bin Muhammed'in Kırşehri Edvarı*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

## Ekler

- Ek 1 Çargâh Sırto
- Ek 2 Ey Sabâ Selamım Söyle
- Ek 3 Tepeler Tepeler
- Ek 4 Düvazımam
- Ek 5 Tevhid
- Ek 6 Seyyah Oldum

218

*Mukaddime,*  
Sayı 1, 2010

### ÇARGÂH SIRTO

USÛLÜ : Müsemmen

♩ = 128

The musical score for Çargâh Sırto is presented in seven staves. It begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The first staff starts with a 'S' symbol. The second staff contains a 'SON' marking. The third staff ends with a 'SON' marking. The fourth staff ends with a 'S' symbol. The fifth staff ends with a 'S' symbol. The sixth staff ends with a 'S' symbol. The seventh staff ends with a 'S' symbol. The score is written in a style typical of traditional Turkish music notation, with various accidentals and rhythmic markings.

Serbest "EY SABÂ" Alvarlı  
Efe Hâz.

A man Ey sa bâ söy le se lâ mim yâ re Al lâh  
İh ti yâ rum el de var ken cânı mı ku  
Ey sa bâ vak ti se her câ nânı ma ey  
Ey sa bâ met ni di lim şerh ey le sen sâ  
aş ki na , a man a man a man a  
bande dim câ nân câ nân câ nân câ  
le ni yaz a man a man a man a  
zen de ves câ nân câ nân câ nân câ  
man a man Arzu hâ lim tak dim ey le  
nân câ nân Albe ni gö tür de ri dil  
man a man Nâzır o tam bir da hi di  
nân câ nân Lütfi yâ nâr o la der dim  
yâ re Al lâh a şe ki na  
dâ re Al lâh a şe ki na  
dâ re Al lâh a şe ki na  
yâ re Al lâh a şe ki na  
cân cân  
hey hey  
hey cân  
hey cân

*Bahadır*  
11/11 2008

Hattat Hüseyin Kutlu  
Hocaefendi'den alınmıştır.  
Erzurum tavrıyla okuduğu  
gibi yazılmıştır. A. Şahin

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 522  
İNCELEME TARİHİ: 22.11.1973

DERLEYEN  
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ  
ŞEBİNKARAHISAR

DERLEME TARİHİ  
27.1.1948

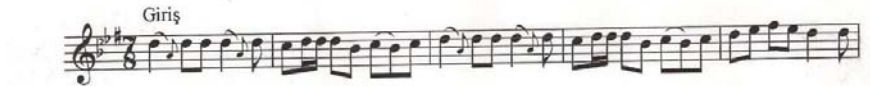
KİMDEN ALINDIĞI  
AHMET KÜÇÜK ve  
SELÂHADDİN ERDAL

TEPELER TEPELER  
(Efeler efeler)


NOTAYA ALAN  
MUZAFFER SARISÖZEN

TE PE LER TE PE LER YÜK SEK TE PE LER  
E FE LER DEN BİR SU İÇ TİM KAN MA DIM  
A MAN E FEM BEN DE TA KAT KAL HA DI  
OR DA YAĞ MUR YA ĞAR BUR DA  
EL Lİ DİR HEM YA KUR ŞUN YE DİM  
ÇOK BA ĞİR DİM OS MAN E FEM  
SE PE LER OR DA YAĞ MUR YA  
ÖL ME DİM EL Lİ DİR HEM KUR  
GEL ME Dİ ÇOK BA ĞİR DİM OS  
ĞAR BUR DA SE PE LER SAN DIK DA ÇU  
ŞUN YE DİM ÖL ME DİM KAR DAŞ BA NA  
MAN E FEM GEL ME Dİ MU HAN NET KOM  
RÜ HÜŞ EL MAS KÜ PE LER YAS LAN DAĞ LAR  
DÜŞ MA MI MIŞ BİL ME DİM " " " "  
SU DAN İM DAT OL MA DI " " " "  
YAS LAN YOS MAM GE Lİ YOR  
" " " "  
EL LE Rİ KI NA LI KOL LA RI SI VA LI  
" " " "  
SAN DİM AŞ NAM GE Lİ YOR  
" " " "

Giriş




6 1. Söz




Ha ta et tim Hü da \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_

11



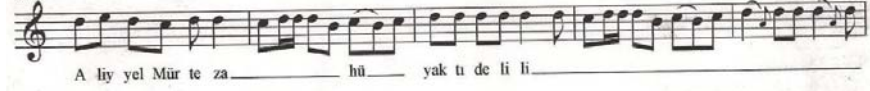
yak ti de li li \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Mu ham med Mus ta fa \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ yak ti de li li \_\_\_\_\_

16




\_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Ol Â li a ba 'dan \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Hay dar ı Ker rar \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_

21 Ara Saz




A liy yel Mür te za \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ yak ti de li li \_\_\_\_\_

26




32 2. Söz



Ha ti ce tül Küb ra \_\_\_\_\_

36



\_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Fâ ti ma Zeh ra \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Ol Hay rün ni sa \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_

Erdem ŞİMŞEK

Duvaz-ı İmam

2

11

yak ti de li li \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ İ mam Ha san aş ki na \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_

45

Ara Saz 2

gir dim mey da na \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Hü sey ni Ker be la \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ yak ti de li li \_\_\_\_\_

50

56

3. Söz

İ mam Zey nel İ mam \_\_\_\_\_ Hü \_\_\_\_\_

61

Bâ kır-ı Câ fer \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ Kâ zam Mû sa Rı za \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ yak ti de li li \_\_\_\_\_

66

hü \_\_\_\_\_ Mu ham med Ta kî den \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ hem A li Na kî \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_

71

3. Ara Saz

Ha san üi As ke ri \_\_\_\_\_ hü \_\_\_\_\_ yak ti de li li \_\_\_\_\_

76



## Duvaz-ı İmam

3

82 4. Söz

Mu ham med Meh di yi hü ol sa hib za man hü

87

E şî gin de â yet hü yak tı de li li hü Bi li rim gü na hum

92

hü had den a şub dur hü Hün kâr ı ev li ya hü

97 Ara Saz 4

yak tı de li li

102

107

On ik i mam dan dır bu nur HA TA Yİ hü On ik i mam dan dır

111

hü bu nur HA TA Yİ hü Şir i Yez dan A li hü

116

yak tı de li li hü Şir i Yez dan A li hü hü hü hü

121

hü hü yak tı de li li Şir i yez dan A li yak tı de li li

126

223

Mukaddime,  
Sayı 1, 2010

Okuyan: Arif SAĞ  
(Muhabbet I Kaseti)

Notaya Alan  
Gani PEKŞEN

Me det ya Mu ham med  
me det ya A li  
ya Mu ham med sa na mü rü ve te gel dim  
kar lı dağ lar gi bi  
yığ dım gü na hım ya Mu ham med sa na  
mü rü ve te gel dım  
he ye ren ler si ze mü rü ve te gel dım

TEVHİD / 2



TEVHİD / 3



Mu ham met tir ne bi le ri nay na sı



Mu ham met tir ne bi



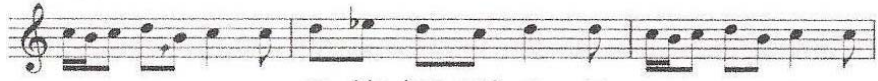
le ri nay na sı se la vat ve re lim



nu ru o lur se si



on se kiz bi na le min hem mus ta fa sı



ya Mu ham med sa na



mü rü ve te gel dim on se kiz bi na le



min hem mus ta fa sı

## TEVHİD / 4

ya Mu ham met sa na mü rü ve te gel dim

he ye ren ler si ze

mü rü ve te gel dim

Ab dal Pir Sul ta nım

ben şa ma gel dim şa me li ze hey dost

şa na ya na gel dim

bin ga net tim A li A li A li A li hay dar hay dar hay dar

hey dost hey dost hey dost ka pı na gel dim

TEVHİD/ 5

he ye ren ler si ze

mü rü ve te gel dim ya Mu ham met sa na

mür ve te gel dim

he ye ren ler si ze

mü rü ve te gel di mi dost

mür ve te gel dim A li A li A li

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 900  
İNCELEME TARİHİ: 10/2/1975

YÖRESİ  
ERZİNCAN

KİMDEN ALINDIĞI

SEYYAH OLUP AYRI DÜŞTÜM  
(PİRSULTAN ABDAL'DAN)

DERLEYEN  
AŞIK DAIMİ

DERLEME TARİHİ  
10/11/1975

NOTAYA ALAN  
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRESİ :

(SAZ.....)

SEYYAH O LUP AY RI  
DÜŞ TÜM E LİM DEN  
BA NA DA BİR KAN LI  
ZA LİM DE NOL DU  
KI Şİ BEN LİK İ LE  
DÜ ŞER BE LÂ YA BE LÂ  
ÇEK MEK BA NA Dİ LİM DE NOL  
DU Dİ LİM DE NOL DU

SEYYAH OLUP AYRI DÜSTÜM  
(2)

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The first staff has a 'Saz' label above it. The second staff has a repeat sign. The third staff has a 'Saz' label above it. The fourth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'HER A ĞA CİN KUR DU'. The fifth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'Ö ZÜN DE NO LUR HER A'. The sixth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'ĞA CİN KUR DU DA Ö ZÜN DE NO'. The seventh staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'LUR Kİ Şİ NİN KEM Lİ Ğİ'. The eighth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'SÖ ZÜN DE NO LUR'. The ninth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'E Lİ Çİ NAĞ LA YAN'. The tenth staff has a 'Saz' label above it and the lyrics 'GÖ ZÜN DE NO LUR'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

230

Mukaddime,  
Sayı 1, 2010



SEYYAH OLUP AYRI DÖŞTÜM  
(13)

The musical score is written in a single system with ten staves. The melody is in a 7/8 time signature and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with 'SAZ' written above the staff to indicate the instrument. The lyrics are: AĞ LA YAN GÖZ LE RİM SE LİN DE NOL DU SE LİN DE NOL DU PİR SUL TAN PI Rİ NİN DA ME NİN TU TAR... KOC YI Ğİ MEN Yİ LE GÜ NO LUR YE TER HA VA DA DUR NALAR Çİ Ğ RI Şİ RÖ TER... Ö TEN TEL Lİ DUR NAM

SEYYAH OLUP AYRI DÜŞTÜM  
(4)

Musical notation for the song 'SEYYAH OLUP AYRI DÜŞTÜM'. The notation is written on two staves. The first staff has the lyrics 'TE LIN DE NOL DU' and 'SERBEST ....'. The second staff has the lyrics 'TUR NAM TE LIN DE NOL DU HEY'. The word 'SAZ' is written above the first staff and 'SERBEST ....' is written above the second staff.

(1)  
SEYYAH OLUP AYRI DÜŞTÜM ELİMDEN  
BANA DA BİR KANLI ZALİMDEN OLDU  
KIŞ BİNK İLE DÜŞER BELAYA  
BELA ÇIKAR BANA DİLİNDEN OLDU

(2)  
HER AĞACIN KURDU ÖZÜNDEN OLUR  
NIŞININ KEMİĞİ SÖZÜNDEN OLUR  
EL İÇİN AĞLAYAN GÖZÜNDEN OLUR  
AĞLAYAN GÖZLERİM SELİNDEN OLDU

(3)  
PİR SULTAN PİRİNİN DÄMENİN TUTAR  
KOC YİĞİT MENZİLİ BİN OLUR YETER  
HAVADA DURNALAR ÇIĞIRISIR ÖTER  
ÖTEN TELLİ DURNAM TELİNDEN OLDU HEY.