

KADİM MAKAM NAZARİYELERİ PERSPEKTİFİNDEN ÇORUM SAHASI TÜRKÜLERİ



ÇORUM FOLK SONGS FROM THE PERSPECTIVE OF OLD MAKAM THEORIES

Ömer Can SATIR*

ÖZ: Yapılan bu çalışma Çorum sahası türkülerinin ezgisel yapılarını kadim makam yaklaşımları perspektifinden ele almaktadır. Araştırma, Türkiye'nin geleneksel müzik mirası içerisinde önemli bir yere sahip olan halk ezgilerini Osmanlı/Türk müziği makam anlayışları ve tarihi edvar geleneği ile olan ilişkisi içinde ele almayı amaçlayan bir bakış açısıyla kurgulanmıştır. Çalışmanın veri setini 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından gerçekleştirilen derleme gezilerinden TRT repertuarına aktarılmış olan beş Çorum türküsü oluşturmaktadır. Söz konusu bu türküler makamsal yapıların tarihsel derinliklerini anlamak ve yerel müzik geleneğinin kadim makam nazariyatı ile olan bağına ortaya koyma amacıyla nitel bir analize tabi tutulmuştur. Ortaya çıkan bulgular söz konusu türkülerin 13'üncü yüzyıldan itibaren makam teorisinin gelişimiyle örtüşen özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Bu açıdan Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva ve Çargâh gibi tarihsel derinliği olan makamların Çorum sahasının müzikal üslubu içerisinde varlığını sürdürdüğü tespit edilmektedir. Bulgular ayrıca söz konusu türkülerdeki ezgi hareketlerinin tarihi makam teorisi içinde perde-nağme, makam-terkip ve hatta usul kavramları çerçevesinde değerlendirmeye açık olduğu gerçeğini yeniden hatırlatmaktadır. Çalışmanın önemli noktalarından biri de halk müziği ses evreninin tarihsel makam teorisiyle uyumlu bir şekilde ele alındığı takdirde Türk halk müziği üzerine geliştirilebilecek makamsal yaklaşımların daha açıklayıcı ve bütüncül bir model sunabileceğine dair ortaya koyduğu projeksiyondur. Bilhassa tarihsel yaklaşımların ortaya koyduğu açıklayıcı modellerin halk müziği nazariyatındaki parçalı ve çok yönlü yaklaşımların ötesine geçerek halk ezgilerini ortak bir noktada buluşturma potansiyeline sahip olduğu gerçeği bu araştırma için hedeflenen etkili sonuçlarından biridir. Nihai açıdan bu çalışma halk müziği araştırmalarında mevcut teorik ayrılıkların ötesine geçerek halk müziği makam ilişkisi üzerine yeni yaklaşımların geliştirilmesine zemin hazırlamakta ve tarihi makam teorileri bağlamında tartışmaya açık analizlere olanak tanımaktadır. Bu kapsamda kadim makam geleneğinin halk müziği ezgilerini anlamada ne denli önemli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Müzik Folkloru, Makam Teorisi, Çorum Türküleri, Türk Halk Müziği

ABSTRACT: This study deals with the melodic structures of the folk songs of the Çorum region from the perspective of old makam approaches. The research is constructed from a perspective that aims to deal with folk melodies, which have an important place in Turkey's traditional music heritage, in relation to Ottoman/Turkish music makam approaches and historical edvar tradition. The data set of the study consists of five Çorum folk songs that were transmitted to

* Prof. Dr.-Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü- /Çorum-omercansatir@hitit.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8568-5018)

TRT repertoire from the compilation trips carried out by Ankara State Conservatory in 1939. These folk songs were subjected to a qualitative analysis in order to understand the historical depths of the makam structures and to reveal the connection of the folk music tradition with the old makam theory. The findings show that these folk songs have characteristics that coincide with the development of makam theory since the 13th century. In this respect, it is determined that historically deep makams such as Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva and Çargâh continue to live in the musical style of Çorum field. The findings also remind us of the fact that the melodic movements in these folk songs are open to evaluation within the framework of the concepts of fret-tune, makam-composition, and even usul within the historical makam theory. One of the important points of the study is the projection that if the sound universe of folk music is handled in accordance with the historical makam theory, the makam approaches that can be developed on Turkish folk music can offer a more explanatory and holistic model. In particular, the fact that the explanatory models put forward by historical approaches have the potential to bring folk melodies together at a common point by going beyond the fragmented and multifaceted approaches in folk music theory is one of the effective results targeted for this research. Ultimately, this study goes beyond the existing theoretical divisions in folk music research, paves the way for the development of new approaches to the relationship between makam and folk music, and enables analyses open to discussion in the context of historical makam theories. In this context, it clearly reveals how important the old makam tradition is in understanding folk music melodies.

Keywords: *Ethnomusicology, Music Folklore, Makam Theory, Çorum Folk Songs, Turkish Folk Songs*

Giriş

Türkiye sahası halk ezgilerinin müzikal yapıları üzerine yapılan çalışmalarda henüz ortak bir bakış açısı tam olarak geliştirilememiştir. Osmanlı/Türk müziği nazari çalışmaları her ne kadar belirli bir gelişim göstermiş olsa da bu çalışmaların Anadolu merkezli geleneksel halk müziklerine yeterince eğilememesi, aynı zamanda halk müziği araştırmacıları ve profesyonel icracıların tarihsel derinliği olan nazariyat çalışmalarını büyük ölçüde göz ardı etmeleri bu eksikliğin başlıca nedenleri arasındadır. Buna ek olarak halk müziği konusunda otorite kabul edilen ve Radyo kurumunun desteklediği kişilerin halk müziği nazariyatına dair makam anlayışına alternatif olarak geliştirdikleri "ayak" kavramı konuya analitik bir yaklaşımla bakılmasını daha da zorlaştırmıştır.

Oysa tarihi ve yakın dönem kaynaklara bakıldığında makam temelli bir anlayışın halk müziğinde kendini gösterdiği açıktır. Örneğin, 17'nci yüzyıl Türk müziğinin önemli yazılı kaynaklarından biri olan Ali Ufki'nin, Osmanlı Sarayı'nda icra edilen müzikleri Avrupa müzik notasıyla kayda aldığı *Mecmua-i Saz u Söz* adlı eserinde yer verdiği türküler, dönemin makam ve usul dairesi içinde değerlendirilmiştir. Benzer şekilde 20'nci yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı'nın ilk sivil konservatuarı olan Darülelhan'ın derleme çalışmalarında notaya alınan türküler Uşşak, Hüseyini, Rast, Hüzam gibi makamlarla tanımlanmıştır. Gazimihal (2006)'in 1928 yılında kaleme aldığı *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* çalışmasında Ferruh Arsunar'dan edindiği bilgilere dayanarak Hüseyini, Uşşak, Tahir, Karcıgar gibi makamlardan söz etmesi dikkate değerdir. Ayrıca 20'nci yüzyılın önemli makam müziği teorisyenlerinden Dr. Suphi Ezgi de *Nazari ve Ameli Türk*

Musikisi adlı eserinde Hüseyini, Çargâh, Rast, Gerdaniye, Eviç gibi makamlarla tanımlanan türkü notalarına yer vermiştir (Yönetken, 2017: 105-106). Tüm bu bilgiler halk müziği ile makam müziği arasındaki derin bağlantının tarihi kökenlere dayandığını ve teorik çalışmaların bu bağlantıyı yeterince ele alamamış olmasının, nazari çalışmaların gelişimini sınırladığını göstermektedir.

Öztürk'ün (2022) de altını çizdiği gibi, Türkiye'deki geleneksel müzik icralarının tek bir nazari çerçevede ele alınabileceğini söylemek mümkündür. Ancak hem Anadolu temelli halk müziği hem de Osmanlı/Türk müziği icra geleneklerine ilişkin teorik yaklaşımlarda birbirine zıt ve köken farklılıklarını öne süren söylemler hala varlığını sürdürmektedir. Ne yazık ki Cumhuriyetin ikinci yarısından itibaren halk müziği ve sanat müziği için ayrı teoriler, perdeler, notalama sistemleri ve terimler geliştirilmiş; bu da ayak-makam, ölçü-usul ve ses-perde (örneğin si bemol iki-segâh gibi) gibi kavramlarda ikilemler yaratan sorunlara yol açmıştır (Öztürk, 2022: 5). Halk müziğine ilişkin teorik bir uzlaşa sağlanamaması, doğal olarak akademik çalışmalara da yansımış ve bu alanda asgari müştereklerde buluşmayı zorlaştıran çok parçalı bir bakış açısına neden olmuştur. Kutluğ, bu parçalı yapıyı iki temel görüş üzerinden incelemektedir. İlk görüşe göre, makam unsuru halk müziğinde yapıcı ve kurucu bir role sahip değildir ve halk müziğinde makam kavramını bulmak oldukça zordur. İkinci görüş ise, halk müziğinde makamın yapıcı ve kurucu rolünü kabul etmekle birlikte, Osmanlı/Türk müziği kadar mutlak ve kapsamlı bir yapıya sahip olamayacağını savunur (Kutluğ, 2000: 504). Bizim burada ekleyeceğimiz üçüncü görüş ise, halk müziğinin de makam teorileriyle rahatlıkla açıklanabileceği düşüncesidir (Tura, 1987; Tanrıkorur, 1998; Kutluğ, 2000). Bu bakış açısı, halk müziği ve makam müziği arasındaki ilişkinin daha derinlemesine incelenmesi gerektiğini ve halk müziğinin de tıpkı Osmanlı/Türk müziği gibi nazari bir temele sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Birinci görüşü savunan Muzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman, Nida Tüfekçi ve Ferruh Arsunar gibi isimler Türk halk müziğinin kendine özgü bir yapısı olduğu düşüncesinden hareketle ne tonal ne de makamsal müziğin kurallarıyla izahının mümkün olamayacağını belirtmişlerdir (Şenel, 1995). Gazimihal ise halk müziği meselesine daha kategorik yaklaşarak Osmanlı/Türk müziğinin etkisi altında kalan ve kalmayan halk ezgilerinin ayrı ayrı analiz edilmesinin en doğru yöntem olduğunu öne sürmüştür. Ona göre halk ezgilerini hem makam hem de tonalite ile incelemek, hem klasik makamların etki alanlarının tespit edilmesine hem de Batının "mütekâmil" müzik teorisinden yararlanılmasına olanak tanıyacaktır (Gazimihal, 2006: 89). Ancak, Öztürk'ün (2015: 2) belirttiği gibi Gazimihal ilerleyen dönemde pentatonizm fikrine daha fazla yönelmiştir. Nitekim Saygun, Gazimihal, Bartok ve Arsunar gibi isimlerin öncülük ettiği erken Cumhuriyet döneminde Türk halk müziğinde gizli bir pentatonizm düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Aynı ekolün bir dönem Türk halk müziğine Eski Yunan

tetrakordları, kilise modları ve Avrupa müzik teorisine dayanan majör-minör sistemi üzerinden yaklaştıkları da görülmüştür (Öztürk, 2015: 2). Cumhuriyet dönemi derleme çalışmalarının önde gelen isimlerinden Halil Bedi Yönetken'e göre ise Türk halk müziğini özel bir yöntemle açıklamak zorunludur. Ona göre, öncelikle halk ezgilerinin ses sınırlarını belirlemek ve eğer makamsal yapı belirginse bu makamların adlarını kaydetmek gereklidir. Ayrıca ambitus yani ses genişlikleri üzerinde güçlü perdelerin gösterilmesi ve Rauf Yekta'nın yaptığı gibi geleneksel perde sistemi üzerinden başlangıç ve karar seslerine dair çözümler yapılması büyük önem taşır (Yönetken, 2017: 106). Söz konusu bu yaklaşımlar Türk halk müziğinin teorik açıklamasında ortak bir dil geliştirilmesinin neden bu denli zor olduğunu ortaya koyarken hem makam müziğiyle hem de tonal müzik teorileriyle ilişki kurma çabaları halk müziğinin özgün yapısını anlayabilmek için farklı bakış açılarına ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Şenel'in (1995) belirttiği gibi 1960'lardan itibaren üçüncü bir yol olarak "ayak" kavramı halk müziğinin ezgisel yapı çözümünde etkili bir araç olarak benimsenmiş ve Hobsbawm'ı (2006) düşündüren bir anlayışla adeta yeni bir gelenek icat edilmiştir. Bu kavramı yürürlüğe koyanlar arasında halk müziği ürünlerinin makam paradigmasıyla açıklanamayacağı görüşünü savunanlar gibi makamın Türk halk müziğindeki kurucu özelliğini kabul edenler de bulunmaktadır (Kutluğ, 2000: 506). Örneğin Oransay (1987) "ayak" kavramını yerel müzikte makamın karşılığı olarak tanımlamış ve hem makam hem de ayak terimlerini "kalıp ezgi" bağlamında ele almıştır (aktaran Kutluğ, 2000; Şenel, 1995). Şenel'e (1995) göre, halk arasında kullanılan makam terimi aslında kalıplaşmış ezgi organizasyonlarından başka bir şey değildir. Bu kalıp ezgiler, yapısal isimlerini genellikle halk hikâyelerine dayanan epizodik müziklerden alır. Âşık Kerem/Kerem Ayağı ve Âşık Garip/Garip Ayağı gibi terimler bu hikâyelerden türetilmiştir. Ayrıca Âşık edebiyatından esinlenerek ortaya çıkan Müstezad ve Kalenderi gibi türlerin yanı sıra Anadolu'nun farklı bölgelerinde bilinen türkü ve uzun havalar (Tatyan, Bozlak, Misket, Muhalif vb.) bu yapısal kategorilere dâhil edilmiştir. Bunların yanı sıra "uydurma ayaklar" başlığı altında şifahi gelenekte doğrudan karşılığı olmayan, literatürde yer almış bazı ayak adları da bulunmaktadır. Kara Sevda, Zavil Kerem, Kâtip, Azeri, Engin Hüseyini gibi tanımlamalar bu kategoriye örnek olarak gösterilebilir (Şenel, 1995).

Ulusal Tez Merkezi üzerinden konuya ilişkin bir literatür çalışması yapıldığında benzer yaklaşımların kısmen devam ettiğini söylemek mümkündür. Bir başka hususu vurgulamak gerekir ki türkü ve oyun havaları altında genelledebileceğimiz halk müziği ezgilerinin yapılarına odaklanan çalışmalar nicel bakımdan dahi yeterli düzeyde değildir. Elde edilen verilerde son yıllarda türküleri makamsal mantık üzerinden çözümleme girişimleri yaygınlık kazanırken bu çalışmaların makam paradigmasını salt dizi mantığı üzerinden tanımlayan araştırmalar olduğunu söylemek gerekir. Bu anlayış beraberinde hatalı bir makam tanımına kapı aralamıştır. Burada ayak kavramı yerine getirilen makamsal söylemin geçerli bir yöntem olduğu

iddia edilirken ister istemez benzer bir yanlışın devam ettirilmesi dikkat çekicidir. Örneğin Aygün-Albayrak'ın (2022) Çorum Âşık Müziği üzerine yapmış olduğu tez çalışmasında bilhassa Gülizar ve Gerdaniye karakterli deyişleri Hüseyini dizisi olarak açıklaması söz konusu yanlış bakışın bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir durum halk ezgilerinin zaman organizasyonu için de geçerlidir. Hatta bu alan makam-ayak-dizi sorunsalına göre çok daha karmaşa ve belirsizlik içermektedir. İncelenen çalışmaların büyük çoğunluğunda ölçü ve usul arasındaki ayırım yapılamamış bazı analizlerde “usulu 5/8’lidir” gibi teorik olarak birbirleriyle çelişen ifadeler yer verilmiştir. Buna karşın sayıları az da olsa türkülerin geleneksel usul nazariyesi içinde incelendiği ve buna göre yeniden düzenlendiği araştırmalar umut vericidir (Düzenli, 2022; Toprak, 2019; Gürbüz, 2019; Tilavel, 2019).

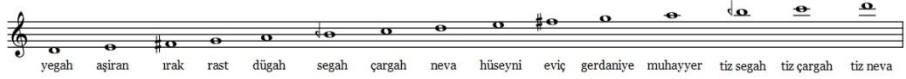
Bu anlamda halk ezgilerinin müzikal yapıları üzerine yapılan akademik araştırmalarda üç tip yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki türkülerini makam dizisi üzerinden tanımlayan çalışmalardır (Genç 2022; Aygün-Albayrak, 2022; Efe, 2021; İdaçlı, 2019; Arslan 2016). Burada makam; seyir, güçlü, yeden, ezgi çekirdeği/çeşni gibi dinamiklerden bağımsız olarak yalnızca dizi mantığı ile özdeşleştirilmiş, ezgilerin başlangıç, seyir ve bitiş yön ve karakterleri göz ardı edilerek analiz edilmiştir. Başta Hüseyini makamı olmak üzere Neva, Tahir, Muhayyer, Gerdaniye ve Gülizar yapıtlı ezgiler tek bir dizi üzerinden (Hüseyini dizisi) açıklanmıştır. İkinci tip yaklaşım halk müziğinin ezgisel yapısını ayak kavramı üzerinden tanımlayan çalışmalardır (Şengül, 2004; Çelik, 1999; Yıldırım, 1999). Burada halk ezgileri Garip, Kerem, Müstezad, Bozlak, Misket, Tatyana gibi gerek epizodik ezgilere gerek âşık tarzı havalara gerekse Radyo otoriteleri tarafından icat edilen ayaklara göre açıklanmıştır. Bu kapsamdaki bazı çalışmalarda ayakların makamsal karşılıklarıyla birlikte verildiğini görmekteyiz. Ancak bu karşılığın çoğu kez makam dizisinden öteye gitmediğini söyleyebiliriz. Üçüncü tip yaklaşımda ise Türk halk müziğinin ezgisel yapısı 20’nci yüzyıl Türk müziğini temsil eden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi içinde açıklanmıştır (Demirağ, 2021; Atar, 2019, Köktürk, 2018; Köroğlu, 2017; Sümbüllü, 2009; Pelikoğlu, 2007). Bu anlayış her ne kadar makam dizisi mantığıyla örtüşse de yapılan çalışmalarda sistemde tanımlı olan makamlarla tam olarak uyuşan türkülere yer verilmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek yaklaşımında karşılığı olmayan repertuar örneklerine verilmemesi dikkat çekicidir. Tüm bu seçeneklerin haricinde nadir de olsa halk ezgilerini Türk müziği teorisinde yeni bir yaklaşım olan makamsal ezgi çekirdekleri üzerinden açıklayan çalışmalara (Güllü, 2022) rastlamak mümkündür. Elbette ki bu yaklaşımı akademik düzeyde dolaşıma sokan Öztürk’ün (2014) geleneksel müziğimizi perde-düzen-nağme ve ezgi çekirdekleri açısından ele alan doktora tezinin burada olduğu gibi beraberinde birçok çalışmanın önünü açtığını söylemek gerekir.

Bu çalışmada bilhassa ulusal tez merkezli bir literatür çalışmasının yapılması geçmişten bugüne akademinin konuya ilişkin yaklaşımını gözler

önüne sererken tüm bu yaklaşımları ters yüz eden ve halk müziğinin ezgisel yapısını anlamaya yeni bir boyut getiren çalışmaların son dönemdeki varlığı dikkat çekicidir. Söz konusu çalışmalara kaynak teşkil eden Öztürk (2006, 2014, 2015, 2022), Güray (2011), Hatipoğlu (2019) ve İrden (2020, 2023) gibi teorisyenler halk müziği repertuarını kadim makam nazariyatı içinde ele alınabilir özelliklerine vurgu yaparak açıklama yoluna gitmişlerdir. Bu bakış açısı beraberinde düzen ve nağmeler nazariyesi içinde ezgi merkezli tarihsel bir yaklaşımı ön plana alarak daha önce üzerinde sıklıkla durulan dizi esaslı yaklaşımlara güçlü bir alternatif olarak akademik çalışmalarda yerini almıştır. Kuşkusuz bu yaklaşımın karşısında yer alan görüşler de bulunmaktadır. Örneğin Duygulu, halk müziği makamlarını sınıfladığı çalışmasında halk ezgilerinin Osmanlı/Türk müziği makamları veya tarihi edvar silsilesi içinde tahlil edilmesinin en az “ayak sistemi” kadar gerçek dışı bir önerme olduğunu vurgularken “Türkiye’nin halk müziği makamlarını” karar perdesi ve seslerin yapısal özelliklerine göre sınıflama yoluna gitmiştir (2018: 36-38).

Tüm bu bilgiler ışığında yapılan bu çalışma Çorum sahası türkülerinin ezgi alanını bütünleyen makamsal unsurlara odaklanmaktadır. Başka bir deyişle bu ezgilerin makamsal olarak nasıl bir yapı teşkil ettiği hususu çalışmanın temel araştırma sorusunu oluşturmaktadır. Konuya ilişkin ortaya konulan ağırlıklı literatürünün aksine ele alınan türkülerin makamsal karşılıklarına 13’üncü yüzyıldan bu yana gelişim gösteren Osmanlı/Türk müziği makam sistemi ile edvar geleneği içinde saklı kalan tarihi makam teorileri bütününde yanıt aranacaktır. Benzer şekilde birçok çalışmada ölçü anlayışıyla özdeşleştirilen zaman alanı ise ritmik devir mantığı üzerinden şekillenen tarihi usul perspektifiyle tanımlanmıştır. Örneklem olarak alınan türkülerin ezgi yapıları 20’inci yüzyıl Türk müziği teorisinin dizi temelli makam anlayışının aksine tarihsel makam teorisinin sunduğu imkânlardan hareketle düzenler ve nağmeler nazariyesi bağlamında ele alınacaktır. Söz konusu bu yaklaşım perde düzenleri ile bunların içinde şekillenen ezgisel hareketleri perde, düzen, makam, terkip ve usul kavramları çerçevesinde değerlendirmeye açan bir anlayışı yansıtmaktadır (Öztürk, 2022:12). İrden’in (2020: 11) de vurguladığı gibi makam dizisi mantığının tam karşısında kümelenen “perdesel düzene bağlı başlangıç-seyir- karar merkezli makam anlatım modeli” bir ölçüde buradaki halk ezgilerini çözümlemeye etkili bir rehber olacaktır. Çalışmanın referans noktasını Rast Perde Düzeni oluşturmaktadır (bkz. Şekil 1). Burada üzerinde durulan perde düzeni mantığı geleneksel perde dizgesinin icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanıp düzenlemesine dayanmaktadır (Öztürk, 2014: 31). Ele alınan türkülerin ezgi hareketine imkân veren perdeler tarihsel süreçte makam teorisi içinde gelişme gösteren isimlerle anılacak olup tüm bir makamsal yapı, merkez perdeler ile etrafında seyreden nağmelerin hiyerarşik ilişkisi üzerinden tanımlanacaktır. Makamsal çözümlemeye ezgisel yapının başlangıç, seyir ve karar nitelikleri nağmelerin dairesel ve doğrusal hareketlerini belirlemeye yardımcı olurken ilgili

makamın yalın mı yoksa farklı makamların bileşiminden oluşan bir terkip mi sorularına da ayrıca yanıt aranacaktır.



Şekil 1. Rast perde düzeni

Şekil 1’de görüldüğü üzere çalışmada gerçekleştirilecek olan makamsal çözümlerinin tümü Rast perde düzeni referansına dayanmaktadır. Burada segâh ve eviç perdeleri halk müziği nota yazımında kullanılagelen Sib² ile Fa^{#3} göstergeleri yerine Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi işaretlerine göre tanımlanmıştır. Yukarıda da değinildiği gibi türkülerin ezgi hareketine imkân veren perdeler ilgili makam teorisi içinde gelişme gösteren isimleriyle anılacaktır.

Araştırmanın veri setini Ankara Devlet Konservatuvarının 1939 yılında Çorum sahasında gerçekleştirmiş olduğu derleme çalışmalarından TRT repertuarına aktarılan beş türkü (Aba da bir kebe de bir giylene, Başım açık fes de yok, Cevahir taşına kıymet biçilmez, Dinle sana bir nasihat edeyim ve Türkmen kızı yaktı bizi) oluşturmaktadır. Bu türküler aynı zamanda tarihi makam teorisi modelleriyle önemli ölçüde eşleşen repertuar örnekleridir.

Bulgular ve Yorum

1. Aba da Bir Kebe de Bir Giylene Türküsüne Ait Bulgular



Nota 1. Aba da bir kebe de bir giylene

Nota 1’de verilen bu türkü 14 Temmuz 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Çorum’dan derlenerek 510/A-1 numaralı plağa kaydedilmiştir. Türkünün kaynak kişiliğini İfakat Yaykar ile Saibe Taşkaya yapmıştır. Akabinde derleme Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuarına (Rep. No. 497) kazandırılmıştır. Ancak notada derleme tarihi 22.12.1948 olarak belirtilirken derleyen hanesinde yalnızca Sarısözen ismi yer almaktadır. Kaynak kişilerde bir değişiklik bulunmazken derleme fişinde yazılı olan Saibe Taşkaya’nın adı TRT repertuarına Sabite Taşkaya olarak geçmiştir. Derleme fişinde (URL-1) ve ses kaydında (URL-2) vokal icraya eşlik eden def çalgısı belirgin bir biçimde duyulurken kaynak kişilerden kimin ritim çaldığı belirtilmemiştir.

Eser müzikal yapı olarak Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Türkünün ses alanı segâh, çargâh ve hüseyni perdeleri üzerinden neva çevresinde seyre başlamakta ve bu perde ile asma kalış göstermektedir. Devamındaki dördüncü ölçüyle birlikte eviç ve gerdaniye perdeleri üzerinden rast etkisiyle karar vermektedir. Kadim makam geleneği içinde bu tip bir yapı büyük ölçüde Pençgâh-ı Asıl makamıyla özdeşleşmiştir. Tarihsel perspektifte Pençgâh terkininin İrden'e göre iki tip uygulaması bulunmaktadır. İlk uygulama rast perdesinden başlayarak düğâh, segâh ve çargâh üzerinden neva perdesinde karar vermektedir. İkinci tip Pençgâh ise nevayı merkez alarak diğerine göre inici istikamette yine aynı perdelerle rastta sonlanmaktadır (2020: 35). Burada geleneksel neva perdesi Rast etkisiyle birleştiği için pençgâh perdesine dönüşerek makama ismini vermiştir. Bestesel seyir anlayışına dayalı makam modelinin (Öztürk, 2015; Öztürk, 2022) önemli temsilcilerinden Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede bu makama ilişkin dikkate değer veriler sunmaktadır. Kantemiroğlu'na göre eski ve yeni olmak üzere iki tip Pençgâh mevcuttur. Buna göre eskisi Neva ile Rast makamının birleşiminden oluşmaktadır. Bu yönüyle Rast makamından ayırt edilememektedir. Yeni Pençgâh ise Nişabur ve Rast makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Tura, 2001: 87-88). Kantemiroğlu'nun söz ettiği yeni tarif Rast perde düzeni dışında kalan Pençgâh-ı Zaid makamını işaret etmektedir (Hatipoğlu, 2019; Öztürk 2022). 18'nci yüzyıl kaynaklarından Nasır Dede ise asıl Pençgâhı, Uşşak başlayıp rast perdesinde karar veren bir makam olarak tarif ederek (Tura, 2006: 44) Pençgâhı Rast makamından ayırmaktadır. Burada Abdülbaki Dede'nin Uşşak makamını neva üzerinden gelişen bir yapı olarak tanımladığını hatırlatmakta yarar var. Yine Dede bu makamda hüseyni perdesinden başka bir süsleyici kullanmanın doğru olmadığını belirtmektedir (Başer, 1996: 165). Bilgiler ışığında kadim makam geleneği içinde verilen Pençgâh tarifinin "Aba da bir kebede de bir giyene" türküsüyle büyük ölçüde örtüşüğünü söyleyebiliriz. Nitekim Öztürk'ün de belirttiği gibi asıl Pençgâh nağmesi bütünüyle Rast makamına dâhil edilmiştir. 20'nci yüzyıl Türk müziği teorisinin temel modüllerinden biri olan Rast beşlisi gerçekte asıl Pençgâh makamından başka bir şey değildir (2022: 15). Bu türkü üzerine Ortakçı ve Satır'ın (2022) yapmış olduğu çalışmada da benzer sonuçlara ulaşıldığını vurgulamak gerekir.

2. Başım Açık Fes de Yok Türküsüne Ait Bulgular

♩ = 92

Ba şım a çık fes deyok da ça ğır ma ya ses de yok Ha di ha di yav rum

şı na nay nay da şı na nay yav rum şı na nay nay

Nota 2. Başım açık fes de yok

Nota 2'de verilen türkü 5 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Ahmet Adnan Saygun ve Rıza Yetişen tarafından Alaca'nın Karamahmut Köyünden derlenerek 470/B-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Türkünün kaynak kişiliğini Hasan Arslan yapmıştır. Derleme fişinde (URL-3) yer alan parça adı başlığında oyun havası ibaresi bulunmaktadır. Eser ilerleyen yıllarda TRT Müzik Dairesi tarafından (Rep. No. 4404) repertuvara kazandırılmıştır. Repertuvara derleyici bilgisi Ankara Devlet Konservatuvarı olarak yazılırken kaynak kişi verileri 1939 derlemesiyle aynıdır. Türküyü notaya alan Altan Demirel eserin Segâh tipi bir yapıya sahip olduğu düşüncesinden hareketle ezgisel yapının karar perdesini Segâh veya onun tizleşmiş hali Buselik perdesine sabitlemiştir. Bu çalışmada ise tespit edilen makamın bağlı olduğu perde olan Irak üzerinden yeniden notaya alınmıştır. Derlemeye ait ses kaydında kaynak kişi salt vokal icra ile türküyü seslendirmektedir (URL-4).

Buna göre eserin müzikal yapısı Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgi organizasyonu açısından değerlendirildiğinde çift merkezli bir yapı üzerinden düğâh perdesi ekseninde bir başlangıç yaparak irak perdesinde karar vermektedir. Söz konusu bu durum kadim makam teorisi içinde tipik bir Irak makamı temsiliyetine işaret etmektedir. Öztürk'ün (2015, 2021) 13'üncü yüzyıldan günümüze kadar nazariye tarihini dört temel model içinde şekillendirdiği (i) devir modeli (devir/daire/şedd) (ii) bâtını sembolizme bağlı makam modeli; (iii) seyirsel/bestesel seyre dayalı makam modeli ve (iv) tonaliteye dayalı makam yaklaşımlarının tümünde Irak makamını görmek mümkündür. Edvar geleneğinin erken dönem kaynaklarından Safiyyüddin, Şirâzî, Merâgî, Şirvânî, Lâdikli ve Hacı Büke bu makamı dizi üzerinden tarif ederken Hızır bin Abdullah'la birlikte Seydi, Kadızâde Tirevî, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede düğâh merkezli hareket edip karar veren bir Irak tarifi yapmaktadır (Levendoglu, 2002: 109-113). Nitekim Arel ekolünü temsil eden 20'nci yüzyıl Türk müziği teorisi yaklaşımı ise Irak makamını irak perdesi üzerine kurulmuş bir Segâh dörtlüsü ile yerinde Uşşak ve Nevada Buselik makamlarının bir bileşimi olarak tanımlamaktadır (Kutluğ, 2000: 259; Özkan, 1998: 445). Öztürk'ün (2022: 155) de vurguladığı üzere tıpkı bu türküde olduğu gibi Anadolu müziği repertuarı Irak makamı için zengin örneklerle doludur. Ancak süreç içinde gerek segâh perdesi üzerinden gerçekleşen göçürülmüş icralar gerekse segâh veya onun tizleşmiş hali buselik perdesi üzerinden alınan transkripsiyonlar Irak makamının büyük ölçüde Segâh ile karışmasına ve hatta ikamesine yol açmıştır. Şayet buradaki bulgulardan hareketle böyle bir farkındalık yaratılmayıp mevcut repertuar notası üzerinden bir çözümleme yapılsaydı - ki bu çözümlemede Ankara Devlet Konservatuvarının arşiv ses kayıtlarının (URL-4) katkısı büyüktür - Irak makamının keşfi belki de bu kadar kolay olmayacaktı.

3. Cevahir Taşına Kıymet Biçilmez Türküsüne Ait Bulgular

Of ce va hir ta şı na kıy met bi çil mez Va rıp er ba
bi na da niş ma yın ca vay vay Sü rüm sü rüm sü rüm sü rü ne sin
ma vi lim a man di zin di zin yü rü ye sin vay

Nota 3. Cevahir taşına kıymet biçilmez

Nota 3'te verilen türkü 14 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından İfakat Yaykar ve Saibe Taşkaya'nın kaynak kişiliğinde Çorum'dan derlenerek 510/B-1 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde türkünün Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuarına (Rep. No. 323 kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde (URL-5) "Sürüm sürüm sürünesin" olarak kayıt altına alınmıştır. TRT repertuarının derleyici bilgisinde Muzaffer Sarısözen ibaresi yer alırken kaynak kişi hanesinde yalnızca İfakat Yaykar'ın adı geçmektedir. Gerek derleme fişinde gerekse ses kaydında (URL-5) vokallere eşlik eden def çalgısı bilgisi yer alırken ilk örnek türküde olduğu gibi kaynak kişilerden kimin ritim çaldığı belirtilmemiştir.

Söz konusu bu türkü de şimdiye kadar değerlendirilenler gibi Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgi organizasyonu muhayyer perdesi ekseninde seyre başlayıp dördüncü ölçüde eviç üzerinde ilk anlamlı motifini geliştirirken beşinci ölçüden itibaren yine muhayyer üzerinden gerdaniye, acem, hüseyini, neva ve çargâh perdeleriyle Segâh çeşnişiyle karar vermektedir. Söz konusu bu yapı ilk olarak akıllara Segâh makamını getirirse de tarihi makam teorisinin sunduğu bilgiler ışığında söz konusu eseri Kadim/Eski Hisar makamı (Hisar-ı Kadim) olarak kaydetmek yanlış olmayacaktır. Zira bir makamı Segâh olarak addetmek için Rast perde düzeni içerisinde segâh perdesinde başlayıp bağlı olduğu düzendeki sesleri dolaşmak suretiyle yine başladığı perde olan segâhta karar kılması lazımdır. Eski Hisar makamına ilişkin ilk bilgilere 15'inci yüzyıl kaynaklarından Kadızâde Tirevî'nin musiki risalesinde rastlamaktayız. Tirevî'ye göre Hisar makamı hüseyini üstünde yer alan segâh hanesinde (bugünkü eviç) seyre başlayıp hüseyini, pençgâh (neva) ve çargâh perdeleri üzerinden segâhta karar veren bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca başladığı haneden yukarı doğru tiz rast (bugünkü gerdaniye) ve tiz dügâhta (bugünkü muhayyer); karardan aşağıda dügâh ve rastta da seyir özelliği gösterebilmektedir (Uygun, 1990: 39). İrden'in (2020: 39) de belirttiği gibi günümüzdeki eviç perdesi 15'inci yüzyılda hisar perdesi olarak anılmaktaydı. Burada makama atfedilen

isimlendirme ise tamamen Abdülbâki Nâsır Dede'de verilen tarife dayanmaktadır. Verilen bu tarifte Kadim Hisar makamı eviç perdesinden başlayıp gerdaniye, muhayyer yine gerdaniye eviç ve hüseyini perdelerinde gezinip neyaya inmekte akabinde ise Irak makamı etkisiyle segâh perdesinde karar vermektedir (Tura, 2006: 47). Benzer bir tanımlamayı 17'nci kaynaklarından Kantemiroğlu bu kez Beste-Nigar başlığı altında yapmaktadır. Eviçten hareket edip segâhta karar kılan bir yapıyı Beste-Nigar makamı olarak tarif etmiştir. Keza İrden (2023: 43) halk müziğindeki makam ve terkipleri incelediği çalışmasında Kadızâde Tirevî ve Kantemiroğlu'dan hareketle Kadim Hisar yerine Eviçli Segâh başlığı altında Eski Bestenigâr terkiğini esas almaktadır. Öztürk (2022: 145) ise buradaki yapıyı Abdülbâki Nâsır Dede'den hareketle Kadim Hisar olarak kayda almaktadır. Ele alınan bu türküde her ne kadar eviç perdesinden başlayan bir seyir özelliği görünmese de gerdaniye ve muhayyer perdeleri üzerinden gelişen bir Eviç etkisi dördüncü ölçünün sonuna kadar kendisini göstermektedir. Devamında ise (beşinci ölçüden itibaren) muhayyer, gerdaniye, acem ve hüseyini üzerinden neyaya inip yine aynı perdeden (yedinci ölçüden itibaren) bu kez hüseyini perdesini sıkça duyurmak suretiyle neva üzerinden segâhta nihai karar kılan bir motifle sonlanmaktadır. Yukarıda da değinildiği gibi günümüzdeki eviç perdesinin tarihi kaynaklarda eski hisar olarak yer almasından hareketle Abdülbâki Nâsır Dede'nin yapmış olduğu Kadim Hisar tarifinin bu türküyle büyük ölçüde uyum gösterdiğini söyleyebiliriz.

4. Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim Türküsüne Ait Bulgular

♩ = 105

Din le sa na bir na si ha te de yim Ha tır dan gö nül den ge çi ci ol ma Yi ği din ba şı na

bir hal ge lir se O nu ya de le re a çi ci ol ma ha ley li ha ley li

ha le yi li Mec lis te a ri fol ke la mı din le a can la rey

Nota 4. Dinle sana bir nasihat edeyim

Nota 4'te verilen bu türkü 4 Temmuz 1939'da Ankara Devlet Konservatuarı derleme heyetinden Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından Ali Yücer ve İsmail Yılmaz'ın kaynak kişiliğinde Alaca'nın Akören Köyünden derlenerek 463/B-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde eserin Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuarına (Rep. No. 558) kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde (URL-6) "Pir Sultan" olarak kayda geçerken TRT repertuarındaki derleyici bilgisi yine Sarısözen olarak belirtilmiştir.

Türkünün ezgi organizasyonu Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgisel yapı çargâh ve hüseyni perdeleri üzerinden neva asıl makamını duyurmak suretiyle seyre başlarken yedinci ölçüden itibaren gerdaniye eviç, muhayyer, hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdeleriyle düğâhta geçici bir karar vermektedir. Devamında ezgisel yapı Uşşak etkili bir motif genişlemesi yaparak çargâh perdesi üzerinden neva, segâh, rast ve irak perdelerini duyurmak suretiyle makamın ilgili karar perdesinde karar kılmaktadır. Söz konusu bu tablo türkünün Neva makamı içinde geliştiğini göstermektedir. Tarihi makam teorisi bileşenleri içinde 12 ana makamdan biri olan Neva, gerek Safiyüddin Urmevî'nin Şerefiyye'sinde gerekse Abdülkâdir Merâğî'nin Câmî'ül Elhan adlı eserinde -ki buna Fetullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi ve Hacı Büke gibi isimleri de eklemek mümkünümüzdeki Buselik makamına karşılık gelen bir yapı olarak tarif edilmiştir (Kutluğ, 2000: 173-174; Levendoğlu, 2002: 135-136). Ancak Lâdikli'deki (15'inci yüzyıl) yeni bir bilgide Neva makamı karşımıza Nevruz dizisinin iki türünden biri olarak çıkmakta ve Lâdikli bu yapıyı Nevruz-ı Aslı Sağır olarak tanımlamaktadır (Levendoğlu, 2002: 136). Yine 15'inci yüzyılın önde gelen kaynaklarından Hızır bin Abdullah'ın Neva makamını oluşturan perde isimlerini vermesi makamın tarihsel derinliğine ışık tutmaktadır (Çelik, 2001: 35). Levendoğlu'nun da vurguladığı üzere Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve Nizâmeddin Kırşehrî edvarlarında 12 makamdan biri olan Nevaya ait sözel bir seyir tarifi bulunmamaktadır. Buna karşın Kadızâde Tirevî ve Seydi'de Neva, pençgâh perdesinde başlayıp düğâhta karar veren bir yapı olarak tanımlanmıştır (2002: 136). 17'nci yüzyılın önde gelen kaynaklarından Kantemiroğlu ise bu makamın hükmünü düğâh perdesinden başlatmaktadır. Nevayı merkez alarak bağlı olduğu tam perdelerde hareket etmek suretiyle tiz hüseyniden yegâha kadar geniş bir alanda seyreden ve gelip tekrar düğâhta karar veren bir tarif yapmaktadır. Kantemiroğlu'na göre Nevanın üç karargâhı vardır. Bunlardan ilki makamın kararı olan düğâh; ikincisi asma kararı olan neva; üçüncüsü ise nerm bölgesindeki aşiran perdesidir (Tura, 2001: 60-61). 18'nci yüzyılın ilk kaynaklarından Nâyî Osman Dede ise Neva makamına kısa bir tanım yaparak neva perdesinden başlayıp akabinde segâh ve çargâha gelen ve yine nevaya gelip burada sonlanan bir yapı olarak bakmaktadır (Erguner, 1991: 68). Levendoğlu'nun da belirttiği gibi Tanburî Küçük Artin ve Marmarinos'un tariflerinde neva perdesinde karar veren bir Neva ile karşılaşmaktayız. Ancak Osman Dede'den farklı olarak her iki kaynakta da benzer bir biçimde eviç üzerinden gerdaniyeye çıkan ve adım adım inerek segâh, düğâh ve rast perdelerine inip yine aynı perdelerden geçerek nevada karar veren bir Neva temsili söz konusudur (2002: 138-139). İlginç bir nokta olarak 18'inci yüzyıldan 19'uncu yüzyıla uzanan bazı kaynaklarda (Es-Seyyid Mehmet Emin, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey) makam içinde hicaz ve çargâh perdelerinin değişmeli olarak kullanıldığı görülmektedir. Kazım Uz, Rauf Yekta ve Arel'den itibaren 20'nci yüzyıl makam teorisinin tarifi netleşmeye başlamıştır (Levendoğlu, 2002; Hatipoğlu, 2019). Nitekim

hâkim anlayış Neva makamını inici-çıkıcı bir seyir niteliği içinde yerinde bir Uşşak dörtlüsü ile nevada Rast beşlisinin bileşiminden oluşan bir ses organizasyonu olarak tanımlanmaktadır (Kutluğ, 2000: 174; Özkan, 1998: 168). Makam olgusuna tarihsel yaklaşımlardan hareketle düzen-nağme-perde üçgeninden bakan İrden'e göre halk müziğinde Neva asıl makamı ile Uşşak asıl makamı aynı oranda kullanılmaktadır. Bu durumda genel kanının aksine Neva değil Nevruz makamı/terkibi oluşmalıdır. Başka bir deyişle 13'üncü yüzyılın belirleyici kaynaklarından Safiyüddin'den bu yana Neva-Uşşak birlikteliği Nevruz makamı olarak okunmalıdır (2023: 33). Öztürk ise konuya kısmen farklı bir açıdan yaklaşarak Neva makamını Nevruz asıl/Neva cedid birlikteliği üzerinden değerlendirmeye açmaktadır. Eski pençgâh yeni neva perdesinden harekete geçen ve düğâhta karar veren bu yapı tipik çift-merkezli makam nağmelerinden biri olarak tıpkı Hüseyini gibi Türk halk müziği dağarı içinde yaygın görülen bir makamdır. 17'nci yüzyıldan itibaren Nevruz cinsi yapılar Neva makamıyla karışmış ve bu adla bilinir olmuştur. Bir başka deyişle eski Nevruz artık yeni Neva olarak dolaşıma sokulmuştur (2022: 75). Tüm bu bilgilerden hareketle ele alınan bu türküyü Rast perde düzeni içinde neva ekseninde seyre başlayıp gerdaniyeden düğâha inen bir ezgi organizasyonu olarak değerlendirdiğimizde Neva makamının iyi bir temsili olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

5. Türkmen Kızı Yaktı Bizi Türküsüne Ait Bulgular

The image shows the musical notation for the song 'Türkmen Kızı Yaktı Bizi'. It consists of three staves of music. The first staff has a melody line and a bass line. The second staff continues the melody and bass. The third staff concludes the piece. The lyrics are written below the melody line.

Türk men kızı Türk men kızı yak tı bi zi ley li ley li Türk men kızı

se nal lar gey ben kır mı zi Çı ka lım dağ lar ba şı na sen gül top la

ben ner gi zi sa na yan dım Türk men kızı

Nota 5. Türkmen kızı yaktı bizi

Nota 5'te verilen bu türkü 14 Temmuz 1939 tarihinde Nurullah Şevket Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen tarafından İfakat Yaykar ve Saibe Taşkaya'nın kaynak kişiliğinde Çorum'dan derlenerek 510/A-2 numaralı plağa kaydedilmiştir. Akabinde eserin Muzaffer Sarısözen eliyle TRT repertuarına (Rep. No. 769) kazandırıldığını görmekteyiz. Derleme fişinde türkü kayıtlara "Kürdün kızı" başlığıyla geçmiştir (Kaya, 2014: 639). TRT repertuarında ise aynı türkü "Türkmen kızı yaktın bizi" başlığı ve Muzaffer Sarısözen'in derleyici bilgisiyle yer almaktadır.

Türkünün ezgi organizasyonu çargâh merkezli bir seyir yapısına istinaden Rast perde düzeni içinde gelişme göstermektedir. Ezgisel yapı çargâh ve neva perdeleri üzerinden hüseyini perdesini duyurmakta ve ardından gerdaniye, eviç, hüseyini, neva, çargâh ve segâh/buselik perdelerini göstererek çargâhta kalış yapmaktadır. Devamında (altıncı ölçüden itibaren) yine çargâh merkezli ve gerdaniye üzerinden gelen inici bir Hüseyini ezgi çekirdeği öne çıkarken hüseyini, neva, çargâh ve segâh/buselik perdelerini duyurmak suretiyle çargâhta nihai karar vermektedir. Tüm bu veriler türkünün Çargâh makamı dairesinde gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ancak Türk müziği makam teorisi açısından oldukça tartışmalı olan bu makam için birkaç açıklama yapmak yerinde olacaktır.

20'nci yüzyıl Türk müziği teorisini inşa eden Arel-Ezgi ikilisi makam geleneğini adeta yok sayarcasına Çargâha yeni bir anlam yüklemiş ve tonal müziğin ana eksenini olan Do majör dizisini bu makamla özdeşleştirmiştir. Hatta Türk müziğinin ana dizisi Çargâh olarak kabul edilmiştir. Ancak kadim makam nazariyesi içinde bu makamının muhtelif tarifleri mevcuttur. Kutluğ'a göre bu makam 13'üncü ve 15'inci yüzyıl kaynaklarında günümüzdeki Rast dördlüsüne tekabül eden bir şube olarak çeşitli makamların terkinde kullanılmıştır. Örneğin Bedr-i Dilşâd'da Çargâh bu perdede başlayıp rastta karan veren bir makam özelliği taşımaktadır. Ancak günümüze ışık tutacak ilk kapsamlı Çargâh tarifi Kantemiroğlu tarafından geliştirilmiştir (2000: 145). Bu tarifte Çargâh tam perdeler düzeninde kendi perdesini merkez alarak gerek kalın perdeden inceye gerekse inceden kalına gelerek çargâh perdesinde kendisini göstermektedir (Tura, 2001: 59). Kantemiroğlu burada dikkate değer bir detay vererek bu makamın tüm perdelerde gezinme kabiliyetine rağmen oldukça dar yapılı bir makam olduğu bilgisini paylaşmıştır. Ancak 18'inci yüzyıldan itibaren bu makamın Sabâ çeşnili anlatımlarına tanık olmaktayız. Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Nâyî Osman Dede'de Sabâlı bir Çargâh tasavvuru bulunurken (Kutluğ, 2000: 147) Abdülbâkî Nasır Dede'de bu makam acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde gezindikten sonra Sabâ gösterip çargâhta karar veren bir yapı olarak tanımlanmıştır (Tura, 2006: 53-54). Çargâha dair vurgulanması gereken diğer bir husus da makamın yeden perdesiyle olan ilişkisidir. Tarihi makam teorisi içinde Çargâhın tam perdeler düzeninde gelişme gösterdiğine vurgu yapılırken buradaki yeden perdenin segâh olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Ayrıca makamın geliştiği dördlünün de günümüzdeki halinden farklı olarak acem değil eviç perdesi olduğunu da belirtmek gerekir. İrden'in (2020: 32) de ifade ettiği gibi Çargâh makamının aslı Rast perde düzeninde gelişme gösterip başka bir perdede durmak bilmeden tekrar çargâh perdesinde karar veren bir ezgi anlayışına dayanmaktadır. Söz konusu tarifi Osmanlı/Türk müziği repertuarından ziyade halk müziği dağarında rafine örnekleri bulunmaktadır. Hatipoğlu'nun (2019: 170) da dikkat çektiği üzere Çargâh tipi türkülerde hüseyini perdesinin merkezde olduğu ve yeden segâh perdesinin bu türküde olduğu gibi tizleşerek buselik olarak icra edildiği oldukça sık gözlenen bir durumdur.

Sonuç

Çorum sahası türkülerinin makamsal yapısına ilişkin tarihsel bir perspektif sunan tüm bu veriler Anadolu'nun merkezinde dolaşımda olan halk ezgilerinin kadim yaklaşımlarla büyük ölçüde uyuştuğunu gözler önüne sermektedir. Burada yapılan analizler Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva ve Çargâh gibi tarihsel derinliği olan makamların yörenin müzikal üslubu içinde varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Bilhassa Rast perde düzeninin sahanın ses evrenini açıklamada önemli bir referans noktası olması dikkate değer sonuçlardan biridir. Burada vurgulanması gereken bir diğer değerlendirme, halk müziği nazariyatında görülen parçalı ve çok yönlü yaklaşımların yerine, tarihi makam teorisinin sunduğu açıklayıcı modellerin halk ezgilerini ortak bir noktada buluşturabileceği gerçeğidir. Aynı zamanda bu yapıların tarihsel müzik teorileri bağlamında daha da derinlemesine ele alınmasına olanak tanımaktadır. Gelecekte yapılacak olan araştırmalar için bir öneri sunan bu çalışma halk müziği makam ilişkisi bağlamında son dönemlerde yapılan önemli çalışmalara yeni bir katkı sağlamış olup kadim makam yaklaşımlarının halk müziği ezgilerini anlamada ne denli etkin bir rol oynadığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arslan, S. (2016). *Tokat yöresi halk ezgilerinin müzikal analizi*. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aygün-Albayrak, G. (2022). *Çorum aşık müziğindeki müzik bileşenleri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Başer, F. A. (1996). *Türk musikisinde Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve makamların incelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çelik, S. (1999). *TRT repertuarında bulunan muğla türkülerinin ayak-makam, usul ve tür yönünden incelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Düzenli, E. (2022). *Türk halk müziğinde yapısal organizasyon analizi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Efe, S. (2021). *Bayburt yöresi halk müziği kültürü ve türkülerindeki müzikal özellikler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ErgüneR, S. (1991). *Kutbi Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve musiki istikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Genç, O. (2022). *TRT Türk halk müziği repertuarında yer almayan Neşet Ertaş türkülerinin makam ve usûl yönünden incelenmesi*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güray, C. (2011). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: Edvar geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gürbüz, M. (2019). *TRT THM repertuarındaki on zamanlı türkülerin aksak semâî ve curcuna usûllerine göre tespiti ve notaya alınması*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve terkipler*. Ankara: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Hobsbawm, E. (2006). Giriş: Gelenekleri icat etmek. *Geleneğin İcadı*, (derl.: E. Hobsbawm - T. Ranger), (çev.: M. M. Şahin), 1-18, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İdaçlı, U. (2019). *TRT repertuarında bulunan Malatya türkülerinin makam dizisi, usul ve ses genişliği yönünden analizine yönelik incelenmesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İrden, S. (2020). *Türk musikisinde düzen perde makam terkiib uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2023). *Türk halk müziğinde makamlar ve terkipler*. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarının halk müziği alan araştırmaları kataloğu*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, O. (2002). *13'üncü yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ortakçı, A. - Satır, Ö. C. (2022). Aba da bir kebe de bir giylene türküsü üzerine kültürel ve müzikal inceleme. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 457 – 475.
- Özkan, İ. H. (1998). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2006). Benzerlikler ve farklılıklar: Bütünleşik bir geleneksel Anadolu müziği yaklaşımına doğru. *Pan'a Armağan*, 151-188, İstanbul: Pan Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Öztürk, O. M. (2015). Halk musiki repertuar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapabileceği katkılar. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulamaları I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Şenel, S. (1995). *Türk halk müziği bilgileri ders notları*. İstanbul: İTÜ Yayınları.

- Şengül, M. (2004). *TRT repertuarında bulunan Erzurum türkülerinin makam-ayak,tür-biçim ve usul yönünden incelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik kimliğimiz üzerine düşünceler*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Tilavel, B. (2019). *TRT repertuarında yer alan büyük birim zamanlı türkülerin, Türk mûsikîsi usûl nazariyatına göre tespiti ve usûl*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Toprak, B. (2019). *TRT THM repertuarında yer alan dokuz birim zamanlı ölçülmüş türkülerin Türk müziği usûl nazariyesine göre tespiti ve tasnifi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tura, Y. (1987). Türk halk musikisindeki makam hususiyetleri ve bunların dayandığı ses sistemi. III. Milleterarası Türk Folklor Kongresi, 293-298, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Musikiyi harflerle tespit ve icra ilminin kitabı*, C. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkik ü tahkik: Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıze Tirevi ve musiki risalesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, Ş. (1999). *TRT repertuarında bulunan Aydın türkülerinin makam-ayak usul ve tür yönünden incelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yönetken, H. B. (2017). *Cumhuriyet öğretmeni Halil Bedi Yönetken: Folklor dersleri Türkiye'de musiki folkloru*. (hzl.: Y. Daloğlu) İstanbul: Opus Yayıncılık.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: https://www.repertukul.com/Biyogra_filer--IFAKAT-YAYKAR-1402 (Erişim: 06.09.2024)
- URL-2: <https://www.repertukul.com/ABA-DA-BIR-KEBE-DE-BIR-GIYENE-497> (Erişim: 06.09.2024)
- URL-3: <https://www.repertukul.com/Biyografiler--HASAN-ARSLAN-1103> (Erişim: 08.09.2024)
- URL-4: <https://www.repertukul.com/BASIM-ACIK-FES-DE-YOK-4404> (Erişim: 10.09.2024)
- URL-5: <https://www.repertukul.com/CEVAHIR-TASINA-KIYMET-BICILMEZ-323> (Erişim: 12.09.2024)
- URL-6: <https://www.repertukul.com/Biyografiler--ISMAIL-YILMAZ-1488> (Erişim: 12.09.2024)
- URL-7: <https://www.repertukul.com/DINLE-SANA-BIR-NASIHAT-EDEYIM-558> (Erişim: 13.09.2024)

Extended Summary

This study explores the melodic structures of folk songs from the Çorum region within the framework of ancient makam theories from Ottoman and Turkish music traditions. It

addresses a central question: How do these folk songs align with the historical makam system, which has evolved since the 13th century, and how does this perspective enrich our understanding of Turkey's traditional music heritage? This inquiry stems from a significant gap in academic literature, where Turkish classical makam music and folk music are often studied separately. By investigating this intersection, the study seeks to clarify the relationship between folk songs and the makam system, which has historically been overlooked in folk music research.

In contemporary scholarship, Turkish folk music and Ottoman/Turkish makam music have often been analyzed in isolation, with separate theoretical frameworks. However, historical precedents suggest a more integrated approach, demonstrating that folk songs can be interpreted through makam theory. This study builds on that perspective by employing historical makam theories to deepen the understanding of Çorum's folk melodies. It examines how folk music, typically associated with rural traditions, fits within the broader theoretical framework of Turkish classical music.

The literature review draws from various academic sources, highlighting the historical divergence between makam and folk music studies. Traditionally, makam theory has been applied primarily to Ottoman/Turkish classical music, while its relevance to folk music has been underexplored. Several databases and sources were consulted to evaluate prior research, particularly those examining the makam-folk music connection.

Although research on makam and folk music is not new, it has been marked by inconsistencies. Scholars-musicians like Muzaffer Sarısözen and Nida Tüfekçi have argued that Turkish folk music possesses a unique structure, distinct from the classical makam tradition. Conversely, early 20th-century studies, such as those conducted by the Darüelhan Conservatory, applied makam names to folk songs, suggesting a connection between the two traditions. Historical figures such as Ali Ufki in the 17th century and Dr. Suphi Ezgi in the 20th century contributed to this discourse by documenting folk songs using makam terminology.

Despite these efforts, a unified theoretical approach to folk music remains elusive. Many previous studies either disregarded or rejected makam's role in folk music, favoring alternative concepts like "ayak" to explain melodic structures. However, more recent scholarship has begun reconsidering this relationship, proposing that makam theory offers valuable insights into folk melodies. This study contributes to this perspective by applying makam theory to Çorum folk songs, demonstrating how these ancient frameworks can enhance our understanding of Turkey's rural musical traditions.

This qualitative study analyzes five Çorum folk songs compiled by the Ankara State Conservatory during field trips in 1939, later included in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) repertoire. These songs were selected for their traditional melodic structures, which align with the historical makam system.

The methodology involves examining the melodic movements, intervals, and structural patterns of these folk songs within the context of 13th-century makam theory. The analysis includes evaluating fret-tune relationships, makam compositions, and rhythmic structures from a historical perspective. The study identifies how these songs correspond to specific makams, such as Pençgâh, Irak, Kadim Hisar, Neva, and Çargâh, known for their deep historical roots in the Ottoman/Turkish makam system.

Additionally, a comparative approach contrasts the folk songs' melodic structures with classical makam compositions and earlier academic interpretations of folk music. This method illustrates how the melodic movements of Çorum folk songs can be analyzed through the makam framework, offering new insights into the theoretical connections between classical and folk music traditions.

The study's findings indicate that the five Çorum folk songs analyzed exhibit strong correlations with makam theory's development since the 13th century. These songs reflect characteristics of historically significant makams, demonstrating a deeper connection between folk and classical makam music than previously recognized.

For instance, the song "Aba da bir kebe de bir giyene" closely aligns with the Pençgâh makam, showcasing its characteristic melodic structure. Similarly, "Başım açık fes de yok" reflects the Irak makam, while "Cevahir taşına kıymet biçilmez" corresponds to the Kadim Hisar makam.

Additionally, "Dinle sana bir nasihat edeyim" aligns with the Neva makam, and "Türkmen kızı yaktı bizi" corresponds to the Çargâh makam. The study also highlights that these folk songs can be analyzed using makam theory concepts such as fret-tune relationships and rhythmic cycles, providing a comprehensive understanding of their structures.

One of the study's most significant conclusions is that makam theory can serve as a unifying framework for Turkish music, bridging the fragmented approaches to folk and classical music. The findings suggest that historical makam theories offer explanatory models that integrate diverse perspectives in folk music theory, providing a more holistic understanding of Turkish folk music.

By applying makam theory to folk songs, this study demonstrates that Turkish folk music has a theoretical foundation rooted in the makam system. This approach not only enriches our understanding of folk melodies but also provides a new lens through which future research can analyze the relationship between folk and classical music traditions. Ultimately, the study proposes that makam theory offers a valuable tool for exploring the complex nature of Turkish folk music.

In conclusion, this research contributes to the ongoing discourse on the makam-folk music relationship. It reveals that historical makam theories offer a robust framework for analyzing folk melodies, demonstrating that Turkish folk music can be understood within the same theoretical context as Ottoman/Turkish classical music. This opens new avenues for research, suggesting that future studies should incorporate makam theory to develop a more comprehensive understanding of Turkey's musical heritage.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / Article does not require an Ethics Committee Approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.