

RAST MAKÂMI ÖRNEKLEMİNDE TEVŞİHLERİN MAKÂM ANALİZİ (18-21. YY.)*

The Maqam Analysis of The Tawsheehs in The Sample of Rast Maqam (18-21. St Centuries)

Mustafa Süha ÇUBUKCU¹, Alper AKDENİZ²

ÖZET

Tevşih, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) hayatından kesitlerin sunulduğu, ona olan övgülerin terennüm edildiği bir Türk Din Müsikîsi formudur. Tevşih, ekseriyetle mevlîd ve mirâciye gibi Türk Müsikîsinin en hacimli ve ihtişamlı formlarında icrâ edilmek üzere bestelenmesi ve bu formlardan beslenmesi hasebiyle içerisinde taşıdığı nazari unsurların incelenmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Türk Din Müsikîsi bestekârlığında büyük önem taşıyan 18-21. yy. dönemlerini ihtivâ eden bu çalışmada, Rast makâmında bestelenen 33 adet tevşih makâmsal çerçevede ele alınmıştır. Belgesel ve tarihsel tarama temelinde gerçekleştirilen çalışmada, betimsel yöntemle sistematik bir inceleme hedeflenerek; verilerin toplanması, çözümlenmesi, yorumlanarak değerlendirilmesi, tablo ve grafikler kullanılarak raporlaştırılması süreçleri izlenmektedir. Bu bağlamda çalışma içerisinde "tarama/survey" ve "sınıflandırma" metodları kullanılmıştır. Yapılan incelemeler yoluyla ilgili dönemler ve Rast makâmında bestelenen tevşihlerin; seyir, perde aralıkları, geçki ve çeşni gibi makâmsal özelliklerinin ortaya konularak eserlerin tarihi süreç içerisinde nasıl bir yol izlediğini gözlemlemek amaçlanmaktadır. Ayrıca ilgili dönemlerdeki nazari anlatımlar ile tevşihlerde kullanılan beste üsluplarındaki benzerlik ya da farklılıkların saptanması hedeflenmektedir.

Müşâhede edilen eserlerin neticesinde bestelenen tevşihlerde dönemlerindeki nazariyatçı tarifleri ile hangi noktalarda mutâbıklık sağlandığı; dönemler ilerledikçe geçki ve çeşni yapılarında ne gibi farklılıklar meydana geldiği, perde aralıklarında nasıl bir değişim sergilendiği gibi konular tablolarda yer verilen verilere göre irdelenmiştir. Ayrıca tevşihlerde en fazla kullanılan biçim kalıbının farklı formlardaki kalıplarla benzerlik gösterdiği ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makâm analizi, mevlîd, mirâciye, rast makâmı, tevşih.

ABSTRACT

Tawsheeh is a form of Turkish Religious Music in which sections from the life of the Prophet Muhammed (s.a.v) are presented and praises to him are sung pleasantly. The Tawsheehs are important in terms of examining the theoretical elements it contains because it is composed to be performed in the most voluminous and magnificent forms of Turkish Music, such as mawlid and mirâciye.

In this study, which includes the 18th and 21st century periods, 33 pieces of tawsheehs composed in the Rast maqam are handled within the maqam framework. In the study, which was carried out on the basis of documental and historical scanning, by targeting a systematic review with descriptive method; The processes of collecting, analyzing, interpreting and evaluating data, reporting using tables and graphics are followed. In this context, "screening/survey" and "classification" methods were used in the study. Through the examinations made, it is aimed to observe how the works follow in the historical process by revealing the maqam features of the tawsheehs composed in the relevant periods and Rast maqam, such as the characteristic maqam progression, pitch intervals, transition and motives. In addition, it is aimed to determine the similarities or differences in the theoretical expressions of the relevant periods and the composition styles used in tawsheehs.

As a result of the observed works, the following issues are included in the results and discussion part of the thesis; at which points there was an agreement with the theorist descriptions of their period in the composed tawsheehs; as the periods progressed, what kind of differences occurred in the modulations and motive structures, what kind of changes are exhibited in pitch intervals. In addition, it has been stated that the most used form pattern in tawsheehs is similar to the patterns in different forms.

Keywords: Maqam analysis, mawlid, mirajjiyyah, rast maqam, tawsheeh.

1. ORCID: 0000-0003-0381- 3042
2. ORCID: 0000-0002-1233-2382

1. Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, suhacubukcu@gmail.com
2. Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı, Ankara, Türkiye, yorgobacanos@gmail.com

*Bu makale Mustafa Süha ÇUBUKCU'nun Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

There are some disagreements about the use of maqam in Turkish Music. In the elements that constitute these conflicts, features such as the characteristic progression (seyir) through the maqams in the works, pitch intervals, the use of transitions (geçki) and motives (çeşni) in sections such as base-refrain-middle (zemin-nakarat-meyan) are important. There are some differentiations in the aforementioned elements in the process from the 18th century to the 21st century, when valuable composers such as Itrî, Nâyî Osman Dede and Hızır Ağa, who are important in Turkish Music composing, gave their compositions.

Although there are some parallels seen in theoretical definitions and composition styles in the analyzes made within the framework of periodicity, the existence of contrasts constitutes the problem statement of the study. The problem in question is to be observed in the sample of the tawsheeh form in the study.

In this study, it is aimed to observe how the works follow the historical process by revealing the maqam features such as the characteristic maqam progression (seyir), pitch intervals (perde aralıkları), transition (geçki) and motives (çeşni) of the tawsheehs composed between the 18th and 21st centuries and in the maqam of Rast. In addition, it is aimed to determine the similarities or differences in the theoretical expressions of the relevant periods and the composition styles used in tawsheehs.

Tawsheeh form has important in terms of examining the theoretical elements it contains, since it is composed to be performed in the most voluminous and magnificent forms of Turkish Music, such as mawlid and mirâciye, and is fed from these forms. In this respect, the 5 elements that emerged within the framework of the maqam analysis carried out in the study were examined periodically. This examination has been considered significant in terms of reflecting the musical understandings applied in different periods and transferring the obtained information to today's studies and performances. In addition, as a result of the studies on the history of Turkish Religious Music and reviewed literature, no study was found in which maqam and periodicity were discussed together besides the detection of a small number of studies on the forms of tawsheeh. Therefore, this study is considered important in terms of presenting a comprehensive analysis of maqam and period in the sample of tawsheeh.

In this study, which was carried out on the basis of documental and historical scanning, the processes of data collection, analysis, evaluation by interpreting and reporting using tables and graphics are followed by targeting a systematic review with a descriptive method. In this context, "screening/survey" and "classification" methods were used in the study. In the study, the definitions of Rast maqam by different theorists between the 18th and 21st centuries are given. In the continuation of the study, the works obtained as a result of the interviews with various musicians, the Ministry of Culture State Choir Note Archive, TRT Historical Turkish Music Note Archive, Aytaç Ergen Note Archive and Cüneyt Kosal Note Archive were examined within the framework of the mentioned maqam and period, and examined with their maqam structures.

The maqam analysis methods of Gülçin Yahya Kaçar and Onur Akdogu were used in the study which is based on the Arel-Ezgi-Uzdilek system. The works were divided into sections such as base (zemin), refrain (nakarat), middle part (meyan), tarrannum (terennüm) and examined in the maqam framework. The works that cannot be divided into sections in question are expressed by dividing them into sections such as A, B, C, D, E.

According to Kaçar (2020), these sections are not included in the maqam analysis due to the use of different maqams in the middle part (meyan) and other sections (hane) of the works. In this study, middle (meyan) sections were also considered important and included in the analysis at the point of determining the musical understandings applied in different periods. In addition, the examination of the middle parts of the tawsheehs is important in terms of providing integrity in the transitions and tastes used in the bahirs in the form of mawlids.

According to Akdogu (1996), as a result of the maqam analysis, the suitability of the works to the traditional understanding of characteristic maqam progression (seyir) is discussed. In this study, it has been taken as a basis whether the works composed are compatible with the characteristic maqam progression (seyir) of the period in which they were composed, due to the conflicts in some theoretical definitions in the same and different centuries. In this context, both methods were used in the method used in the study. In addition, it cannot be said that the method used completely overlaps with the mentioned methods. In general, the "screening/survey" method was used in the applications.

GİRİŞ

Türklerin mûsikî ile işigâlinin ilk izlerine yine Türk tarihinin başlangıç noktalarında rastlanmaktadır. Hunlar öncesi dönemlerde ekseriyetle “şaman” ya da “kam” denilen dînî liderler tarafından kullanılan mûsikî; av âyinleri, kurban ziyâfeti, mâtem âyinleri gibi törenlerde icrâ edildiği bilinmektedir (Demirci, 2018: 25-27). Uzun dönemler boyunca hayatın içerisinde paydalar taşıyan ve toplumların etkileşiminde rol oynayan mûsikî, Türk tarihinin başlangıcından itibaren benzer amaçlar doğrultusunda çeşitli mübâdelelere uğramıştır. Örneğin şaman ve kamların icrâ ettiği dînî mûsikî; askerî törenlerde kullanılan tuğ; doğum, tahta çıkış, elçi kabulü gibi törenlerde toy; ölenlerin arkasından okunan yuğ (Tıraşçı, 2019: 38-39) gibi mûsikî türleri, ilerleyen süreçte bazı formların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Türklerin İslâm’ı kabûlünden sonra icrâ ettikleri kendilerine özgü mûsikî anlayışı, hayra kullanılarak Allah’a yaklaşma noktasında fayda sağladığı takdirde âlimler tarafından tasvip ve takdir edilmiştir. Bu haseple dînî muhteviyattaki şiirlerin sadece sözlü olarak okunması ile “Câmi mûsikîsi”, enstrümanlarla birlikte birlikte icrâ edilmesi ile “Tekke mûsikîsi” doğmuştur (Akdoğan, 2003: 357-370). Tarihsel süreç içerisinde yeni anlayış ve etkileşimlerden etkilenen Türk Din Mûsikîsi, yeni makâm ve formların dâhil edilmesiyle zenginleştirilmiştir. Câmi mûsikîsinde ibadet esnası, öncesi ve sonrası olmak üzere icrâ edilen formlar oluşurken Tekke mûsikîsinde daha çok zikre dayalı ve enstrümanların da dâhil edildiği formlar bulunmaktadır (Özcan, 1994: 359-360). Çalışmanın konusunu oluşturan tevşih formu her iki tür içerisinde icrâ edilmektedir.

Tevşih, Hz. Peygamber’in kudûmu, hayatı, nübüvveti, mirâcı, vefâtı gibi konuların ele alınarak ona olan övgülerin terennüm edildiği bir Türk Din Mûsikîsi formudur. Bu bağlamda ele aldığı konular itibariyle mevlîd ve mirâciye formları ile paralellik göstermektedir. Söz konusu iki formun bahir ve hâne aralarında icrâ edilmek sûretiyle bestelenen tevşih formu, kullanıldığı bölümleri hem mânâ hem de makâmsal anlamda bağlayıcı bir görev üstlenerek yapılan icrâları süslemektedir. Türk Mûsikîsinin büyük formlarından mevlîd ve mirâciyenin ihtişâmından beslenen tevşihler, klasik mûsikî nazariyatı için gerek makâm üslûbu gerek usûl kullanımları noktasında önemli sezdirimler sunmaktadır. Çalışma içerisinde söz konusu sezdirimler, makâmsal üslûp bağlamında ele alınarak Osmanlı’nın sanatsal üretim anlamında zenginlik gösterdiği 18. yy. lardan itibaren (Güray, 2011: 92-93) dönemsel çerçevede incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda 18. yy. dan 21. yy. a kadar tevşih formu örnekleminde ele alınan makâm üslûplarının tarihi süreci hakkında bilgi sahibi olmak hedeflenmiştir. Dönemsel çerçevede elde edilen bulguların günümüz beste ve icrâlarına yansıtılması ile Türk Mûsikîsi formlarında makâmsal zenginliklere katkı sağlanabilir. Ayrıca çalışma içerisinde yer verilen makâmlar hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunabilir.

Belgesel ve tarihsel tarama temelinde gerçekleştirilen bu çalışmada, betimsel yöntemle sistematik bir inceleme hedeflenerek; verilerin toplanması, çözümlenmesi, yorumlanarak değerlendirilmesi, tablo ve grafikler kullanılarak raporlaştırılması süreçleri izlenmektedir. Bu bağlamda çalışma içerisinde “tarama/survey” ve “sınıflandırma” metodları kullanılmıştır.

2. Tevşih Formu

Tevşih Arapça’da “veşşehâ” fiili ve “vişâh” mastarından olup köken itibariyle kemer, kuşak, kuşak giydirmek gibi anlamlara gelmektedir (İbn Fâris, 1991: 114). Kelime anlamı itibariyle “süslemek, düzenlemek” fiillerine karşılık gelen bu form (Özcan, 2012: 48) Türk Din Mûsikîsinde hem Câmi hem de Tekke mûsikîsi içerisinde ortak olarak kullanılmaktadır. Mevlîd ve mirâciye formlarındaki bahir aralarında ekseriyetle cumhur olarak icrâ edilen bu formda, Hz. Peygamber’in doğumu, hayatı, mirâcı gibi konular ele alınmaktadır. Bu bağlamda güftelerde işlenen konu itibariyle na’t formu ile paralellik göstermektedir.

3. Türk Müziğinde Makâm

Arapça bir fiil olan “kâme” kökünden gelen “makâm” sözcüğü evvelki mûsikîşinaslar tarafından “zülkül” ya da “devir” şeklinde kullanıldığı bilinmektedir. “Makâm” tabirinin ilk kez Merâgî tarafından kullanıldığı bazı kaynaklarda ifade edilse de (Kutluğ, 2000: 73) daha önceki dönemlerde bu ifadenin Şirâzî ve Mevlânâ tarafından kullanıldığı görülmektedir (Akdeniz ve Çubukcu, 2020: 1248).

Nâsır Dede “makâm” kavramını Tedkîk ü Tahkîk eseri içerisinde “Müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn itibârlarından müstâfâd olan vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzerinde, sîma’ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, uhrâya inkısamı kaabil olmayan lâhindir” (Yahya Kaçar, 2008: 147) şeklinde tarif edilmiştir.

3.1. Rast Makâmı

Türk Müsîkîsinin bilinen en eski makâmlarından sayılan Rast makâmı, sistemci okul döneminden önce de kullanıldığı malûm olunmaktadır (Kutluğ, 2000: 160). Urmevî'den itibaren "Edvâr-ı Meşhûre" (Levendoglu Yılmaz, 2002: 161) yani on iki ana makâm içerisinde yer alan Rast makâmı, birçok nazariyatçı tarafından dizi itibariyle doğal dizi (Gönül, 2019: 214) ve makâm itibariyle "ümmü'l makâmat" (Özkan, 2007: 461-462) yani ana makâm olarak görülmüştür.

3.1.1. 18. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Kantemiroğlu tarifinde makâmın rast perdesinden başlayarak rast, düğâh ve segâh perdelerinde gerek pestten tize gerek tizden pest seslere doğru bir seyir izleneceğini ifade etmiştir. Ayrıca tiz bölgede hüseyinî, pest bölgesinde yegâh perdelerine kadar genişleme gösterilerek karara gidildiğini belirtmiştir (Kutluğ, 2000: 162).

Kutbünnâyî Osman Dede Rabt-ı Ta'bîrât-ı Müsîkî eserinde bu makâm için "Onun ilk perdesi rast'tır. Sonra düğâh ve segâh doğrudur. Düğâh ve rastî'ye dönerim. Sonra rehâvî ve rast az oluyordu" demiştir (Erguner, 1991: 67).

Osman Dede'nin de Kantemiroğlu'nun tarifine benzer şekilde Rast makâmında rast perdesinden başlanması gerektiği, daha sonra da düğâh ve segâh perdelerine doğru bir seyir izlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Rast perdesine tekrar döndükten sonra rehâvî ifadesine yer verilerek Kantemiroğlu'nun tarifindeki gibi yegâh perdesine doğru bir genişleme yapılabileceği görülmektedir.

3.1.2. 19. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Abdülbâkî Nâsır Dede Tedkîk-u Tahkîk adlı eserinde Rast makâmını şu şekilde tarif etmiştir;

"Perde-i Rast'dan âğâz idüb, Düğâh ve Segâh ve Çargâh perdesi, dönüp aşağı Segâh ve Düğâh perdesi ile Rast perdesine gelüb anda karar ider. Ammâ Çargâh'dan yukarı Nevâ ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşîrân ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin ve kudemânın indinde Gerdâniyyeye dek daire itibar olub müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin böyle itibar eylediler" (Güngördü, 2000: 40).

Abdülbâkî Nâsır Dede 18. yy. makâm tariflerine benzer şekilde Rast makâmının rast perdesinden seyre başlayarak düğâh, segâh, çargâh ve tekrar pest bölgeye doğru segâh, düğâh perdeleri ile rast perdesinde karar edildiğini ifade etmiştir. Daha sonra bu makâmın nevâ perdesinden gerdâniye'ye, irak perdesinden yegâh'a kadar genişleyebileceğini belirtmiştir. Haşim Bey, Hâşim Bey Mecmuası ya da Hâşim Bey'in Edvarı şeklinde isimlendirilen eserinde Rast makâmı için şu tarifte bulunmuştur;

"İbtidâ perde rast'dan başlayıp; düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, ev'ç, gerdâniye basarak muhayyere kadar çıkıp, bâ'dehu muhayyerden gerdâniye, 'acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, 'irak, 'aşîrân perdesiyle bir yegâh açıp, tekrar yegâh-'aşîrân, 'irak, rast, düğâh, açarak, yine 'irak ile rast'da karar eder" (Tırışkan, 2000: 21).

Hâşim Bey anlatımında yine rast perdesinden seyre başlanması gerektiğini ifade etmiştir. Bunun yanında diğer tariflerden farklı olarak muhayyer perdesine kadar evç perdesi ile çıkılacağını ve muhayyer perdesinden inerken evç perdesinin acem perdesine dönüşeceğini belirterek makâmın icrâsına dair bilgiler vermiştir.

3.1.3. 20. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Tanburi Cemil Bey Rast makâmını şu şekilde tarif etmiştir;

"Rast makâmı, yedinci fasılada fa diyez nim sadasını muhtevi olmakla, sernâmesinde fa diyez işareti bulunur. Rastın zemini; irâk, rast perdelerinden başlamak üzere, gerdâniye-yegâh arasında Meyânî; nevâ-tiz nevâ oktavında icrâ olunur. Karar dahi; nevâdan ibtidar etmekten ibaret bir farkla, zeminin aynıdır. Ses veya alat-ı Müsîkîyye müsaid ise, rast meyânî tiz gerdâniyeye kadar tevatür edebilir" (Cevher, 1992: 47).

Rauf Yektâ Bey, Kutluğ'a (2000) göre Rast makâmını sistemci okuldaki anlayışla ana dizi olarak görmüş ve bu makâmı anlatımında rast perdesi üzerinde çargâh perdesine kadar bir dördütlü, çargâh perdesinden gerdâniye perdesine kadar bir beşli dizi kurmuştur. O dönem segâh perdesi doğal ses olarak görülmesi itibariyle donanımda sadece evç perdesine yer verilmiştir. Tamamlayıcı olarak da yegâh perdesine kadar bir genişleme bulunmaktadır.

Rast makâmına verilen örnekte seyre rast perdesinden başlanarak rast perdesinde kalış gösterilmiştir. Çargâh ve nevâ perdeleri gösteriminden sonra yegâh perdesine genişleme gösterilerek rast perdesinde kalış yapılmıştır. Evç ve gerdâniye perdelerinden sonra Rast makâmında bir nazariyatçı tarafından ilk defa tiz bûselik (tiz segâh) perdesi kullanıldığı görülmektedir. Gerdâniye, nevâ ve segâh perdelerinde kalışlardan sonra rast perdesinde karar verilmiştir. Ayrıca Rauf Yektâ Bey Rast makâmının Avrupa mûsikisindeki sol majör tonu ile aynı dizi olduğunu belirtmiştir (Yekta, 1986: 69).

3.1.4. 21. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencilerinden Yakup Fikret Kutluğ, Türk Musikisinde Makamlar isimli kitabında birçok nazariyatçının makâm tariflerine yer vermiştir. Makâmın nazariyatçılar tarafından tarifleri ile birlikte bestekârlar tarafından kullanımını da temel alan Kutluğ (2000) Rast makâmının çıkıcı bir karakterde olduğu ile anlatıma başlamıştır. Seyir başlangıcında yegâh perdesinden çok hüseyinî aşiran perdesine kadar bir genişleme gösterildiği ifade edilmiştir. Segâh ve çargâh perdelerinde asma kalışların önemi vurgulanmış, tiz durak perdesini oluşturan gerdâniye perdesinin kullanımları ve meyan açışlarındaki rolü ifade edilmiştir. Meyan bölümünde makâmın tiz segâh perdesinde segâh, muhayyer perdesinde Muhayyer, Tahir, gerdâniye perdesinde Nihâvend gibi geçkiler kullanılabileceği ifade edilmiştir. Meyan bölümünden sonra güçlü perde nevâ üzerinde yapılacak geçkiler ve icrâda kullanılabilecek detaylar verilmiştir. Makâmın genel itibarıyla yeden perdesi irak ile karara gidildiği ve donanımda segâh ve evç perdelerinin kullanıldığı ifadelerine yer verilmiştir.

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri kitabı içerisinde Rast makâmı maddeler halinde tarif edilmiştir. Çıkıcı bir karaktere sahip makâmın durağı rast, güçlüsü nevâ perdesidir. Yerinde Rast beşlisi üzerine nevâ perdesi üzerinde Rast dördlüsü ilavesiyle oluşmaktadır. Donanımında yer alan evç perdesi genellikle inici nağmelerde acem perdesine dönüşmektedir. Dügâh ve segâh asma kalış perdeleridir. Makâm donanımında segâh ve evç perdeleri bulunmaktadır. Yedeni irak perdesidir ve genişlemesi genellikle pest bölgede yegâh perdesine kadar görülmektedir.

Makâm seyrine karar civarından başlanarak pest bölgelere genişlemelerden sonra Rast dizisinde karışık seyirler gösterilerek nevâ perdesinde yarım karar yapılmaktadır. Gerekli asma kalışlar kullanıldıktan sonra rast perdesinde ekseriyetle yeden perdesi ile karara varılır (Özkan, 1990: 115-117).

4. Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde çalışmada yer verilen eserler muhtelif bölümlere ayrılarak makâm analizleri yapılmıştır. Analizlerin sonunda eserler hakkındaki genel bilgiler tablolara aktarılmıştır. Ayrıca incelenen her makâmın sonunda eserlerin dönemlere göre seyir yapıları, biçim yapıları ve perde aralıkları gibi özellikler grafiklere işlenmiştir.



Resim 1. 18. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih
Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümüne rast perdesinden başlanmasının akabinde nevâ ve segâh perdelerinde kalışlar yapılarak tekrar karar perdesi rast'a dönmüştür. Rast bölgesinde gösterilen kısa seyirlerden sonra tekrar güçlü perde nevâ'ya gidilerek satır sonunda bu perde üzerinde Bûselik dizi gösterilmiştir. Zemin bölümünde bu melodik yapı tekrar ederek kullanılmıştır. Bu bölüm içerisinde rast perdesindeki kısa kalışlar, akabinde nevâ perdesinde kutuplanan melodik yapı ve hüseyinî perdesinin vurgulanması ile Pençgâh-1 Asl makâmının işlendiği görülmektedir.



Resim 2. Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsün Güneşi adlı eserin terennüm bölümü

Terennüm bölümünün girişinde nevâ civarı seyreden melodide önce segâh sonra rast perdesinde kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde Bûselik dizi gösterilmiştir. Rast-nevâ atlamaları ile nevâ perdesi güçlendirilmiştir. Seyrin devamında segâh, dügâh ve nevâ perdelerindeki kalışlardan sonra hüseyinîaşiran perdesine kadar genişleme gösterilerek karara gidilmiştir.

Biçim	A+B
En Tiz Perde	Gerdâniye
En Pest Perde	Hüseyinîaşiran
Seyri	İnici-çıkıcı
Zeminde Kullanılan Geçkiler	Yerinde Pençgâh-1 Asl
Zeminde Kullanılan Çeşniler	-
Terennümde Kullanılan Geçkiler	Yerinde Pençgâh-1 Asl
Terennümde Kullanılan Çeşniler	Nevâ'da Bûselik

Tablo 1. Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsün Güneşi adlı eser



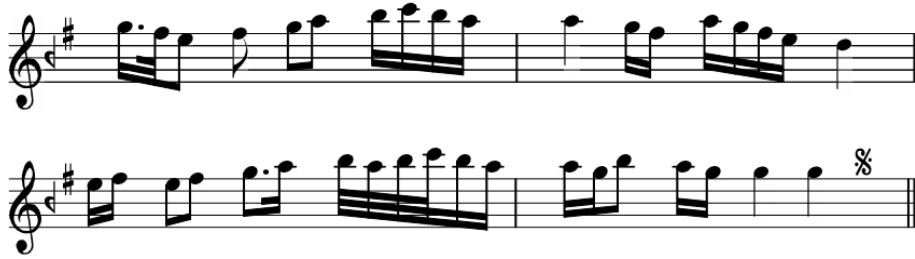
Resim 3. 19. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih
Ya Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümüne çargâh perdesinden başlanarak önce nevâ, daha sonra rast perdesinde kalış yapılmıştır. Akabinde gerdâniye perdesinden pest bölgeye acem perdesi ile gidilerek segâh perdesindeki kalış ile nakarat bölümüne geçilmiştir.



Resim 4. Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin nakarat bölümü

Nakarat bölümüne nevâ'da Hicaz dizisi ile girilmiştir. Nevâ'da Hicaz ve çargâh perdesinde Nikriz gösteriminden sonra hüseyinî perdesi ile tekrar Rast dizisine dönülerek segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Rast dizisinde yapılan seyirler neticesinde rast perdesinde yapılan kalış ile meyan bölümüne geçilmiştir.



Resim 5. Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde gerdâniye ve nevâ perdelerinde Rast dizisi kullanımlarının akabinde gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır. Böylece Mâhur makâmı işlenmiştir denilebilir. Meyan bölümünden sonra tekrar nakarat bölümüne dönülerek karara gidilmiştir.

Biçim	A+B+C+B
En Tiz Perde	Tiz Çargâh
En Pest Perde	Rast
Seyri	İnici-çıkıcı
Zeminde Kullanılan Geçkiler	Yerinde Pençgâh-1 Asl
Zeminde Kullanılan Çeşniler	Yerinde Segâh
Nakaratta Kullanılan Geçkiler	-
Nakaratta Kullanılan Çeşniler	Nevâ'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz, Yerinde Segâh
Meyanda Kullanılan Geçkiler	Yerinde Mâhur
Meyanda Kullanılan Çeşniler	-

Tablo 1. *Ya Resûlallah Şefaât Eyle Allah Aşkına* adlı eser

Resim 6. 20. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih
Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin nakarat bölümü

Nakarât bölümü ile başlayan esere gerdâniye perdesi civarından girizgâh yapılmıştır. Gerdâniye perdesi üzerinde kullanılan Rast dizisi, sümbüle perdesi ile Bûselik dizisine dönüştürülmüştür. Zemin bölümüne kadar bu dizi kullanımı sürdürülmüştür.

Resim 7. Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümünde rast perdesinden başlayan seyirde hüseyinâşiran perdesine kadar genişleme gösterilerek rast perdesinde kalış yapılmıştır. Makâmın güçlüsü nevâ perdesinde Rast dizisi işlendikten sonra Nişâbur çeşnisi kullanılarak nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Akabinde Segâh makâmı dizisine geçilerek segâh çeşnisi gösterilmiştir.



Resim 8. Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde rast dizisine dönülerek rast perdesinde kalış gösterilmesinin akabinde nakarat bölümünün üçüncü ölçüsünden itibaren gerdâniye perdesinde kullanılan melodinin simetrisi rast perdesi üzerinde kullanılarak karara gidilmiştir.

Biçim	A+B+C
En Tiz Perde	Tiz Çargâh
En Pest Perde	Irak
Seyri	İnici
Zeminde Kullanılan Geçkiler	-
Zeminde Kullanılan Çeşniler	Yerinde Nişâbur, Yerinde Segâh
Nakaratta Kullanılan Geçkiler	Yerinde Mâhur
Nakaratta Kullanılan Çeşniler	-
Meyanda Kullanılan Geçkiler	-
Meyanda Kullanılan Çeşniler	Yerinde Segâh, Nihâvend Asl

Tablo 2. Doğmazdı Kalbe İman adlı eser



Resim 9. 21. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih

Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin zemin bölümü

Zemin Bölümüne rast perdesinden başlanarak bu bölgede yapılan seyirlerin akabinde makâmın güçlüsü nevâ perdesinde kalışlar gösterilmiştir.



Resim 10. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin nakarat bölümü

Nakarat bölümüne nevâ perdesinde Rast dizisi ile başlanarak önce düğâh sonra segâh perdesinde kalış gösterilmiştir. Tekrar düğâh perdesindeki kalıştan sonra karar perdesi civarında yapılan seyirlerle karar gösterilmiştir.

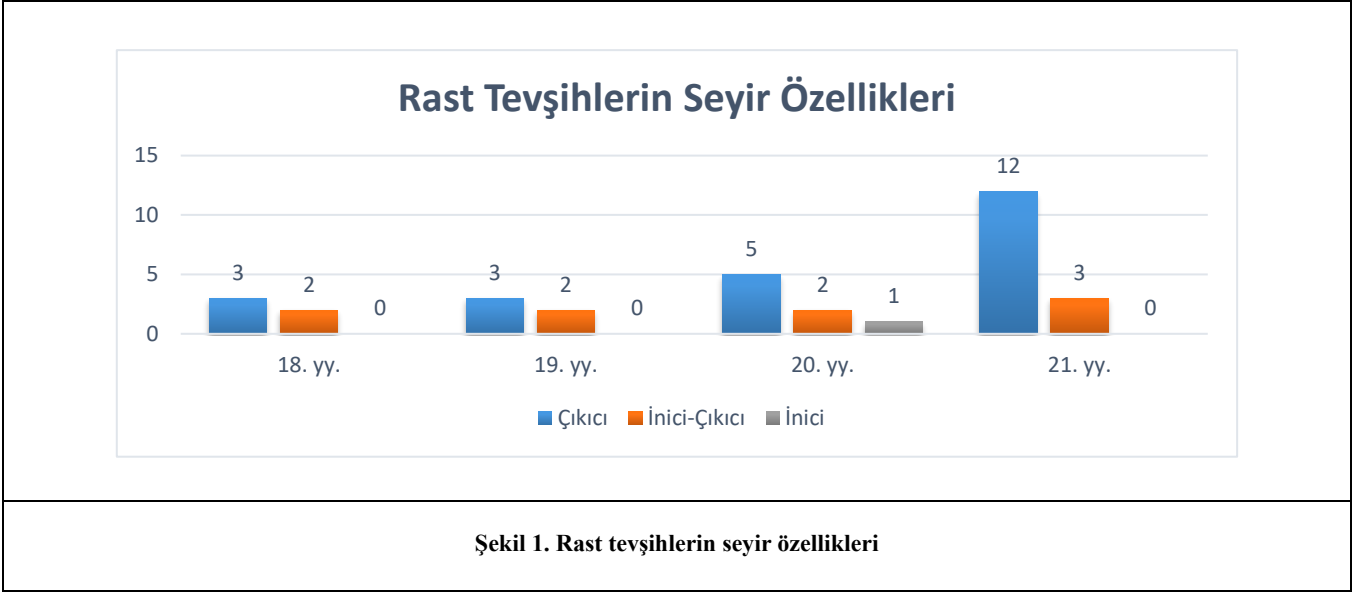


Resim 11. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde gerdâniye, tiz segâh, muhayyer ve tekrar gerdâniye perdelerinde yapılan kalışlar ile gerdâniye perdesinde Rast dizisi, dolayısı ile Mâhur makâmı kullanımı görülmektedir. Meyan bölümünün son kısmında acem perdesi ile nevâ perdesine Bûselik dizi ile gidilerek tekrar nakarat bölümüne dönmüştür.

Biçim	A+B+C+B
En Tiz Perde	Tiz Nevâ
En Pest Perde	Rast
Seyri	Çıkıcı
Zeminde Kullanılan Geçkiler	-
Zeminde Kullanılan Çeşniler	Yerinde Uşşak
Nakaratta Kullanılan Geçkiler	-
Nakaratta Kullanılan Çeşniler	Yerinde Uşşak, Yerinde Segâh
Meyanda Kullanılan Geçkiler	Yerinde Mâhur
Meyanda Kullanılan Çeşniler	-

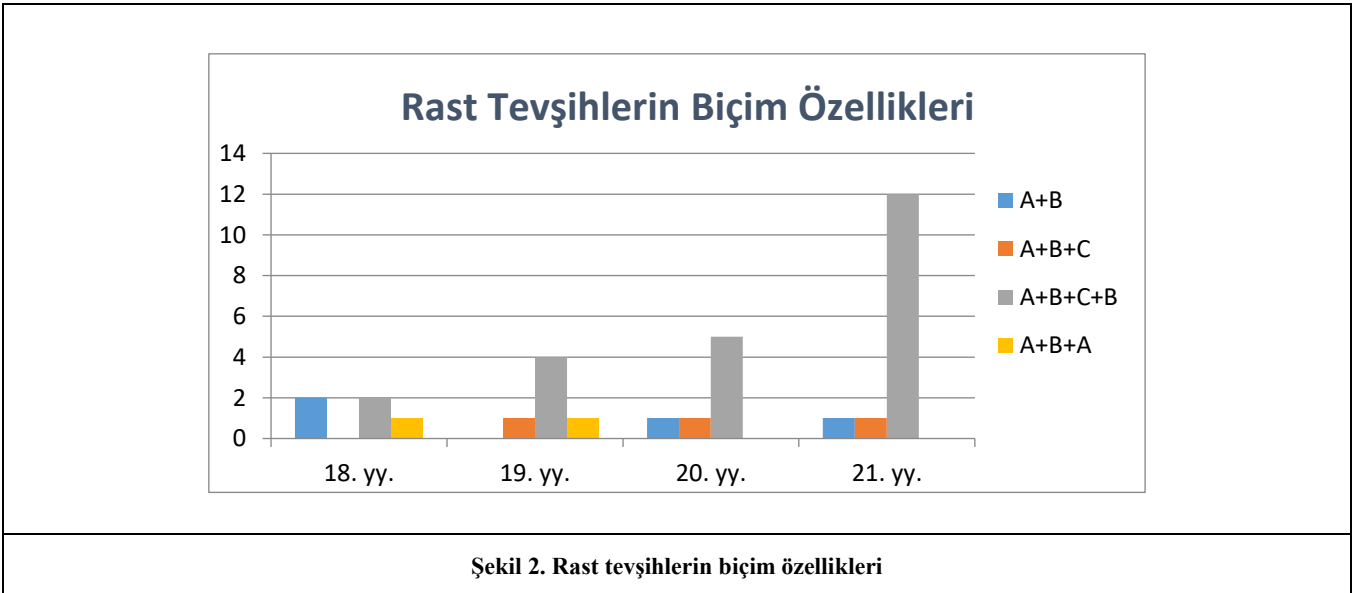
Tablo 3. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eser



Rast makâmında bestelenen tevşihlerin 18. yy. da 3 tanesi çıkıcı, 2 tanesi inici-çıkıcı; 19. yy. da 3 tanesi çıkıcı 2 tanesi inici-çıkıcı; 20. yy. da 5 tanesi çıkıcı, iki tanesi inici-çıkıcı, 1 tanesi inici; 21. yy. da 12 tanesinin çıkıcı, 3 tanesinin de inici-çıkıcı seyir özelliklerine sahip olduğu gözlenmektedir.

Bu bağlamda eserlerin;

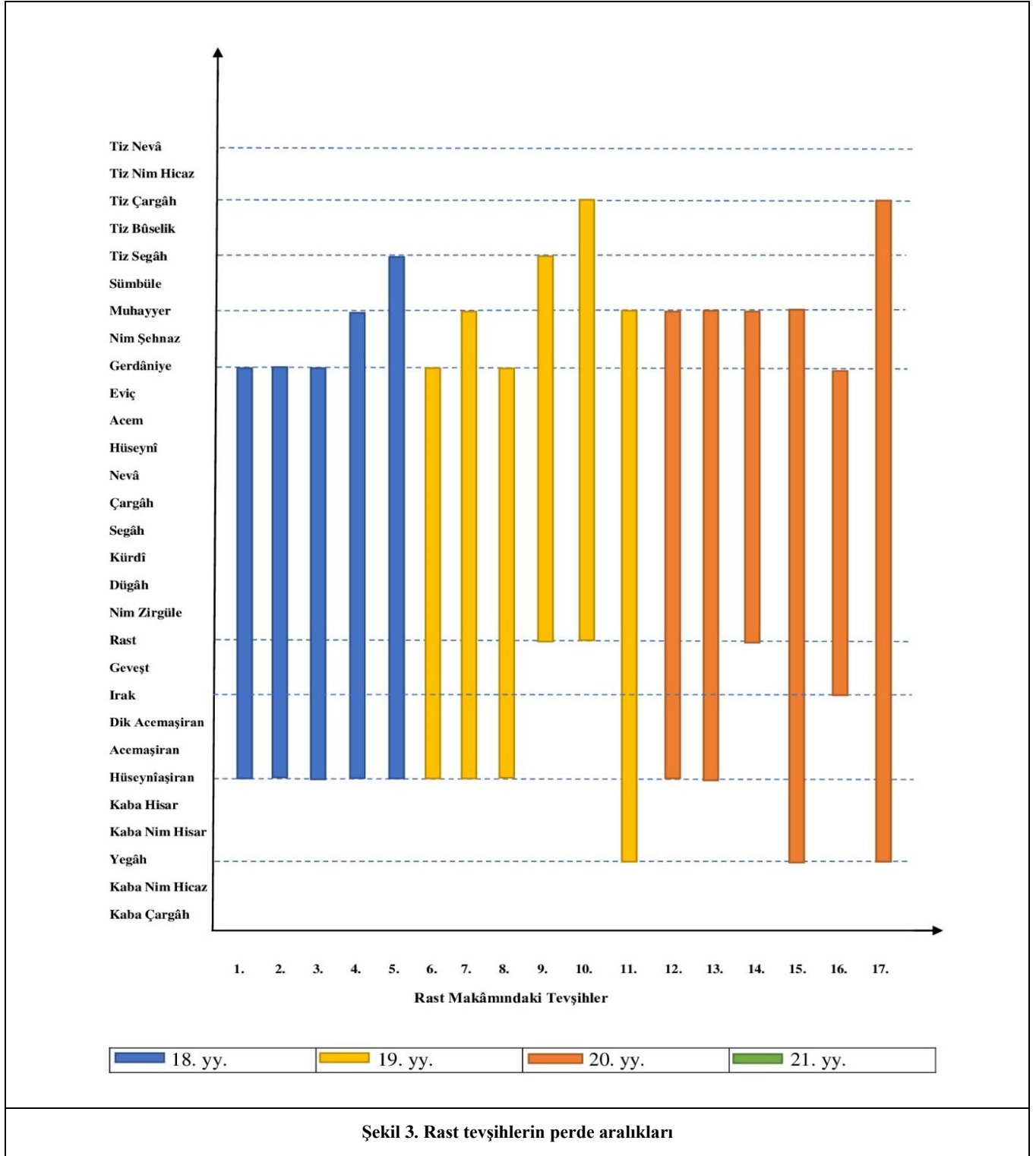
- 18. yy. da yaklaşık %66'sı çıkıcı, %44'ü inici-çıkıcı,
- 19. yy. da yaklaşık %66'sı çıkıcı, %44'ü inici-çıkıcı,
- 20. yy. da yaklaşık %62'si çıkıcı, %25'i inici-çıkıcı, %13'ü inici,
- 21. yy. da yaklaşık %80'i çıkıcı, %20'sinin de inici-çıkıcı seyir özelliği gösterdiği ifade edilebilir.



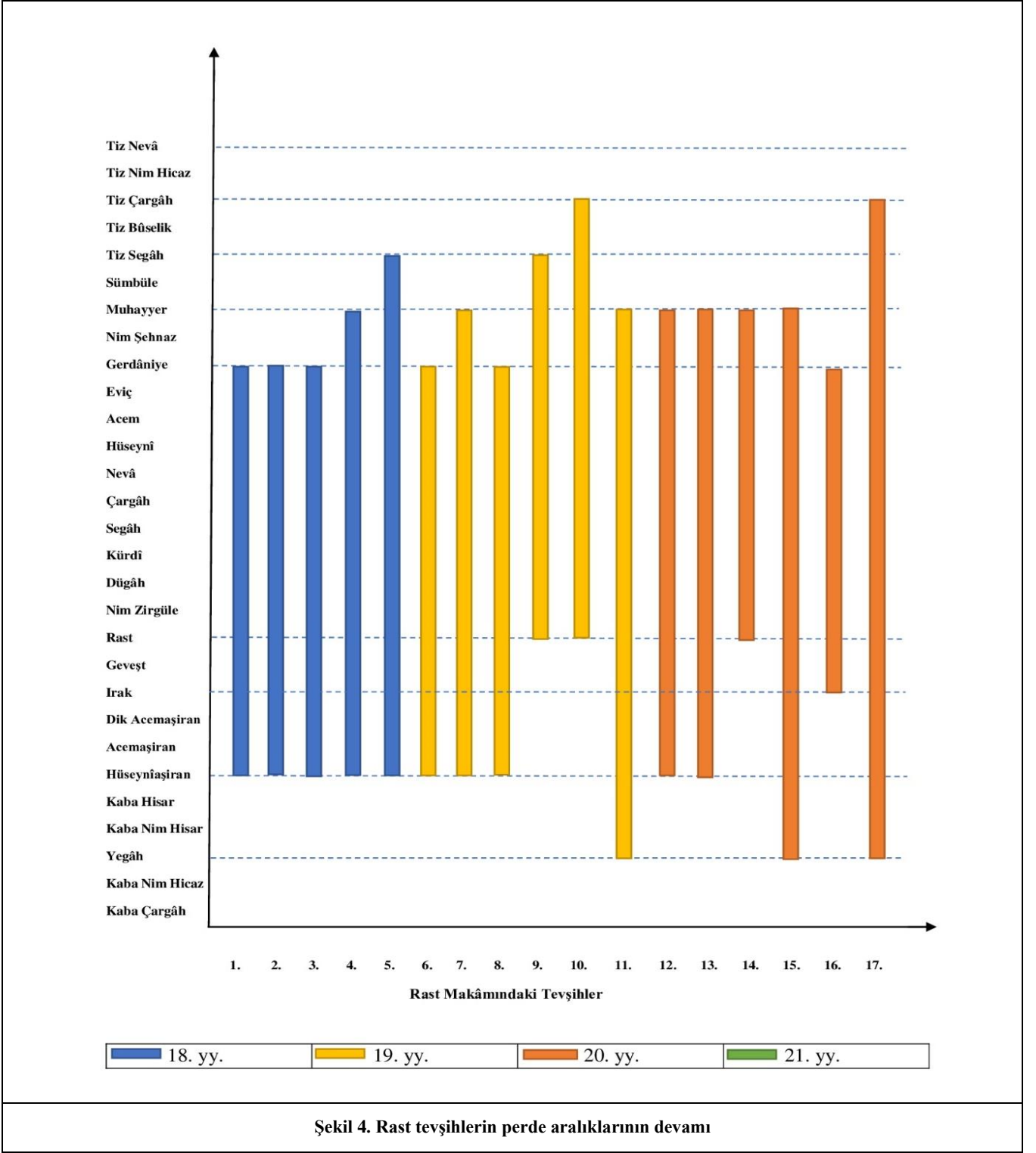
Rast makâmında bestelenen tevşihlerin 18. yy. da 2 tanesi A+B, 2 tanesi A+B+C+B, 1 tanesi A+B+A; 19. yy. da 1 tanesi A+B+C, 4 tanesi A+B+C+B, 1 tanesi A+B+A; 20. yy. da 1 tanesi A+B, 1 tanesi A+B+C, 5 tanesi A+B+C+B; 21. yy. da 1 tanesi A+B, 1 tanesi A+B+C, 12 tanesi de A+B+C+B biçimi kullanılarak bestelenmiştir.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin;

- 18. yy. da en çok kullanılan biçim kalıpları %40'lık oran ile A+B+C+B ve %40'lık oran ile A+B,
- 19. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbı yaklaşık %66,5'lik oran ile A+B+C+B,
- 20. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbı yaklaşık %71,5'lik oran ile A+B+C+B,
- 21. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbının da yaklaşık %86'lık oran ile A+B+C+B olduğu görülmektedir.



Şekil 3. Rast tevşihlerin perde aralıkları



18. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 3'ü gerdâniye, 1'i muhayyer ve 1'i tiz segâh; en pest perdelerin 5'i de hüseyñâşiran perdesi olduğu görülmektedir.

19. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 2'si gerdâniye, 2'si muhayyer, 1'i tiz segâh ve 1'inin de tiz çargâh; en pest perdelerin 3'ü hüseyñâşiran 2'si rast ve 1'inin de yegâh perdeleri olduğu görülmektedir.

20. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 1'i gerdâniye, 5'i muhayyer ve 2'sinin tiz çargâh; en pest perdelerin 3'ü irak, 2'si yegâh, 2'si hüseyñâşiran ve 1'inin de rast perdeleri olduğu görülmektedir.

21. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 3'ü gerdâniye, 3'ü muhayyer, 2'si sümbüle, 3'ü tiz çargâh ve 3'ünün tiz nevâ; en pest perdelerin 7'si rast, 3'ü irak, 1'i hüseyînâşiran ve 3'ünün de yegâh perdesi olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda Rast tevşihlerin;

- 18. yy. da en tiz perdelerin %60'ı gerdâniye, %20'si muhayyer, %20'si tiz segâh; en pest perdelerin %100'ü hüseyînâşiran,
- 19. yy. da en tiz perdelerin yaklaşık %33'ü gerdâniye, yaklaşık %33'ü muhayyer, yaklaşık %17'si tiz segâh, yaklaşık %17'si tiz çargâh; en pest perdelerin %50'si hüseyînâşiran, %33'ü rast ve %17'si yegâh,
- 20. yy. da en tiz perdelerin %62,5'i muhayyer, %25'i tiz çargâh, %12,5'i gerdâniye; en pest perdelerin %37,5'i irak, %25'i hüseyînâşiran, %25'i yegâh ve %12,5'i rast,
- 21. yy. da en tiz perdelerin yaklaşık %21,5'i tiz nevâ, %21,5'i tiz çargâh, %21,5'i muhayyer, %21,5'i gerdâniye ve %14'i sümbüle; en pest perdelerin %50'si rast, %21,5'i irak, %21,5'i yegâh ve %7'si hüseyînâşiran perdeleri olduğu görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Câmi ve Tekke Mûsikîsi çatısı altında disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışmada Türk Mûsikîsinin temelini teşekkül eden makâm unsurları, İslâmî muhtevâ taşıyan tevşihler, tarihsel mübâdelelerin çerçevesini oluşturan 18-21. yy. lar irdelenerek mûsikî, din ve tarih bilimlerine olası katkılarda bulunabilecek muhtelif sonuçlara ulaşılmıştır. Kapsamlı bir incelemenin neticesinde elde edilen bu sonuçlar, çeşitli nazarî yönlerin anlaşılabilirliğini arttırabilmek adına farklı paragraflar halinde sunulmuştur.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin genel seyir özellikleri incelendiğinde yaklaşık %70'i çıkıcı, %27'si inici çıkıcı ve %3'lük bir kısmı da inici seyir yapısı ile bestelendiği görülmektedir.

Rast tevşihlerin 18. yy. da genellikle gerdâniye-hüseyînâşiran perdeleri arasında bestelendiği görülmektedir. 19. yy. da ise bu aralığın benzer şekilde muhayyer ve gerdâniye ile hüseyînâşiran perdeleri arasında kullanıldığı izlenmiştir. 20. yy. da yine muhayyer perdesinin çoğunlukla kullanıldığı görülse de tiz çargâh perdesine doğru tizleşmeler gözlenmiştir. 21. yy. da söz konusu tizleşmeler daha da artarak tiz nevâ, tiz çargâh ve muhayyer perdeleri çoğunlukla kullanılmıştır.

Bu minvalde Akgün'ün (2021) Rast makâmı örnekleminde incelenen sözlü eserlerde 19. yy. ın 18. yy. a göre daha fazla tizleşen ses sahasına sahip olduğu ifade edilmiştir. Söz konusu dönemlerin devamında 21. yy. a kadar olan süreçte bestekârlıkta, dolayısı ile icrâ anlayışında tiz bölgelere doğru daha fazla yönelim gösterildiği görülmektedir.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin zemin bölümlerinde yoğun geçki ve çeşni kullanımlarına rastlanılmamıştır. Söz konusu kullanımların çoğunluğunu yerinde "Pençgâh-ı Asl" oluştururken; yerinde "Rast-ı Cedit", yerinde "Nihâvend Asl", yerinde "Nişâbur" kullanımları da söz konusudur.

Rast tevşihlerin 5 tanesinde nakarat bölümüne saptanmamıştır. Kalan eserlerde yerinde "Nikriz", yerinde "Nişâbur", yerinde "Hicaz", yerinde "Mâhur", yerinde "Nihâvend Asl", yerinde "Pençgâh-ı Asl", yerinde "Bûselik", tiz segâh perdesinde "Segâh", yerinde "Necid Hüseyîni" kullanımları görülmektedir. 21. yy. a doğru ilerleyen süreçte kısa çeşnilerin kullanımlarında yoğunluklar gözlemlenmiştir.

Rast eserlerin meyan bölümlerinde en fazla kullanılan geçkinin yerinde "Mâhur" geçkisi olduğu söylenebilir. Bunun yanında 18-20. yy. arası yerinde "İsfahan", yerinde "Hicaz", yerinde "Hüseyînâşiran", yerinde "Nühüft", yerinde "Nişâbur", yerinde "Nişâbürek", yerinde "Nihâvend Asl gibi kullanımlar görülürken 21. yy. ın geçki ve çeşni kullanımı konusunda en zengin dönem olduğu dikkat çekmektedir. Bu dönem içerisinde en çok kullanılan geçki yerinde "Mâhur" iken, diğer geçki ve çeşnilerde önceki dönemlere göre daha tiz karakterli yapılar söz konusudur. Ayrıca bu dönemde bestelenen eserlerde geçkilerin yapıları kısalarak bölüm içerisinde daha da çeşitlendiği görülmektedir.

Bestelenen tevşihlerin %70'lik oran ile en fazla A+B+C+B biçimi kullanılarak bestelendiği tespit edilmiştir.

Rast makâmının 18. yy. dan 21. yy. a kadar birçok nazârî kaynakta çıkıcı seyir yapısına sahip olduğu ifade edilmiştir. Bu makâmda bestelenen eserler yaklaşık %70 oranda bu anlatımlar ile örtüşmektedir. Bu oranın %66'ya düştüğü 18. yy. için Akgün (2021) 17. yy. a göre 18. yy. da seyir yapılarında nevâ perdesine doğru bir yönelim görüldüğünü ifade etmiştir. Bu bağlamda tevşih formu, diğer sözlü eserler ile birlikte dönemin seciyesini yansıtmada noktasında paralellik göstermektedir.

Sonuç itibariyle tarihsel sürecin ilerlemesiyle birlikte Rast tevşihlerin makâm kullanımlarında sadelikten uzaklaşarak daha girift yapılara bir eğilim olduğu (geçki ve çeşni yoğunluğu, perde aralıklarında tiz bölgelere yönelim) ifade edilerek bu eğilimin dönemin mûsikî anlayışı ve mûsikîşinaslarının makâmsal üslûpları hakkında fikir verebileceği aktarılabilir.

Çalışmada yapılan incelemeler sonucu aşağıda yer alan önerilerde bulunulabilir;

- İlgili çalışmada makâmsal yönü ile ele alınan tevşihler, usûl-arûz-vezin özelliklerine göre de incelenebilir.
- Tevşih bestekârlarının bestelediği eserler silsile mefhumunda incelenerek birbirleriyle etkileşimleri hakkında çıkarımlar sağlanabilir.
- Tevşih formunun tarihsel mübâdelesini araştırılarak form hakkında daha detaylı bilgi sahip olunabilir.
- Dönemsellik çerçevesinde farklı formlardaki eserlerin makâm analizleri yapılarak formlar arasında makâmsal kıyaslamalar yapılabilir.
- Dönemsel makâm analiz çalışmaları nicelik ve nitelik olarak artırılarak çok yönlü öğretim metotları geliştirilerek sunulabilir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, A., Çubukcu, M. S. (2020). *Divân-ı Kebîr'de Bulunan Bazı Nazariyat Nüveleri*. Antalya: DEKAK.
- Akdoğan, B. (2003). Türk Din Musikisinin Anadolu' da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44.
- Akgün, E. (2021). *Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsiki"*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nayı Osman Dede Ve Rabt-ı Ta'birat-ı Musıkı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Gönül, M. (2019). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırıcıları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Güngördü, B. (2000). *Abdülkâî Nasır Dede'nin "Tedkik U Tahkik"İnde Geçen Makamlarla Dönem Bestekarlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İbn Fâris, (1991). *Mu'cemü mekâyisi'l-luga* (Nşr. Abdüsselâm M. Hârûn) Beyrut: Dârü'l-Cil, (t.y.).
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Özcan, N. (2012). *Tevşih*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 41). İstanbul: TDV.
- Özcan, N. (1994). *Dinî Mûsiki*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 9). İstanbul: TDV.
- Özkan, İ. H. (2007). *Rast*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 34, s. 461-462). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Özkan, İ. H. (1990). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tıraşçı, M. (2019). *Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Yahya Kaçar, G. (2008). *Türk Mûsikisinde Makam*. İstem, 147-158.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.