

AREL-EZGİ-UZDİLEK NAZARİYATINDA ŞED MAKÂM ANLAYIŞI, ÇARGÂH ACEM-AŞİRÂN VE MÂHÛR MAKÂMLARI

Yrd. Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU
Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

ÖZ

İcradaki müsikiyi tam olarak ifâde edebilen bir nazariyat yoktur. Müsikînin icrâ kısmının nazariyatla iyi anlatılabilmesi için asırlarca çalışılmış ve bunun sonucu olarak farklı nazarî görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerden bir tanesi de bugün ülkemizde müsikî eğitimi verilen yerlerde okutulan; "Arel-Ezgi-Uzdilek" nazariyatıdır. Her nazariyatta olduğu gibi bu nazariyat anlayışında da eleştirilecek ve takdir edilecek noktalar vardır. Bu makâlede Arel nazariyatında yer alan Şed makâm anlayışı ortaya konulmuş, örnek olarak Çargâh makâmı ve şedleri incelenmiştir. Acem-Aşîrân ve Mâhûr makâmı tahlil edilerek bu iki makâmın Çargâh makâmının veya birbirlerinin başka bir perdede süreti olup olmadığı ortaya koyulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şed Makâm, Arel-Ezgi-Uzdilek Nazariyatı, Çargâh Makâmı, Acem-Aşîrân Makâmı, Mâhûr Makâmı.

ABSTRACT

Perception of Shad Maqam and Chargah Acem-Ashiran and Mahur Maqams in the Theory of Arel-Ezgi-Uzdilek

There is no theory of music in performance can fully express. The execution of the theory of music worked well for centuries to be described and has emerged as a consequence of different theoretical views. This opinion also one of the areas taught music education in our country today; "Arel-Ezgi-Uzdilek" theory. As in every music theory it will be criticized in the understanding of the theory and there are points to be appreciated. This article has introduced the concept of Arel-Ezgi authorities located the dam theory, for example Çargah authorities and dam were examined.

Keywords: Shad Maqam, Arel-Ezgi-Uzdilek Theory, Chargah Maqam, Acem-Ashiran Maqam, Mahur Maqam.

Giriş

Türk müsikîsinin çeşitli nazariyat kitaplarına bakıldığında görülecektir ki makâmlar, farklı sınıflandırmalarla karşımıza çıkmaktadır. XV. asırda "Makâm", "Şûbe", "Âvâze" ve "Terkeb" isimlendirmeleriyle yapılan tasnif daha sonra kaldırılarak "Makâm" adı altında birleştirilmiştir. "Sistemci Okul"dan sonra makâmlar sınıflara ayrılmış ve her sınıfa mensup makâmlar belirlenmiştir. Bunu yaparken de her nazariyatçı ya kendine göre ya da dönemin şartlarına göre sınıflandırma yapmıştır. Şöyle ki; XVIII. asır nazariyatçısı Kantemiroğlu (XVIII.yy); makâmı, *Müfred*, *Mürekkeb* ve *Terkeb* olarak üç ana sınıfa ayırmış, daha da

özel ayrımlara giderek; “Nermde Temâm Perdelerin Makâmları, Tizde Temâm Perdelerin Makâmları, Nermden Tize Varınca Nizm Perdelerin Makâmları, Tizden Nerme Varınca Nim Perdelerin Makâmları, Sûretâ Makâmlar, Mevcüdül-İsm ma’dümü’l-cism Makâm, Makâm Nâmı ile Galat-ı Meşhûriyye Üzre Müsta’mel Olan Terâkib gibi sınıflar tespit etmiştir.¹ Abdülbâkî Nâsır Dede (XIX.yy); “makâm” ve “terkîbler” olarak makâmları sınıflandırmaya giderken², sonrasında Arel’e kadar sınıflandırmalar hep karar perdelerine göre yapılmıştır; yegâh kararlı makâmlar, rast kararlı makâmlar gibi.

Arel nazariyatında makâmlar; “Basit”, “Mürekkeb” ve “Şed” olmak üzere üçe ayrılır.

Asılda Makâm; kendini ilk duyumda belli eden ve duygusuyla diğer makâmlardan kolaylıkla ayrılabilen makâmlardır. Nâsır Dede Tedkîk u Tahkîk’inde makâmı ilgili şunu yazmıştır;

... “vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzre semâ’ında kendüye mahsus bir hey’et sahibi olub şunun gibi uhrâya inkisâma kabil olmayan lahndir.”

(... uygun bir yol ile temel unsurlarının işitilmesiyle kendine özgü bir bütünlük taşıyıp, başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir.)³

Arel ve Ezgî nazariyatında “Basit” ve “Mürekkeb” makâmlar gelenekli düşünceye biraz uysa da bazı farklılıklar taşımaktadır. Makalenin konusu “Şed Makâm” olduğu için bu konu başka bir makaleye bırakılmıştır.

“Şed” kelimesi asılda; bir makâmın asıl yerinden değil de başka bir perdeden icrası anlamına gelir. Fakat Arel ve Ezgî nazariyatında, “Şed Makâm” düşüncesi farklı bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Bir makâm başka bir perdede icra edildiği zaman isim değiştirmekte ve başka bir makâmın sureti durumuna düşebilmektedir.

Türk müziğinde icralar farklı göçürmelerle farklı perdelere yapılırlar. Bir hânendenin en rahat okuduğu yere göre veya toplu icralarda gruptaki sazların özelliğine göre icrâ edilecek perde belirlenir. Belirlenen perde üzerinde yapılacak icrâ eğer makâmın kendi yerinden farklı bir yerde ise “Şed” olarak icra edilmiş olur. Yani “göçürme” yapılır. Burada önemli olan; icrâ edilecek makâmın kendi düzeninin -hangi perde üzerinde icrâ edilirse edilsin- korunmasıdır. Bir makâm başka bir perdede göçürüldüğü zaman başka bir isim almaz. Bu yüzden müzisyenler kendi aralarında; “bir ses Rast”, dört ses Uşşâk” gibi ifadeler kullanır. Arel nazariyatında ise bazı makâmlar, bazı makâmlara bağlanmışlar ve onların şedleri olmuşlardır. Kendi kimliklerini kaybederek sadece başka bir makâmın farklı bir perdedeki sûreti olmuşlardır.

Şed

XIII. asır mûsikîşinâsı Safiyuddin “şed” ismini 12 meşhur “devir”e (diziye) vermiştir.⁴ Safiyuddin’e göre bir dizinin farklı perdelere göçürülmesi ile “taba-

¹ Tura, Yalçın, *Kantemiroğlu Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.44

² Başer, Fatma Adile *Türk Mûsikîsinde Abdül Bâkî Nâsır Dede*, F.Ü., Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları 1, İstanbul, 2013, s. 111,133

³ Başer, a.g.e., s. 107

⁴ Safiyuddin’de yedi adet dörtlü ve on iki adet beşli vardır. Bunların birbirleriyle birleşmesi dizileri meydana getirir. Ortaya çıkan seksen dört dizinin en meşhur on iki tanesine **devir** ve -daha son-

ka”lar oluşur. Yani ana dizi başka bir perde üzerinde yazılırsa yazılan yer; devir’in tabakası olur. Buna göre Safiyuddin’de karşılaştığımız “tabaka” kelimesi bugünün “şed” kelimesinin karşılığı durumuna gelir.

XVIII. asrın büyük müzikşinâsı Kantemiroğlu ise “şed” tanımını sınırlayarak “Şedd makâm oldur ki bizzat makâm olanın dördüncü perdesinde olur ve karargâhı olmayan perdede karâr ider, yani düğâh’ı aşîrân, segâh’ı, irâk, çargâh’ı rast edüb bir makâmın üzerinde tasnif olan nesneyi dördüncü olan perdenin makâmında çalınur.”⁵ diye yazmıştır.

Kantemiroğlu, kitabında eski edvardaki şed tarifini de vererek dört adet şed yolunun olduğunu aktarmıştır. Şeddü’l-Yehûdân(İhvân?)⁶, Şeddü’l-Muhtelif, Şeddü’l-zî’l-hams, Şeddü’l-asl.

Şeddü’l-Yehûdân; düğâh perdesini merkez alır ve nağme hareketine buradan başlanır. Şeddü’l-Muhtelif; bir ses pestten icra etmektir. Kantemiroğlu tabiriyle; büselik perdesi; düğâh, mâhur perdesi; hüseyinî ve rehâvî (geveşt) perdesi; aşîrân (hüseyinî-aşîrân) olur. Şeddü zî’l-hams; bir beşli pestten icra etmektir. Hüseyinî perdesi; düğâh, muhayyer; nevâ ve düğâh; aşîrân perdesinden icra edilir. Şeddü’l-asl’ın ise tarifini vermemiştir.

Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi şed; asıl makâmın başka bir perdeye göçürülerek icrasıdır. Makâmın özelliğinde hiçbir değişiklik yoktur.

Arel, basit veya mürekkeb bir makâmın 24 gayri müsavi taksimatlı özel dizinin birçoğuna göçürülüp şed yapılabileceğini yazmış ve göçürülen makâmın müstakil bir makâm olmadığını ama bazı şed makâmlara farklı isimler verildiğini belirtmiştir. Bu sebeple de Arel nazariyatında, şed makâm sınıfına giren makâmın açıklaması yapılmamıştır. Bu anlayışa göre belirtilen şed makâmının mensubu oldukları makâmlardan hiçbir farkı yoktur.

Arel nazariyatında “Şed Makâmlar” sınıfına girenler şunlardır;

Acem-Aşîrân, Mâhûr, Sultânî Yegâh, Ruhnevâz, Nihâvend, Ferâhnüma, Aşkefzâ, Kürdîli Hicâzkâr, Şedd-i Arabân, Sûzidil, Evcârâ, Hicâzkâr, Zirgüleli Sûznâk, Heftgâh.⁷

Yukarıda saydıklarımızdan; Acem-Aşîrân ve Mâhûr; Çargâh makâmının, Sultânî Yegâh, Ruhnevâz ve Nihâvend; Büselik makâmının, Ferâhnüma, Aşkefza ve Kürdîli Hicâzkâr; Kürdî makâmının, Şedd-i Arabân, Sûz-i dil, Evcârâ, Hicâzkâr ve Zirgüleli Sûznâk; Zirgüleli Hicâz makâmının ve Heftgâh da Segâh makâmının şedleri olarak kabul edilmektedirler. Suphi Ezgi’nin şed makâm olarak kabul ettiği makâmlar Arel ile aynıdır. Ek olarak bir iki makâm adı daha söylemiştir. Bunlar; Nişâbur, Rast makâmının, Irâk ve Evc makâmları da Segâh makâmının şedleridir.

Çargâh makâmının Arel nazariyatında acem-aşîrân ve rast perdesine göçürülmesiyle oluşan iki şeddi vardır. Acem-aşîrân perdesindeki düzene Acem-Aşîrân, rast perdesindeki düzene ise, Mâhûr adı verilir. Çargâh dizisini oluşturu-

→ →

raki yıllarda- makâm adı verilir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Uygun, Mehmet Nuri Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevi ve Kitâbü’l-Edvâr, Kubbealtı Neşriyatı, 1999, İstanbul, s.73

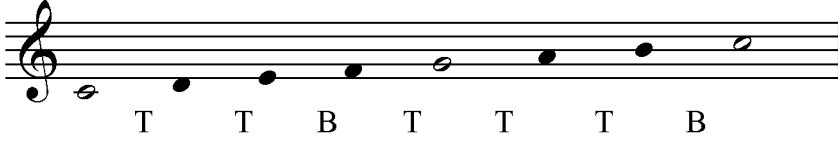
⁵ Tura, a.g.e., s.43

⁶ s14’de yehûdân geçerken, sayfa 157’de İhvân geçiyor.

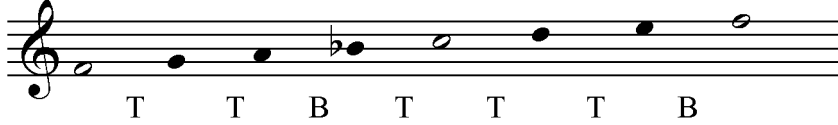
⁷ Arel, Hüseyin Sâdeddin, Türk Müsîkîsî Nazariyatı Dersleri, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s.317

ran T-T-B-T / T-T-B aralıklarını; yerinde (çargâh/kaba çargâh), acem-aşîrân ve rast perdeleri üzerinde portede görelim:

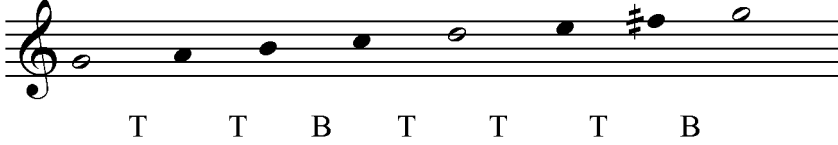
Çargâh Dizisi



Acem-Aşîrân Dizisi



Mâhûr Dizisi



Makâmları birbirleriyle kıyaslamadan önce her üç makâmı tanımamız icap eder;

Çargâh Makâmı: Çargâh ismi XV. asır edvarlarında şubelerde⁸ geçer. Merâgî (15.yy), tarifinde icracılar nazarında altı çeşit Çargâh'ın olduğunu yazmaktadır; Zü'l-erba Çargâh (Dörtlü Çargâh), Çargâh-ı Rekb, Çargâh-ı Müberka', Çargâh-ı Mâhûr, Gerdâniye Çargâhı ve Çargâh-ı Nevruz-ı Hârâ'dır.⁹ Merâgî, Lâdikli (15.yy) ve Alişâh'ın (16.yy) tariflerinden¹⁰ çıkardığımız sonuca göre Çargâh, aslında bugünkü Rast dörtlüsünün aynıdır. Ebced notasında verilmiş seslerin perde karşılıkları; rast, irâk, aşîrân ve yegâh'dır.

Merâgî'de Çargâh Dörtlüsü

⁸ Murat Bardakçı şübe hakkında şunları yazmıştır; şedd (makâm) ve âvâze dışında kalan, dikkat çekici bir özellik taşımayan, hatta bir kısmı sadece iki sestem ibaret bölük pörçük dizilerdir. Sayılarının hemen her yazara göre değişmesine rağmen 24 adet oldukları kabul edilmiş ve doğrusu bu şekilde bir sınıflandırılmaya gidilmiştir. Çoğu özel bir isme sahip olmayan mürekkebatâ şübe de denir ve makâmın, yani devirlerin işlenmesine yararlar; ilave edindikleri devrin dizisini uzatarak dizinin zenginleşmesini daha değişik renklere sahip olmasını sağlarlar. Bardakçı, Murat, "Ahmed Oğlu Şükrullah, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.61

Okan Murat Öztürk'ün açıklaması daha farklıdır. Şübe; makam açısından yaklaşıldığında, makamın kısımlarını ve ya birleşenlerini meydana getiren perdelerdir. Meselâ bir dörtlüyle ifade edilen Rast makâmında, makamı oluşturan her bir perde ve bu perdenin sahip olduğu aralık, Rast'ın şubeleri olan Rast (Yekgâh), Dügâh, segâh ve çargâh'ı temsil eder. Öztürk, Okan Murat, "Makam, Âvâze, Şübe ve terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili", Rast Müzikoloji Dergisi, c.2, s.1, 2014, s.34

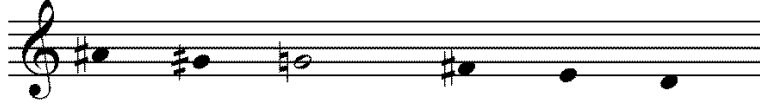
⁹ Sezikli, Ubeydullah, Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhani, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul 2007, s.75

¹⁰ Tekin, Hakkı, Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si, Basılmamış Doktora Tezi, NÜSBE, Niğde, 1999, s.162, Çakır, Ahmet, Alişâh B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usul Adli Eseri, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul 1999, s.134



Merâg'î'de adı geçen diğer Çargâh'lar; bu dörtlüye eklenen Rekb, Müberka', Mâhûr, Nevruz-ı Hârâ şubelerinin ve Gerdâniye âgâzesinin birleşimlerinden oluşurlar. Mesela Çargâh-ı Rekb, Çargâh ve Rekb'den oluşur. Çargâh perdelerine Rekb'in perdeleri olan; zengûle ve nihâvend (bugünkü adıyla; kürdî) perdeleri eklenir.

Çargâh-ı Rekb



Lâdikli; Çargâh, pest uçtan (yegâh'dan) kullanılırsa bilginlerce "Rast" diye isimlendirildiğini yazar.¹¹ Burada Çargâh şubesinin inici olarak kullanıldığını anlıyoruz.

Kantemiroğlu'na göre makâm, kendi perdesini merkez alarak "temâm" perdelerde¹² (doğal perdelerde) dolaşmaktadır. Kantemiroğlu eski edvarlara göre verdiği tanımın kendi tanımından farklı olmadığını yalnız bazı edvarlarda sabâ (bugünkü adıyla; nim hicâz)¹³ perdesi ile hareket ettiğinin yazılı olduğunu bildirmiştir. Edvarında verdiği iki Çargâh makâmında eserin notasında sabâ perdesi ve doğal perdeler arasında evc bulunmamaktadır. Bunun yerine acem perdesi kullanılmıştır. Kantemiroğlu ayrıca makâmın ulu olmasının yanında az kullanıldığından bahsetmiş ve bunun sebebini, dar bir makâm olmasına ve terkiplerle hemen hiç uyuşmamasına bağlamıştır. Haşim Bey de Kantemiroğlu'nun tanımını kullanmıştır.¹⁴

Abdülbâkî Nâsir Dede, Çargâh makâmı için; acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerinde çokça gezinerek Sabâ makâmını gösterip çargâh perdesinde karar verdiğini ve bunda görüş birliğinin olduğunu yazmaktadır.

Arel'e göre Çargâh makâmın dizisi, 24'lü sistemin ana dizisidir ve batı müziğindeki "Do Majör" dizisidir.¹⁵ Makâmın perdeleri, -segâh perdesi dışında Kantemiroğlu'nun notaya aldığı eserlerin perdeleri ile aynıdır. Suphî Ezgi, Çargâh makâmını açıklarken Kantemiroğlu'ndan aldığı iki notayı örnek olarak

¹¹ Tekin, Lâdikli Mehmet Çelebi... , s. 162

¹² Kantemiroğlu'nda tamam perdeler, eski edvarlarda geçen doğal yani arızasız perdelerdir. Perdeler sırasıyla şöyle: yegâh, aşîrân, ırâk, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, evc, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ ve oktavlarıdır.

¹³ Kantemiroğlu döneminde; sistemde, "çargâh" ve "nevâ" perdeleri arasında iki nim perde vardır. "Nevâ" perdesine yakın olan nim perde; "hicaz", "çargâh" perdesine yakın olan nim perde ise "sabâ" perdesidir. O zamanın "Sabâ" perdesi bugünün sisteminde "nim hicaz" perdesine denk gelir. Fakat son dönemde "sabâ" perdesi ile "hicaz" perdesi tizlik-pestlik anlamda yer değişmiş, saba perdesi, hicaz perdesinden dik hâle gelmiştir. Bugün "saba" ismi kullanılmayıp bu perdeye "hicaz" perdesi denmektedir.

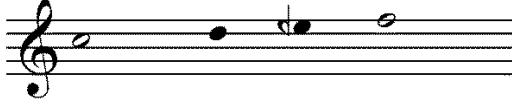
¹⁴ Tura, Kantemiroğlu... , s. 59, 149, Owen Wright, Demetrius Cantemir The Collection of Notations, School of Oriental and African Studies University, London, 1992 , Eser No: 189, 190, s. 405, 406, Tura, Yalçın, Nâsir Abdülbâkî Dede, Tedkîk ü Tahkîk, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006, s.53, Tırışkan, Ahmet Gürsel, Hâşim Bey'in Edvârı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜSBE, İstanbul 2000, s.47

¹⁵ Arel, a.g.e. , s. 40

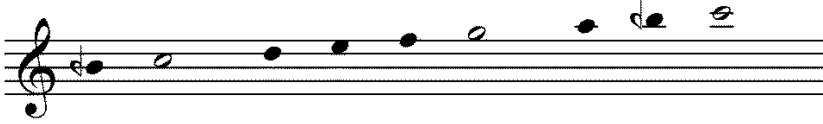
vermiş ve dipnot düşerek; kendisinin, Kantemiroğlu'ndan aldığı iki örnek notayı yazarken segâh perdelerinin yerine bûselik perdesini koyduğunu açıklamıştır.

Merâgî, Kantemiroğlu ve Arel'deki Çargâh anlayışını daha iyi kavramak için üçünü de çargâh perdesi üzerinde portede görelim;

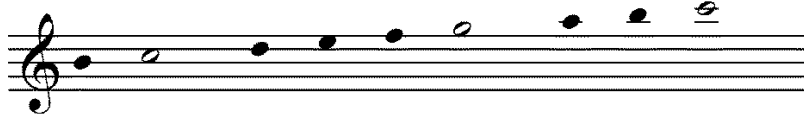
Merâgî'de Çargâh



Kantemiroğlu'nda Çargâh



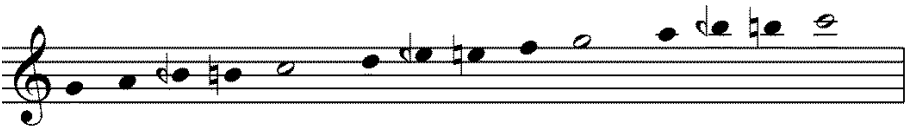
Arel-Ezgi'de Çargâh



Yukarıdaki üç anlayışa baktığımızda Arel'deki Çargâh'ın diğer ikisinden farklı olduğunu görürüz. Merâgî'de seyrin gidişatında doğal perde olarak segâh perdesinin kullanılacağını tahmin etmekteyiz. Kantemiroğlu'nda farklı olarak hüseyinî perdesi kullanılmaktadır. İcrâda bu perdeyi pestleterek basıp basmadıklarını bilmiyoruz. Fakat eğer segâh perdesini kullanıyorlarsa segâh perdesinden bir tam dördü yukarısında bulunan dik hisar perdesinin kullanılması mümkün gibi görünüyor. Bunun yanında Arel'in ortaya koyduğu dizinin perdeleri ile yazılmış geçmişe ait hiçbir eser bulamadık.

Tariflere bakıldığında birbirinden tamamen farklı iki Çargâh makâmı ortaya çıkar. Genel olarak düşündüğümüzde birincisi; Merâgî, Kantemiroğlu ve Arel'deki Çargâh makâmıdır. Diğeri ise Nâsır Dede'nin tanımladığı makâmıdır. Eserlerde bu perdelerle şehnâz perdesi de eklendiği olmuştur. Biz daha önceki çalışmamızda¹⁶, Merâgî, Kantemiroğlu, Arel, Hâşim Bey tanımlarına **birinci nevî Çargâh**, Nâsır Dede tanımına da **ikinci nevî Çargâh** demeyi uygun görmüştük. Bu çalışmada da **Birinci nevî Çargâh** makâmının kullandığı perdeleri aşağıdaki gibi kabul ettik;

Birinci Nevî Çargâh Perdeler



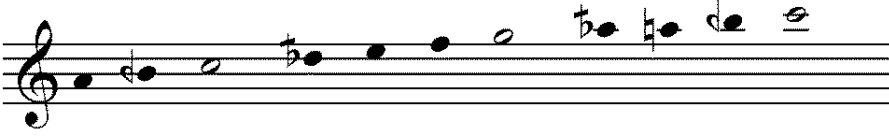
Diziden de anlaşılacağı gibi makâm; segâh-bûselik, tiz segâh-tiz bûselik ve hüseyinî-dik hisar perdelerini değişmeli kullanabilmektedir.

İkinci nevî Çargâh makâmı karakter ve yapı olarak birinci nevî'den çok farklı olduğu için incelememizde yer almayacaktır. Fakat bilgi maksatlı vermek ge-

¹⁶ Hatipoğlu Emrah, "Mevlevî Âyinleri, Makâmlar ve Geçkiler", Konya 2010

rekirse kullandığı perdeler aşağıdaki gibidir;

İkinci Nevî Çargâh Perdeler



İkinci nevi'ye örnek eser olarak da Nâyî Osman Dede'nin (17-18.yy) Çargâh âyîninden küçük bir kısmını verebiliriz;

İkinci Nevî Çargâh Âyîninden Bir Bölüm



Kantemiroğlu, Çargâh makâmında iki eserin notasını yazmıştır. Bunlar bizim *birinci nevi Çargâh* diye adlandırdığımız çeşide girmektedir. Eserlerden bir tanesi XVIII. asır sanatkarı Derviş Mustafa Kevserî'ye aittir.

Birinci Nevî Çargâh Saz Eseri 1



Bir diğeri ise bestekârı belli değildir.

Birinci Nevî Çargâh Saz Eseri 2

Acem-Aşîrân Makâmı: Kantemiroğlu'na göre Acem makâmının bir terkîbidir. Tiz veya pest perdelerde Acem makâmı gibi hareket edip acem-aşîrân perdesinde karar kılar. Kantemiroğlu ayrıca eski edvara göre de makâmı açıklamış ve makâmın Acem gibi hareket ettikten sonra “nerm hüseyî” (bugünkü adıyla; hüseyî-âşîrân) perdesinde karar verdiğini yazmaktadır. Tanbûrî Artin (18.yy), Kantemiroğlu ile aynı perdeleri göstermiş, seyri yegâh'a kadar genişletmiş ve karar perdesini acem-aşîrân olarak göstermiştir. Seyirde farklı olarak inişte çargâh'dan düğâh'a ve rast'a atlamış, arada hangi perdenin basılacağını yazmamıştır. XVIII. asırda yazılmış müellifi belli olmayan bir mûsikî risâlesinde, Acem-Kürdî makâmı anlatıldıktan sonra “nerm acem” (bugünkü adıyla; acem-aşîrân) perdesiyle aşîrân'da karar verilirse Acem-Aşîrân olacağı yazılmıştır. Hızır Ağa, Nâsır Dede ve Hâşim Bey tarifleri, Kantemiroğlu'nun tarifinden pek farklı değildir. Her ikisinde de önce Acem makâmı gösterilmektedir. Uz, bu tarife ek olarak kürdî perdesini de seyre katmıştır. Rauf Yektâ, kürdî ve sünbûle perdelerini kullanarak, hüseyî-âşîrân'dan tiz hüseyî'ye kadar makâmın perdelerini vermiştir.¹⁷

Arel, makâm hakkında ayrıca bilgi vermemiş sadece Çargâh makâmının acem-aşîrân perdesi üzerindeki şeddi olduğunu yazmıştır.¹⁸

Verdiğimiz tariflerde karar perdesi ve seyir bakımından dört çeşit Acem-Aşîrân makâmı görüyoruz. Birincisi, Kantemiroğlu'nun açıkladığı eskiye ait olanıdır. Acem gibi hareket ederek aşîrân'da karar verir. İkincisi, müellifi meçhul

¹⁷ Tura, *Kantemiroğlu...* , s. 105, 150, Eugenia Popescu-Judetz, Tanbûrî Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002, s.42, Daloğlu, Yavuz, *Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinden Alınan Perdeler ve Makâmîlar*, DT, DEÜSBE, İzmir 1993, s.22, Tekin, Abdülkâdir, *Hızır Ağa'nın Musîki Risalesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları ile Mukayesesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜSBE, İzmir 2003. s. 10, Tura, Nâsır Abdülbâkî Dede... , s. 47, Tırışkan, a.g.e. , s. 37, Uz, Kâzım, *Mûsikî İstîlâhatı*, Yeni Basım, Oransay, Küğ Yayını, Ankara 1964, s.7, Yekta, Rauf, *Türk Musîkîsi*, Fr. Çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s.71

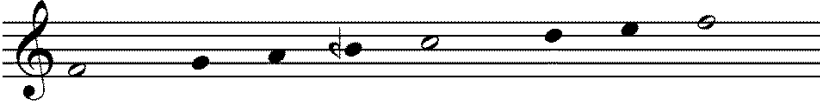
¹⁸ Arel, a.g.e. , s. 283, Ezgi, a.g.e. , s. 237

risaledekidir. Kantemiroğlu tarafından farklı olarak kürdî perdesini de seyre eklemiştir ve yine aşîrân'da karar vermiştir. Üçüncüsü, Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Nâsir Dede ve Hâşim Bey'in tarifleridir. Acem başlayıp acem-aşîrân perdesinde karar verir. Kürdî perdesi seyirde belirtilmemiştir. Dördüncüsü ise, Kâzım Uz, Rauf Yektâ, Arel ve Ezgi tarifleridir ki önceki tarife ek olarak kürdî perdesi de seyre katılmıştır.

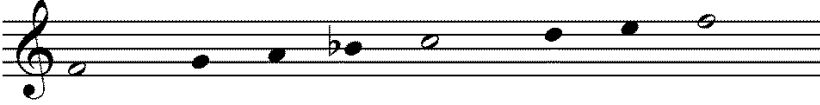
Biz daha önceki kitabımızda, seyirlere makâm ismi koyarken, aşîrân'da karar veren çeşidini yok sayarak, Acem makâmının acem-aşîrân perdesinde karar vermesine, **birinci nevî Acem-Aşîrân**, kürdî perdesi ile karara gütmesine de **ikinci nevî Acem-Aşîrân** adını vermiştik. Şimdi örneklerin daha iyi anlaşılması için aşîrân'da karar veren çeşidine de **üçüncü nevî Acem-Aşîrân** diyeceğiz.

Bu üç çeşidin dizileri perdeler aşağıdaki gibidir;

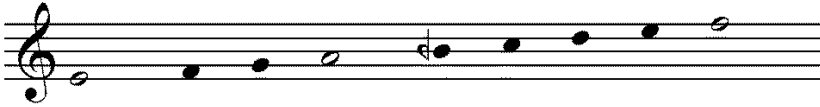
Birinci Nevî Acem-Aşîrân



İkinci Nevî Acem-Aşîrân



Üçüncü Nevî Acem-Aşîrân



Birinci nevî Acem-Aşîrân'a örnek olarak Kantemiroğlu edvarından aldığımız "Kanbusu Mehmed Çelebi"nin (18.yy) Zencîr usûlünde Saz Eserini verebiliriz;

Kanbusu Mehmed Çelebi-Birinci Nevî Acem-Aşîrân Zencîr Saz Eseri'nden Bir Bölüm



İkinci nevî Acem-Aşîrân makâmı bugün çoğunlukla tercih edilen bir çeşittir. Örnek olarak Emin Ağa'nın (18-19.yy) saz semâ'i'sini verebiliriz. Emin Ağa'nın

Peşrevi, Zekâî Dede'nin Muhammes Murabba Beste'si, Dede Efendi'nin Ağır Semâî'sinin ilk cümlesi de aynı anlayıştaadır.

Emin Ağa-İkinci Nevî Acem-Aşîrân Saz Semâî'den Bir Cümle



Üçüncü nevî Acem-Aşîrân makâmına örnek olarak da Kantemiroğlu edvârında bulunan ve bestekârı belli olmayan "Sakîl" usûlünde biz saz eseri uygun görülmektedir;

Bestekârı Meçhul - Üçüncü Nevî Acem-Aşîrân Saz Eseri'nden Bir Bölüm



Bazı eserlerde Acem-Aşîrân makâmının *birinci* ve *ikinci nevî* perdeleri bir arada kullanılarak, seyirde segâh ve kürdî perdeleri de yer almıştır. Basmacı Abdi Efendi'nin (XIX.yy) Devr-i Kebir Beste'si, Dede Efendi'nin Zencîr Bes-

te'sinde böyledir. Önce Acem makâmı gösterilir ardından kürdî perdesi ile kara varılır. Seyirde nevâ perdesinde kalışlarda bazen nim hicâz yedeni kullanılır.

*Basmacı Abdi Efendi'nin Acem-Aşîrân Devr-i Kebîr Murabbâ Beste'si*¹⁹

The image shows a musical score for a piece titled 'Basmacı Abdi Efendi'nin Acem-Aşîrân Devr-i Kebîr Murabbâ Beste'si'. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number: 1, 4, 7, 10, 14, 17, 20, and 23. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Yukarıdaki eserlerin dışında bazı eserlerin ilk cümlelerinde karar perdesine giderken “hisâr” perdesinin kullanıldığını görürüz. Dede Efendi'nin Nakış Yürük Semâisi buna örnektir. Bunun dışında Nikos Ağa'nın Ağır Aksak Şarkı'sında da bu anlayış uygulanmıştır.

Dede Efendi'nin Acem-Aşîrân Nakış Yürük Semâi'si

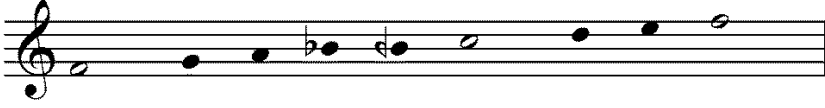
¹⁹ Kaynak, Ezgi, Cilt 2, s. 92



Acem-Aşîrân makâmında kullanılmış farklı geçici geçkiler de vardır. Makâmın asıl seyirinde bulunmayan Sabâ geçkileri, son dönemlerde vazgeçilmez geçki olarak kullanılmıştır.

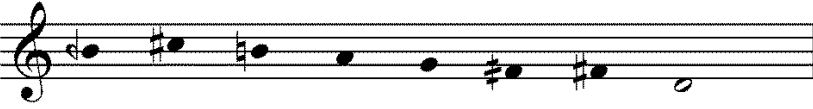
Yukarıda 5 örnekte de görüldüğü üzere Acem-Aşîrân makâmı farklı anlayışlara sahip olabilmektedir. Biz *ikinci nevî*'nin ağırlıkta olduğu arada *birinci nevî*'nin de katıldığı seyri, Acem-Aşîrân'ın ana seyri olarak kabul edeceğiz ve kıyaslamalarımızı bunu göz önüne alarak yapacağız. Makâmın perdeleri aşağıda verildiği gibidir.

Acem-Aşîrân Makâmı Perdeleri



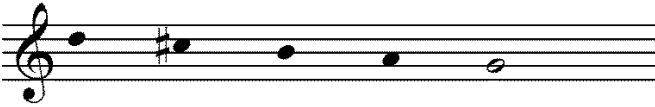
Mâhûr Makâmı: Merâgî'de 24 Şube'nin içinde geçmektedir. Merâgî bazılarına göre sekiz ses içerdiğini yazar. Bunlar; segâh, sabâ (bugünkü adıyla; nim hicâz), bûselik, dügâh, rast, geveşt, irâk ve yegâh perdeleridir.

Merâgî'de Mâhûr 1



Bazılarına göre de Mâhûr'un beş sestten oluştuğunu yazar; nevâ, sabâ (nim hicâz), bûselik, dügâh, rast.²⁰

Merâgî'de Mâhûr 2

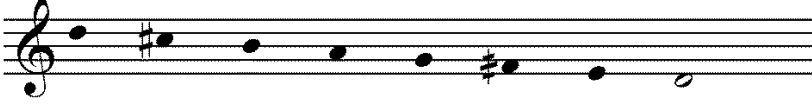


Lâdikli'de Mâhûr'un; *Mâhûr-ı Sagîr* ve *Mâhûr-ı Kebîr* olarak ikiye ayrıldığını

²⁰ Sezikli, a.g.e., s. 76

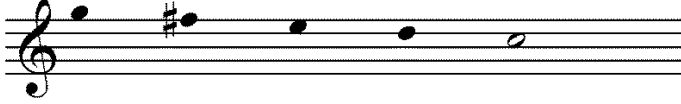
görürüz. *Mâhûr-ı Sagîr*, beş perdeden oluşur. Merâgî'de beş perdeli Mâhûr'dan farklı olarak nevâ perdesini alır ve bûselik perdesinin yanında segâh perdesi de vardır. *Mâhûr-ı Kebîr* ise, sekiz perdeden oluşur; nevâ, sabâ, bûselik, dügâh, rast, geveşt, aşîrân ve yegâh'dır.²¹

Lâdikli'de Mâhûr-ı Kebîr



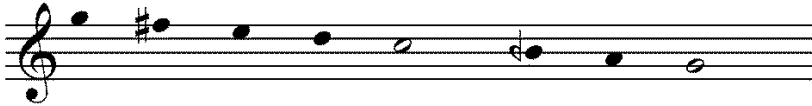
Lâdikî'nin *Mâhûr-ı Kebîr* dizisi, rast perdesine göçürüldüğünde Kantemiroğlu tanımından farklı olarak evc perdesi karşımıza çıkar. Kantemiroğlu ise mâhûr perdesini kullanır. Lâdikli de ise sabâ perdesinin bir tam dörtlü üstü evc perdesidir. Kantemiroğlu, makâmın iki nim ve bir temâm (tam) perdeden doğduğunu yazarak; bunların bûselik, mâhûr ve rast perdeleri olduğunu yazar. Makâm; Bûselik ve Rast makâmlarının birleşmesinden doğmaktadır. Seyre gerdâniye perdesinden başlar. Rast perdesinde karar verdikten sonra tize doğru genişlemelerinde acem perdesini almaya müsaadesi olduğunu, peste genişlemelerinde rehâvî (bugünkü adıyla; geveşt) veya ırâk perdesini kullanabileceğini yazmaktadır.²² Tanbûri Artin'in seyrinde kullandığı perdeler ve XVIII. asırda müellifi belli olmayan bir musiki risalesindeki tarif²³ Kantemiroğlu ile aynıdır. Sadece rast perdesinden daha aşağı bir genişleme yoktur. Nâsır Dede, *Mâhûr-ı Sagîr*, *Mâhûr-ı Kebîr* ve *Mâhûr-ı Kebîr-i Kadîm* adı altında üç tarif vermiştir. *Mâhûr-ı Sagîr*'de Merâgî'nin verdiği beş perdeli Mâhûr'un aralıklarını verir. Fakat başlangıç yeri gerdâniye ve bitiş yeri çargâh'dır.

Nâsır Dede- Mâhûr-ı Sagîr



Tarifte gerdâniye'den rast yapmaya başlar nevâ'ya oradan çargâh'a inerek karar verir. *Mâhûr-ı Kebîr* ise, *Mâhûr-ı Sagîr*'in rast perdesine kadar inmesi ve orada karar vermesidir.

Nâsır Dede - Mâhûr-ı Kebîr



Tarifte *Mâhûr-ı Sagîr* başladığını ve Rast yaparak karar verdiğini yazmaktadır. Nâsır Dede'nin bu iki tarifinde dikkat edilirse; bûselik perdesi ve mâhûr perdesi zikredilmemiştir. Bûselik perdesini *Mâhûr-ı Kebîr-i Kadîm* tarifinde vermektedir. Tarifte, *Mâhûr-ı Sagîr* yapmaya başlar ve segâh yerine bûselik perdesini kullanarak rast'ta karar eder²⁴ diyerek Lâdikli'nin dizisindeki aralıkları vermektedir. Nâsır Dede'nin yaşadığı dönemdeki eserler incelendiğinde ger-

²¹ Tekin, *Lâdikli Mehmet Çelebi...* , s. 164

²² Tura, *Kantemiroğlu...* , s. 85

²³ Daloglu, a.g.e. , s. 22

²⁴ Tura, *Nâsır Abdûlbâkî Dede...* , s. 45

çekten de Mâhûr inisi Rast makâmından başka bir şey değildir. Kâzım Uz ve Tanbûrî Cemil Bey tariflerinde mâhûr ve segâh perdeleri kullanılmış, Cemil Bey ayrıca segâh perdesinin bazen bûselik'e dönüştürüldüğünü yazmıştır.²⁵

Yukarıdaki tariflere bakıldığında Mâhûr makâmının farklı kullanımları olduğu anlaşılıyor. Mâhûr makâmının bugünkü donanımında sadece "mâhûr diyezi" arızası vardır. Mâhûr eserler de notaya alındığında bu donanım altında alınırlar. Fakat icrada her zaman mâhûr ve bûselik perdeleri kullanılmaz. Makâm, seyrin başında nağmenin gelişine göre mâhûr perdesinin yanında evc perdesini, kara varırken bûselik perdesi yerine segâh perdesini de kullanabilir. Şimdi bununla ilgili birkaç misal verelim;

Kantemiroğlu, XVI-XVII. asır bestekârı Gazi Giray Hân'ın Mâhûr peşrevini notaya alırken ezgide mâhûr, bûselik ve tiz segâh perdelerini kullanmıştır. Segâh ve evc perdeleri nağmelerde yoktur. Fakat bu eseri bugün icra ettiğimizde aşağıda yazıldığı gibi, eserde zaman zaman evc ve segâh perdesine ihtiyaç duyulur.

*Gazi Giray Han - Mâhûr Peşrevi*²⁶

İ
S
T
E
M
24/2014

Şimdi örneğini vereceğimiz eserin Dârû'l-Elhan notasında, bûselik ve mâhûr perdeleri hiç kullanılmamıştır. İtrî'ye ait olan Mâhûr Nakış Aksak Semâî'de ezgi hakikaten bûselik veya tiz bûselik perdelerini kabul etmemektedir. Eseri Rast donanımı ile yazdık. Aşağıda notada görüldüğü gibi arada mâhûr perdesinin basılacağı uygun nağmeler de vardır.

*İtrî - Mâhûr Nakış Aksak Semâî*²⁷

²⁵ Oransay, a.g.e. , s. 42, Cevher, a.g.e , s. 48

²⁶ Kaynak Nota: Owen Wright, "Demetrius Cantemir ..."



Eyyübî Ebû-Bekir Ağa'nın (XVII.yy) Mâhûr Darbeyn Murabba Bestesinde de yine farklı kullanımlar vardır. Darü'l-elhân'daki notada her ne kadar evc ve segâh perdesi kullanılsa da bugünkü icrada bu perdelere basma ihtiyacı duyulmaktadır. İcraya göre nota aşağıdaki gibidir.

Ebû-Bekir Ağa - Mâhûr Darbeyn Murabba Beste²⁸



Bir başka örnek eser Dellâlzâde İsmâil Dede'ye (XIX. yy) ait.²⁹ Dârü'l-elhan notasında tiz bûselik ve mâhûr perdesi kullanılmıştır. İlk ölçüdeki nağmeye benzer bir nağmeyi, yukarıda verdiğimiz İtrî'nin Nakış Aksak Semâî'sinin ilk ölçüsünde görmekteyiz. Orada tiz segâh perdesi kullanılırken burada tiz bûselik kullanılmıştır. İcralarda da tiz segâh perdesi basılmaktadır. Yine icrada mâhûr yerine evc perdesi tercih edilmektedir. Kaynak notada karâra segâh perdesiyle

²⁷ Kaynak nota; Darü'l Elhan, No: 241

²⁸ Kaynak nota; Darü'l Elhan, No: 243

²⁹ Darü'l-elhan, No:247

varılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Dede-Mâhur Yürük Semâî

Çargâh, Acem-Aşîrân ve Mâhûr Makâmlarının Karşılaştırılması

Yukarıdaki örnek notalar incelendiğinde bu üç makâmın arasındaki farklar ve benzerlikler kendini belli etmektedir. Fakat bunu daha yakından görebilmek için bu makâmı birbirlerinin perdelerinde düşünmemiz lâzım. Öncelikle birinci nevî Çargâh ve Acem-Aşîrân makâmı ile **Mâhûr** makâmı ile kıyaslamak için rast perdesinde göçürelim.

Keveserî'nin Çargâh Saz Eseri'nin Rast Perdesi Üzerine Göçürülmesi

Bestekârı Bilinmeyen Diğer Çargâh Saz Eseri'nin Rast Perdesi Üzerine Göçürülmesi



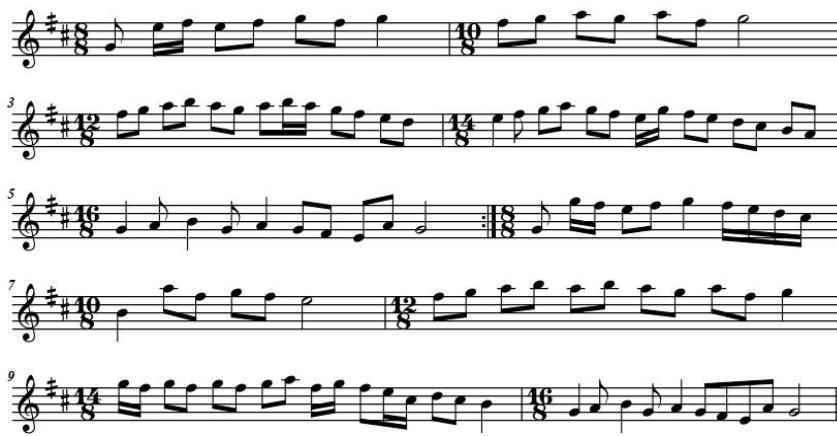
Çargâh makâmında örneğini verdiğimiz iki eseri rast perdesi üzerinde düşünürsek, yukarıda da görüldüğü gibi ortaya bûselik perdesi kullanan Rast makâmı seyirinden başka bir şey çıkmamaktadır.

Acem-Aşîrân makâmına verdiğimiz örnekleri rast perdesi üzerinde görelim;

Emin Ağa'nın Acem-Aşîrân (ikinci nevî) Saz Eseri'nin Rast Perdesi Üzerine Göçürülmesi



Kambusu Mehmed Çelebi'nin Acem-Aşîrân (birinci nevî) Saz Eseri'nin Rast Perdesi Üzerine Göçürülmesi



Basmacı Abdî Efendi'nin Acem-Aşîrân (birinci ve ikinci nevî) Beste'sinin Rast Perdesi Üzerine Göçürülmesi

Musical score for Itrî - Nakış Aksak Semâî (acem-aşîrân üzeri). The score is written in 8/8 time and consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is marked with a '4' and ends with a double bar line. The third staff is marked with a '7' and ends with a double bar line. The fourth staff is marked with an '11' and ends with a double bar line. The fifth staff is marked with a '14' and ends with a double bar line. The sixth staff is marked with a '17' and ends with a double bar line. The seventh staff is marked with a '21' and ends with a double bar line. The eighth staff is marked with a '25' and ends with a double bar line.

Itrî - Nakış Aksak Semâî (acem-aşîrân üzeri)

Musical score for Ebû-Bekir Ağa- Mâhûr Darbeyn Murabba Beste (acem-aşîrân üzeri). The score is written in 18/8 time and consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is marked with a '3' and ends with a double bar line. The third staff is marked with a '5' and ends with a double bar line. The fourth staff is marked with a '7' and ends with a double bar line. The fifth staff is marked with a '9' and ends with a double bar line.

Ebû-Bekir Ağa- Mâhûr Darbeyn Murabba Beste (acem-aşîrân üzeri)

Yukarıda üç esere baktığımızda Acem-Aşîrân makâmının seyrinde hiç kullanmadığı kalışları görmekteyiz. Bunlar; Tiz durak (acem) ve karar perdelerinde Rast'lı, dokuzuncu derecede (gerdâniye) Uşşâk'lı kalışlardır. Ayrıca makâm, hisâr perdesini asıl seyrinde tercih etmez.

Sonuç

Konunun başında makâmın birbirleri ile karşılaştırılmasında, seyir özelliklerinin, kullandıkları perdelerin ve varsa gelenekleşmiş geçici geçkilerin ortaya konulması gerektiğini yazmıştık. Bu düşünceye göre üç makâmı birbirleri ile kıyaslayalım;

Seyir Açısından: Genel seyir özelliklerini düşündüğümüzde birinci nevî Çargâh makâmının seyri, Mâhûr ve Acem-Aşîrân makâmlarından oldukça farklıdır. Çargâh makâmının çargâh perdesi üzerinde Mâhûr aralıklarının mı yoksa Acem-Aşîrân aralıklarının mı kullandığı örneklerin azlığı sebebiyle açıklanamamaktadır. Bu sebeple kıyaslamada Çargâh makâmının üzerinde duramayacağız.

Mâhûr ve Acem-Aşîrân makâmı, seyir başlangıcı açısından genel olarak aynıdır. Her ikisi de tiz duraktan seyre başlar. Tiz durak, beşinci ve altıncı derecelerde kalışlar her iki makâmda da görülebilmektedir.

Kullandıkları Perdeler Açısından: Eserlere dikkat edildiğinde görülecektir ki Mâhûr makâmı seyrinde Rast makâmını da hissettirir. Nâsır Dede tarifine bakıldığında o zaman ki Mâhûr anlayışının inisi Rast makâmından başka bir şey olmadığı görülür. Eğer bu makâm o zamanda bûselik perdesini kullanan bir

makâm olsaydı muhtemelen III. Selim Han *Sûz-i Dilârâ* makâmını terkîb etmeye ihtiyaç duymazdı.³⁰

Mâhûr ve Acem-Aşîrân makâmlarının seyir ve kalış yaptıkları derecelerde önemli farklılıkların olmadığını yukarıda belirttik. Asıl farklılıklar asma kararlarında nasıl kaldıkları hususunda başlar. Mâhûr makâmında Rast makâmı vardır fakat bu özellik Acem-Aşîrân makâmında duyulmaz. Mâhûr, Rast makâmı seslerinden dolayı; gerdâniye, nevâ ve rast üzerinde Rast'lı kalır. Acem-Aşîrân'da ise bu derecelere denk gelen; acem, çargâh ve acem-aşîrân perdelerinde Rast yapılmaz. Mâhûr altıncı derecesine (hüseynî) Uşşâk'lı inerken Acem-Aşîrân aynı dereceye (nevâ) Bûselik'li iner. Acem-Aşîrân makâmının içinde Acem makâmının da görüldüğünü daha önce belirtmiştik. Bu sebeple üçüncü derecesinde (dügâh) Uşşâk'lı kalışlar yapmaktadır. Mâhûr'da ise bu derecede (segâh veya bûselik) Uşşâk yapılmaz. Ancak yerinde Segâh'lı bir kalış yapar ki bu özellik de Acem-Aşîrân'da bulunmaz. Çünkü Acem-Aşîrân makâmı üçüncü derecesi olan dügâh perdesinde Segâh göstermez.

Tespitlerden anlaşılacağı üzere bu iki makâm Şed Makâm olamayacak kadar hem Çargâh makâmından hem de birbirlerinden farklıdır.

Kaynaklar

- » Arel, Hüseyin Sâdeddin, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- » Cevher, M. Hakan, *Rehber-i Müsîkî, Tanbûrî Cemil Bey*, Eüdtmk Yayınları, No:9, İzmir 1993.
- » Çakır, Ahmet, *Alişâh B. Hacı Bûke (?-1500)'Nin Mukaddimetü'l-Usul Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul 1999.
- » Daloğlu, Yavuz, *Yazarı Bilinmeyen Bir Müsîkî Risâlesinden Alınan Perdeler ve Makâmlar*, Basılmamış Doktora Tezi, DEÜSBE, İzmir 1993.
- » Ezgi, Suphi, *Nazari Ve Ameli Türk Müsîkîsi*, İstanbul 1933, 1938.
- » Uz, Kâzım, *Müsîki Istilâhâtı*, Yeni Basım, Gültekin Oransay, Küğ Yayını, Ankara 1964.
- » Öztürk, Okan Murat, *Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkîb: Osmanlı Müsîki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Müsîkîsi" Anlayışının Temsili*, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt2, Sayı:1, 2014.
- » Popescu-Judetz, Eugenia, *Tanbûrî Küçük Artın*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2002.
- » Sezikli, Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhanı*, Basılmamış Doktora Tezi, MÜSBE, İstanbul 2007.
- » Tekin, Abdülkâdir, *Hızır Ağa'nın Müsîki Risalesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu Ve Dönemin Edvarları İle Mukayesesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜSBE, İzmir 2003.
- » Tekin, Hakkı, *Lâdikli Mehmet Çelebi ve Er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, NÜSBE, Niğde 1999.
- » Tırışkan, Ahmet Gürsel, *Haşim Bey'in Edvârı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜSBE, İstanbul 2000.
- » Tura, Yalçın, *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Müsîkî 'Alâ Vechi'l-Hurûfat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

³⁰ Arel'deki Çargâh dizisini rast perdesine göçürürsek Sultan III. Selim Han'ın tertib ettiği Sûz-i Dilârâ makâmının perdeleri ortaya çıkmaktadır. Gerçi makâm farklı olarak tize genişlemelerde mâhûr perdesi yerine acem perdesi kullanılır fakat Nâsır Dede makâmın tarifinde seyirin bûselik perdesinden başladığını, çargâh, bûselik, dügâh ve rast perdesiyle geveşt'e indiğini sonrasında rast perdesinde karar verdiğini yazması, akla -bugünkü anlayışa göre- rast üzerinde Çargâh makâmından başka bir şey gelmez. Nâsır Dede ayrıca makâmın tiz genişlemelerde nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerini pest genişlemelerde ise, irâk, aşîrân ve yegâh perdelerini kullanabileceğini yazmaktadır. Tura, *Nâsır Dede...*, s.38

- » Tura, Yalçın, *Nâsır Abdülbâkî Dede, Tedkîk ü Tahkîk, İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2006.
- » Uygun, Mehmet Nuri, *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî Ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.
- » Wright, Owen, *Demetrius Cantemir The Collection Of Notations*, School Of Oriental And African Studies University, London 1992.
- » Yektâ, Rauf, *Türk Mûsikîsi*, Fr. Çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.