

**KEMANÇA İLE ÇAHARGAH MAKAMINDA TAKSİM
YAPARKEN ŞUBE KURULUŞLARI**

122681

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mustafa Dilek GÜL
128801**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM ENSTİTÜSÜ
DOKÜMENTASYON BİRİMİ**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Ocak 2002
Tezin Savunulduğu Tarih : 15 Ocak 2002**

**Tez Danışmanı : Doç. Şenel ÖNALDI
Diğer Jüri Üyeleri Y. Doç.Dr. Gökten AY
Öğr. Gör. Cihangir TERZİ**



OCAK 2002

ÖNSÖZ

Bu araştırma, Çahargah makamında taksim yaparken şube kuruluşları olarak hazırlanmıştır. Eserde Çahargah makamına nasıl başlanacağı ve Çahargah makamı içerisinde bulunan şubelerin nasıl kurulacağı üzerinde durulmuştur. Azerbaycan'daki üstad kemançacı ve tarzenlerin yaptıkları taksimler örnek alınmıştır. Ayrıca, icrasına uzun yıllar emek verdiğim kemança ile, (Kars, Iğdır, bölgemizin ve Azerbaycan'ın aşık makamları da dahil) Azerbaycan makamlarını yani bizim öz makamlarımızı seslendirerek inceleme ve etüd etme fırsatı bulunmuştur. Söz konusu olan coğrafya üzerinde aşıklık geleneği halen devam etmekte ve göğüste çalınan "Saz" isimli bir müzik aleti ile Çahargah makamı veya birçok makam şubeleri de ayrı birer makammış gibi gösterilerek, geleneğe bağlı bir şekilde icra edilmektedir. Daha çok, kırsal bölgelerde yaşayan halk arasında bütün makamların serbest bir şekilde icra edilmesi hali "Segah" olarak isimlendirilir. Doğal olarak bilimsellikten uzak bir yaklaşımdır. Fakat başka bir gelenek, çıkış noktaları aynı olmasına karşın farklı ve doğru bir gelişim göstermiştir. Bu geleneğin ve san'atın adı mugam (makam) san'atıdır.

Taksim san'atının günümüze kadar doğru bir biçimde ulaşması, bu san'ata gönül ve emek veren eski usta musikiciler sayesinde olmuştur. Usta musikiciler arasında Azerbaycan'ın görkemli sanatçısı Üzeyir Hacıbeyov,² taksim san'atının bilimsel bir sisteme oturtulması konusunda, özel bir yer sahibidir.

Sonuç olarak; usta musikicilerin taksimlerinin analizi yapılarak, model Çahargah taksimi sonuç bölümünde örnek olarak verilmiştir.

Bu araştırmanın konservatuar öğrencilerine faydalı olacağına inanıyor, bu çalışmada danışmanlığımı yürüten sayın hocam Doç. Şenel ÖNALDI'ya, Ahmet Emre Çelik ve Eren Özek'e teşekkürü bir borç biliyorum.

Ocak 2002

Mustafa Dilek Gül

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. TAKSİM SANATI ÜZERİNE BİLGİ VE GÖRÜŞLER	2
3. ÇAHARGAH MAKAMININ YAPISI	6
3.1. Halis Beşlilerin Kuruluşu	6
3.2. Çahargah Makamının Ses Sırası	7
3.3. Perdelerin Makamdaki Görevleri	7
3.4. Çahargah Makamında Mümkün Olan Sıçrama Hareketlerini Gösteren Cetvel	16
3.5. Yarım ve Tam Kadans'lar	16
3.6. Çahargah Makamında Musiki Bestelemek	17
3.6.1. Cevap veren cümle	20
3.6.2. Mayeyi çahargah şubesi	23
3.6.3. Bestenigar şubesi	24
3.6.4. Mayeyi çahargah ve bestenigar şubeleri bir arada	25
3.6.5. Manendi muhalif	26
3.6.6. Hasar şubesi	26
3.6.7. Mayeyi çahargah, bestenigar, manendi muhalif ve hasar şubeleri bir arada	27
3.6.8. Mensuriyye	31
3.6.9. Muhalif ve mensuriyye şubeleri bir arada	32
4.ÖRNEK TAKSİMLER	34
4.1. Bir Numaralı Taksim	35
4.2. İki Numaralı Taksim	37
SONUÇ	40
KAYNAKLAR	47
ÖZGEÇMİŞ	48

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 3.1 : Çahargah makamındaki tetrakordlar.....	7
Şekil 3.2 : Mayenin alt kıvartası	7
Şekil 3.3 : Mayenin alt tersiyasına geçiş örneği	8
Şekil 3.4 : Segah makamına geçiş.....	8
Şekil 3.5 : Mayenin alt tersiyası olan perdeye aparma yapılması.....	8
Şekil 3.6 : Mayenin alt tersiyası.....	9
Şekil 3.7 : Seyir anında sıçrama yapılmış perdelerden mayenin alt tersiyasına geri dönülmesi	9
Şekil 3.8 : Aparıcı tonun karara doğru itmesi.....	9
Şekil 3.9 : Mayenin alt aparıcı tonu.....	9
Şekil 3.10 : Mayenin alt aparıcı tonu olan perdenin diğer perdeler arasında seyir bağlantısı kurması.....	10
Şekil 3.11 : Maye.....	10
Şekil 3.12 : Zavil makamına yapılan geçki	11
Şekil 3.13 : Mayenin üst aparıcı tonu	11
Şekil 3.14 : Mayenin üst tersiyası	11
Şekil 3.15 : Mayenin üst kıvartası	12
Şekil 3.16 : Sol perdesinde yarım kadans hissi	12
Şekil 3.17 : Mayenin kıvintası	13
Şekil 3.18 : Irak perdesine (do) yapılan sıçrama hareketi ve dizinin daha da genişlemesi.....	13
Şekil 3.19 : Mayenin kıvintasının üst aparıcı tonu.....	13
Şekil 3.20 : Maye oktavının alt aparıcı tonu.....	14
Şekil 3.21 : Maye oktavı	14
Şekil 3.22 : Seyir yapılırken mi perdesinde durulması ve la bemol perdesinde durulması.....	15
Şekil 3.23 : Seyir yapılırken la bemol perdesinde durulması.....	15
Şekil 3.24 : Çahargah makamında mümkün olan sıçrama hareketlerini gösteren cetvel.....	16
Şekil 3.25 : Yukardan aşağı komşu perdelerle yapılan tam kadans	17
Şekil 3.26 : Aparıcı tona sıçramakla yapılan tam kadans	17
Şekil 3.27 : Aşağıdan komşu perdelerle yapılan tam kadans.....	17
Şekil 3.28 : Alt aparıcı tona sıçramakla yapılan tam kadans.....	17
Şekil 3.29 : Alt tersiyadan sıçramakla yapılan tam kadans.....	17
Şekil 3.30 : Kıvintaya dayanarak yapılan yarım kadans	17
Şekil 3.31 : Kıvintanın üst aparıcı tonuna dayanarak yapılan yarım kadans.....	17
Şekil 3.32 : İki farklı ifade	18
Şekil 3.33 : İki farklı ifadeden bir cümle meydana getirilmesi.....	18
Şekil 3.34 : Yeni oluşturulan iki ifade.....	18

Şekil 3.35 : Cevap cümlesinin oluşturulması	18
Şekil 3.36 : İki farklı cümlelerin birleştirilmesi	19
Şekil 3.37 : Oluşturulan yeni cümle	19
Şekil 3.38 : Oluşturulan yeni cümlelerin varyantı.....	19
Şekil 3.39 : Cevap veren cümle	19
Şekil 3.40 : Simetrik olarak yazılmış cevap cümlesi	20
Şekil 3.41 : Yanlış cümle şekli	20
Şekil 3.42 : Doğru cümle şekli.....	20
Şekil 3.43 : Cümlelerin bağlanması	21
Şekil 3.44 : Önceki ifadede yararlanılarak birinci cümlelerin yaratılması	21
Şekil 3.45 : Önceki ifadede yararlanılarak cevap cümlesinin yaratılması.....	21
Şekil 3.46 : Mayeye gelmek için yaratılan ifadeler	22
Şekil 3.47 : Mayeye gelmek için yaratılan ifadeler.....	22
Şekil 3.48 : Birinci ifade	22
Şekil 3.49 : İkinci ifade.....	22
Şekil 3.50 : İki ifadenin birleşimiyle oluşan cümle.....	22
Şekil 3.51 : Birinci ifade	22
Şekil 3.52 : İkinci ifade.....	22
Şekil 3.53 : İki ayrı ifadenin birleşimiyle yeni bir cümle oluşması	23
Şekil 3.54 : İki cümlelerin bağlayıcı ifade ile birleştirilmesi.....	23
Şekil 3.55 : Cevap veren ikinci cümle.....	23
Şekil 3.56 : Mayeyi çahargah şubesi.....	24
Şekil 3.57 : Bestenigar şubesi.....	24
Şekil 3.58 : Mayeyi çahargah ve bestenigar şubelerinin birarada kullanımı.....	25
Şekil 3.59 : Manendi muhalif şubesinin örneği	26
Şekil 3.60 : Hasar şubesinin incelenmesi.....	27
Şekil 3.61 : Mayeyi çahargah, bestenigar, manendi muhalif ve hasar şubeleri birarada gösterimi.....	29
Şekil 3.62 : Muhalif şubesi.....	30

ÖZET

Türk Musikisinde Taksim sanatı çok önemli bir yer tutar. İnsanın duygularını en üst seviyede ve en doğal bir biçimde aktarabilen bir sa'nattır. Günümüzde, sağlıklı olarak ulaşabilen taksimler genelde Cumhuriyet dönemine rastlamaktadır.

Taksim san'atı, günümüzde maalesef sadece içten gelen bir "Doğaçlama" olarak algılanmakta, bu işin bilimsel bir temeli ve buna bağlı olarak birtakım kuralları olduğu göz ardı edilmektedir. Bundan dolayıdır ki, bu işin tecrübeli bir hoca tarafından öğretilmesi, taksim san'atının bilimsellik kazanması açısından gereklidir. Ayrıca, kuşaklara doğru bir şekilde aktarılması açısından çok yerinde olacaktır.

Kuşkusuz ki, taksim yapmak özel bir yetenek ve beceri ister ama taksimin oluşturulmasıyla ilgili bilgi ve kurallar öğrenilmeden de taksim yaratılamaz. Ayrıca her enstrumanın yapısından kaynaklanan kendine has müzikal özellikleri mevcuttur. Kemança da böyle bir enstrumandır. İnsan sesine çok yakın bir tınıya sahip olması ve güçlü ifade biçimleri en dikkat çekici özelliğidir.

SUMMARY

The art of improvisation has a very important place in Turkish Music. This is the art which helps to describe human's feelings at a natural way on the top level. The best improvisations at our day is mostly the ones after the Turkish Republic time.

The art of improvisation has been unfortunately understood as a personal improvisation but this must be remembered that it has got a root and has rules. So that this must be taught by an experienced teacher that will make improvisation scientific. That fits to be for transferring it to other generations.

Actually, improvisation needs a special ability and capability but without having the knowledge and the rules it is not possible to create an improvisation. In the other hand every instrument has got musical character depending on their specialities and due to their structure. Kemança is one of that kind. That has a sound which is very close to human voice, the strong and understandable sound makes it attractive.

1. GİRİŞ

Milli kültürümüzü meydana getiren unsurlardan biri olan müziğin akademik düzeyde incelenmesi, ancak Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuyla gerçekleşmiştir. Müziğimizde, saz müziği de dediğimiz Taksim sanatı çok önemli bir yer tutar. Taksim irticalen yapılır. Bütünüyle icracının yaratıcılığı ve müzikalitesine bağlıdır. Bu konunun eğitim ve öğretiminde, Azerbaycan'da bazı çalışmalar yapılmıştır. Bu araştırmalarda Çahargah makamı ele alınarak incelenmiş ve bu makamda nasıl Taksim yapılacağı ve hangi şubelerin nasıl kurulacağı üzerinde durulmuştur. Üstad Kemança'cı Habil Aliyev'in yapmış olduğu taksim örnek alınarak asıl modele ulaşılmıştır.

Bu çalışmadan faydalanmak isteyen müzisyenlerin üzerinde düşünmesi gereken, bir hususu belirtmek gerekir. Enstrumanını iyi icra ettiğini söyleyen ve öyle bilinen birçok müzisyenin, konu taksim yapmaya gelince yetersiz kaldıklarını görüyoruz. Sebebini ise şu şekilde izah edebiliriz; taksim sanatı iyi derecede makam bilgisi ve improvizasyon (irticalen çalma veya söyleme) yeteneği gerektirir. Bu hususiyetlerden yoksun bir müzisyenden iyi bir icra beklemek imkansızdır. Konuyu bir örnekle daha da açıklığa kavuşturabiliriz. Müzik seslerle yapılan bir anlatım ve ifade sanatıdır. Bu anlatımı bir cümle ile örneklersek; "İstanbul'a gitmek istiyorum." cümlesi, doğru kurulmuş bir cümle ve ifadedir. Bir cümleyi doğru bir şekilde kurabilmek için yeterli derecede kurgu bilgisine ihtiyaç olduğu gibi müzikte de, seslerle yapılan doğru cümle kurgularına ihtiyaç vardır.

Bu araştırmada Azerbaycan'dan elde edilen orijinal Kemança taksim kasetleri ve plakları araç olarak kullanılmıştır.

2. TAKSİM SANATI ÜZERİNE BİLGİ VE GÖRÜŞLER

Taksim sanatı geçmişten gelen bir gelenek olarak başlamışsa da artık bir müzik formu olarak musikimiz içerisinde yer almaktadır. Çeşitli müzik türlerinde farklı isimlerle anılan taksim sanatı hakkında uzman kişiler farklı tanımlar yapmışlardır. Bu bölümde, uzman kişilerin görüşlerine yer verilmiş ve tanımlardaki ortak noktalar belirtilmiştir.

“ Taksim , Türk müziğinde improvisation’a (irticalen, doğuştan çıkan) verilen isimdir. Üç bölümlüdür. Zemin (başlangıç), meyan ve karar. Meyanda yakın makamlara geçişler (geçki) yapılır. Karar ise taksimin en hassas icrayı gerektiren kısmıdır. Takip edecek şarkının makamına, hatta usulüne uygun bir karakterle nihayete ermesi şarttır. Şarkı orta, yürük veya ağır ise taksimin de aynı hareketle son bulması gerekir. Genel olarak fasıllarda peşrevden önce bir saz tarafından icra edilir. Fasil ortasında da taksime yer verilebilir. Günümüzde bütünü ile fasil icrasından çok, şarkılardan mürekkep programlar tertiplendiğinden bir makamdan diğerine geçişte, ses sanatçısına ve saz çalanlara kısa bir dinlenme fırsatı vermesi bakımından taksim yer almaktadır.”¹

“Türk müziğinde saz veya sözle yapılan ve usulsüz olarak irticali solodur. Hanendenin yaptığı taksime halk dilinde daha çok "gazel" denir. Umumiyetle usulsüzdür. Yer yer usule girebilir. Saz, söz çeşitli sazlar arasında karşılıklı olabilir. Fakat esas solo tek saz veya sestir. Türk müziğinde çok mühim bir yer tutar. Bazı iyi sazende ve hanendeler, virtüözler iyi taksim edemezler. Zira bu, irticali bestekarlıktır. Fakat tecrübeli icracılar, bestekarlık kabiliyeti taşımaları bile belirli kalıpları ezberleyerek, makam ve şed tecrübeleriyle muntazam taksim ederler. Taksim yarım ve yarım dakikadan kısa veya bir saatten uzun olabilir. Zamanla sınırlı değildir. Taksim yapan veya yapanların doğaçlama kabiliyetleri, ses ve saz

¹ Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi ve Matbaası İstanbul 1965.

müziğinde de mevcuttur. Caz müziğinde de çok mühim bir yer tutar. İspanyol milli ve halk müziğinde de büyük önemi vardır ki Arap müziğinden alınmıştır. Saz taksimi ve gazelin notaya alınması usulsüz oldukları için kolay değildir. Bu notaların okunması da yine aynı sebepten zordur.”²

“Çalgı çalan herkesin ilk anda karşı karşıya kaldığı ve zorlandığı tek tür taksim olup, günümüzde çok yanlış olarak, taksim yapamayana "çalgısını çalamıyor" gözüyle bakılmaktadır. Bu yanlıştır. Doğal olarak bu yetenek ve beceri herkeste bulunmayabilir. Bunun yanında, bazı makamlarda yapılan taksimler birçok kişinin yaptığı gibi neredeyse, "her yer karanlık" ya da "ey siyah gözlü kadın" gazelleri gibi veya Halk müziğindeki birçok uzun hava türlerinde olduğu gibi kalıplaştırılmıştır. Bir başka deyişle, söz konusu kişiler değişik mekanlarda, değişik zamanlarda ve aynı makamlarda aynı ezgilerden oluşmuş taksimleri yapmaktadırlar. Bu ise taksimin özüne ters düştüğünden, taksim olarak nitelendirilmezler.”³

"Türk müziğinde taksim sanatının başlangıcı meçhuldür. Ancak toplu icralarda önemli bir yer tutar. Bizdeki taksimler ise bölümlere ayrılır.

1. Giriş taksimi : İcra edilecek makamın özelliklerini gösterir. Giriş-Orta bölüm (genellikle geçki yapılı) Bitiş bölümü.
2. Geçiş taksimi : Sonraları çıkan "geçiş taksimi" ard arda makamların arasında yapılır.
3. Son taksim : Biten makamın hatırlatılması yapılır. "Destgah" tarzı makam taksimleri daha çok doğu Türk'lerinde vardır. Osmanlı müziğinde ve bugünkü müziğimizde kaybolmuştur. Halen kulanılmamaktadır. Eskiler makamları genel olarak dört şubeye ayırmışlardır. Rast, Dügah, Segah, Çahargah. Yakın zamana kadar bizde de, örneğin Rast perdesinden başlayınca hep Rast'ta kalan makamları

² Yılmaz Öztuna; Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976.

³ Onur Akdoğu; Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?, Dizgi ve Baskı, İhlas A.Ş Tesisleri, İzmir 1989.

sıraladıktan sonra Dügah'a geçilirdi. Yalnız taksim sanatında böyle ilişki kurulmamıştır.”⁴

“Taksimın tarihi ile gelişimi nasıl olmaktadır. Ya da nasıl oluşmuştur, gibi bir varsayım ileri süreceğim.

Taksim sanatı improvizasyon dediğimiz olay, insan düşüncelerinin ve birikimlerinin mahsulüdür. Bu birikimler nasıl ortaya çıkar, nasıl gelişebilir? Müzik sanatını insan yapıyorsa da halbuki bu tabiatıta zaten mevcuttur. Hayvanları başka türlü bir ahenk içindeyken canlı dediğimiz tabiatın ya da cansız dediğimiz tabiatın da kendine has bir ahengi vardır. Biz bunların ve bu ahenklerin ritmik bir şekilde belli bir ölçüye sokulmuş haline usullü ezgiler diyoruz. Ama bunlar usulsüz bir şekildeyse, ritimsizse, gelişigüzel oluyorsa buna improvizasyon diyoruz. Bu insanın içinden de gelebilir. Kainattan da çıkabilir.

Mesela rüzgarın sesinin dengesiz ve ritimsiz duyuluşunu da bir improvizasyon kabul etmek lazımdır.

Bunun ötesinde insan doğaçlaması (improvizasyon) nedir? İnsan öncelikle beynini müzik ile tabiattan aldığı seslerle doyurmalıdır. Ancak bu sayede bir takım birikimler oluşur ve kişinin kabiliyetine bağlı olarak gelişir. Her ne kadar taksimın tarifi belirlenmemişse de, bence müzik sanatının en eski şeklidir. Çünkü usul kavramı, ritim kavramı bilinmeden önce insan oğlu tıpkı tabiattaki gibi dengesiz (veya kendi içinde dengeli) kararsız sesler çıkarmak zorundaydı. Çünkü improvizasyon insanın dışında zaten vardır. Fakat geçmişimize baktığımız zaman improvizasyon şekilleri içinde uzun havalarımızı görüyoruz. Uzun havalarda bir çeşit improvizasyondur. Eğer uzun havalar çok eski tarihlere dayanıyorsa, improvizasyon da o kadar eski demektir. Türkü uzun havalardan doğmuşsa ki ben öyle sanıyorum, doğudaki makam denemeleri insan ağzından çıkan seslerin improvizasyonu şeklindedir. Yani bugünkü düşüncelerimize göre improvizasyon çalgılarla değil insan sesiyle başlamıştır. Bunların daha sağlıklı daha güzel daha ahenkli olmasını sağlayan sebepler ise kişinin

⁴ Yalçın Tura; Türk Musikisi Mes'eleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

doyum derecesine bağlıdır. Yani bana göre müzik sanatının bugünkü kurallara göre bir icra yapmak gerek sesle, gerek sazla, bu sanatı ortaya koyacak kişinin çok üstün meziyetlere sahip olduğunun göstergesidir. Yani insan, sanatının en üstün seviyesindeyken bu işi başarabilir. Ama birde Allah vergisi dediğimiz olay vardır. Bu da bazı sanatlarda, sanatçılarda kendiliğinden oluşan bir improvizasyon şekli doğurmaktadır. Ama neresinden bakarsak bakalım bunun da altında bir bilgi yatmaktadır. Yani, mutlaka teorisini görmeden bu işi üstün seviyede başarabilen bir kişiye, bu kişi en azından kulak yardımıyla yani pratik olarak teoriyi kapmıştır. Bilhassa, bilfiil okuyarak, yazarak değil dinleyerek almıştır. Esasta müzik dinleyerek alma ve de çok genç yaşlarda başlamayla, müzikteki bu improvizasyon sanatı daha da üstün seviyelere ulaşmaktadır. O zaman teorisini de alınca iş dahada farklı bir ahenge bürünmektedir. Dolayısıyla bu ahengi, güzelliği, kişinin yıllarına, tecrübelerine ve aldığı bilgilere bağlıdır. Bunlarla doğru orantılıdır. İmprovizasyon sanatı ancak bu şekilde amacına ulaşabilir. Yoksa her çalgı çalanın, her söyleyenin bu işi beceriyor diye düşünülmesi basit bir düşünce tarzıdır. Çünkü bu sanat, sanatın en yüce mertebesidir. Buna göre burada makam kültürü, makamın içindeki geçkiler, makam seyri ve bu seyirler içindeki pratik zeka çok önemlidir. Bu sanatla uğraşan kişinin parlak bir zekaya sahip olması şarttır. Aksi takdirde, vasat bir zekada iyi improvizasyon beklemek boşunadır.”⁵

İmprovizasyon, doğaçlama, irticalen çalma veya söyleme olarak tanımlanabilen taksim formu, insan beyninin özgürce düşünebildiği her şeyi serbest, fakat müzikal ifadelerle anlatma veya resimleme sanatıdır. Uzman kişilerin tanımlarının gösterdiği gibi, taksim formunda başarılı bir performans ortaya koyabilmek için asıl ve belirleyici olan husus, taksimi yapan kişinin bu sanat alanındaki bilgi birikimi, seslerle ruhsal açıdan kurduğu duygusal irtibat, trans hali ve müzikal yeteneğidir. Taksim yapmak bir müzisyen için sanatındaki yaratıcılığı ortaya koyabileceği, geliştirebileceği ve aynı zamanda kendini tamamen ifade edebileceği en özgür alandır.

⁵ Şenel Önalıcı; Kişisel Görüşme, 1988.

3.ÇAHARGAH MAKAMININ YAPISI

Azerbaycan Halk Musikisinde önemli bir yere sahip olan taksim sanatı üzerine yazılmış bir çok kaynak vardır. Bu kaynaklardan özellikle Üzeyir Hacıbeyov'un yazmış olduğu "Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları"⁶ isimli eser, Azerbaycan Halk Müziğindeki taksim sanatını geniş olarak analiz etmektedir. Bu kitaptaki inceleme ve tahlil modeli esas alınarak bu eserde yer alan bilgi ve örnekler tez içersinde geniş olarak yer almış, bu çalışmadaki inceleme usulünün temelini teşkil etmiştir. Adı geçen eser, Doç. Şenel Önalı tarafından farklı açıklama ve bilgilerle Türkçe'ye çevrildiğinden dolayı, alıntılar bu kaynaktan derlenmiştir.

3.1 Halis Beşlilerin Kuruluşu

Azerbaycan halk musikisinde yedi esas makamdan biri de "çahargah" makamıdır. Azerbaycan halk musikisindeki bu yedi esas makamın (rast, çahargah şüşter, hümayun, şur, segah, beyati-şiraz) 12 kromatik gamın her bir tonunda işlenmesi ile 84 çeşit makam elde edilmiştir. Bu yedi esas makam dışında şehnaz, sarenç, beyati, kürd, hicaz, gatar gibi daha bir çok makam vardır ve bunların sayısı yetmiş bulur.

Çahargah, kelime olarak dört taraf (doğu, batı, kuzey, güney) dünya ve dördüncü perde anlamlarına gelmektedir. Anadolu musikisinde ise, do majör dizisini ihtiva eden, yani kaba çahargah perdesinde karar veren (DO) çıkıcı, arıza almayan, çahargah beşlisinin tiz tarafına çahargah dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen bir makam olarak bilinmektedir. Bu makam ile Azeri halk musikisindeki "çahargah" makamının dizi bakımından hiçbir birlik ve beraberliği yoktur.

⁶ Üzeyir Hacıbeyov; Azerbaycan Halg Musikisinin Esasları, Çeviren Doç. Şenel Önalı, Bakı 1945.

Heyecan ve ihtiraslarımızı bu makam ile ifade ederiz. Çahargah makamı ruhi tesir bakımından heyecan ve ihtiras hissi verdiği göre, bu makamın hangi tür konularda işlenebileceği de açıkça bellidir.

3.2 Çahargah Makamının Ses Sırası

$\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ formülü ile kurulur. Alt tetrakord ile kavuşuk (zincirli) usulde, orta tetrakord ise üst tetrakord ile ayrışık usulde birleşir. Bu ses sırasında orta tetrakordun birinci perdesi, makamın mayesidir. Yani makamın karar perdesi (DO)dur. Bu perde tarımızın birinci oktavındaki do perdesidir. Bu perde ya sarı tel (orta tel) üzerindeki do perdesi ya da ağ tel (alt tel)dir.



Şekil 3.1 Çahargah Makamındaki Tetrakordlar

Sol perdesinden fa perdesine kadar halis ardıcıl dörtlü gurubu sırası, karar perdesi olan DO'dan ikinci oktav DO sesine kadar ise ardıcıl halis beşli sırası ile oluşturulur.

3.3 Perdelerin Makamdaki Görevleri

Çahargah makamının ses sırasındaki bütün perdeleri mayeye (şah perde=DO) bağımlıdır. Bu perdelerin tümü mayeye hizmet eder ve onun melodideki durumunu kuvvetlendirir.



Şekil 3.2 Mayenin Alt Kıvartası

Mayenin alt kıvartası olan perde (bakınız şekil 3.2) aynı zamanda iki görev taşır. İkinci görevi ise, MAYE ALT TERSİYASINI ALT APARACI TONU'dur. Bu şu demektir; makam seyri sırasında bu tona gelindiği zaman, burdan rahatça mayenin

alt tersiyası olan LA BEMOL perdesine geçilir. Yani alt tersiyaya doğru adeta bir zorlama sonucu gidiş söz konusudur ki bu da çargah makamının ayrı bir özelliğidir. (Bakınız şekil 3.3).



Şekil 3.3 Mayenin Alt Tersiyasına Geçiş Örneği

Makam seyri sırasında bu perdeden mayeye (şah perde = beyati-şiraz perdesine) sıçrama yapılabilir. Makamın, genellikle seyir sırasında kullanılan ilk perdesidir. Bu perdeden başlamak adet olup sıra sesler dışında mayeden başka hiçbir perdeye sıçrama yapılmaz. Çünkü gelişigüzel sıçramalar çahargah makamının özelliğini ve karakteristik seyrini zedeler. Söz gelişi bu perdeden hariç segah (Sİ) perdesine bir sıçrama yaparak seyri başlatacak olsak, hariç segah (Sİ) başlı başına buyruk olur. Yani karar sesiymiş gibi kendini hissettirir. Böylece çahargah makamı yerine, bir başka makam olan Sİ kararlı "segah makamı" işlenmiş olur. Zira bu sıçrama segah makamının karakteristik görüntüsüdür. (Bakınız şekil 3.4)



Şekil 3.4 Segah Makamına Geçiş

Makam seyrine başlanırken adet üzere bu perdeden (SOL) sonra gelen mayenin alt tersiyası (LA BEMOL) olan perdeye şekil 3.5'te gösterildiği gibi aparma yapılması adettendir. Burada yarım kadans hissi verdirilir ve mayeye sıçranır.



Şekil 3.5 Mayenin Alt Tersiyası Olan Perdeye Aparma Yapılması



Şekil 3.6 Mayenin Alt Tersiyası

Şekil 3.6’da gösterilen ve mayenin alt tersiyası olan bu perde de mayeye hizmet eder. Buradan mayeye sıçrama yapılabildiği gibi (bakınız şekil 3.5) mayenin üst aparıcı tonuna da (simayışems=RE perdesi) sıçrama yapılabilir. Seyir anında sıçrama yapılmış perdelerden bu perdeye basamak basamak geri dönülür. (Bakınız şekil 3.7).



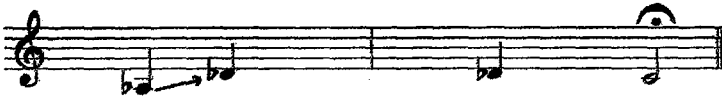
Şekil 3.7 Seyir Anında Sıçrama Yapılmış Perdelerden Mayenin Alt Tersiyasına Geri Dönülmesi

Bu tür özelliklerinden dolayıdır ki makamın seyri inici çıkıcıdır.

Bu perdeden diğer perdeler de sıçramak mümkündür ancak, bu tür sıçramalar, daha çok batı müzik türlerinde kullanılmıştır. Türk musikisi makam kurallarına göre (geleneksel seyirlere göre) bu tür sıçramalar kural dışı olduğundan pek fazlasıyla yapılması uygun karşılanmayabilir.

Eğer Türk üslubuna uygun bir eser yaratmak istiyorsak, makamlarımızdaki bu tür kuralları çiğnememek en olumlu yol olur.

Bu perdeden (RE Bemol) perdesine sıçrama yapılmakla, mayenin üst aparıcı tonunu hazırlamış oluruz. Böylece de üst aparıcı ton bizi şekil 3.8’de gösterildiği gibi karara itecektir. Bu ses karar için önemlidir.



Şekil 3.8 Aparıcı Tonun Karara Doğru İtmesi



Şekil 3.9. Mayenin Alt Aparıcı Tonu

Şekil 3.9'da gösterilen ve mayenin alt aparıcı tonu olan bu perde tarda hariç segah perdesidir. Buradan, imayenin üst aparıcı tonuna (RE Bemol) sıçrama yapılabilir. Bu sıçramanın sebebi, aparıcı tonu hazırlamak içindir. Görülüyor ki hemen bütün perdeler mayeye hizmet verici olarak rollerini almaktadır. Böylece bu perde vasıtasıyla, karar için zorlayıcı bir perde daha ortaya çıkmış olmaktadır. Bu perdenin ayrıca görevlerinden biri de Şekil 3.10'da gösterildiği gibi perdeler arasında seyir bağlantısı kurmaktır.

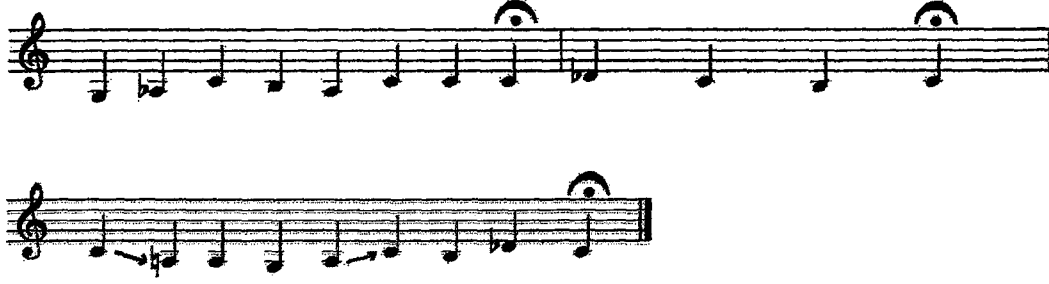


Şekil 3.10 Mayenin Alt Aparıcı Tonu Olan Perdenin Diğer Perdeler Arasında Seyir Bağlantısı Kurması



Şekil 3.11 Maye

Şekil 3.11'de gösterilen maye, makamın asıl karar yeridir. Buradan alt üçüncü ve üst dördüncü dereceye, alt dördüncü, üst üçüncü ve beşinci derecelere sıçrama yapmak mümkündür. DO perdesinin, maye olmasının dışında, daha bir çok makamda hatırı sayılır görevleri vardır. Bu nedenle çahargah makamı seyri sırasında, bu perdede musiki ifadesinin bitirilmesi, bazen yarım kadans hissi de uyandırabilir. Çünkü bu perdede biten musiki cümlesi, bazı durumlarda devam ettirilebilir. Yani geçki rahatlığı verdiği için bir başka makama doğru ifade yönlendirilebilir. Söz gelimi çahargah yapıldıktan sonra, pest taraftaki LA Bekar sesi kullanılarak dizi genişletilecek olursa, mahur makamına geçilebileceği gibi LA perdesi üzerinde "Dilkeş", "Şur", "Beyati-Şiraz" ve "İkinci nevi Çahargah = ZAVİL" makamlarına da yol verilebilir. Şekil 3.12 "Zavil" makamına olan geçkiyi göstermektedir.



Şekil 3.12 "Zavil" Makamına Yapılan Geçki

Sonuç şu ki, maye (Beyati-Şiraz = DO perdesi) bazı durumlarda esas ton olması dışında bu makamla yani çahargah makamıyla ilgili olan bir takım makamların 4. ve 5. derecesi de olabilmektedir. Onun içindir ki bazı durumlarda bu perde yarım kadans hissi uyandırır.

Mayede tam kadans verdirebilmek için, aparıcı perdelerle, yukardan RE Bemol, aşağıdan Sİ (hariç segah perdesi) ve alt tersiya (alt üçüncü derece) perdelerinden sıçrama yapmak gereklidir. Bu perdelerin dışında kalan derecelerden sıçrama yapmak, esas olan rahatlık hissini tam anlamıyla uyandıramayacağı için geçerli değildir. Kurallar dışındadır.



Şekil 3.13 Mayenin Üst Aparıcı Tonu

Şekil 3.13'de gösterilen ve mayenin üst aparıcı tonu olan bu perde, makamın seyri sırasında, tam kadans hissini uyandırmak maksadıyla mayeye hizmet eder. Sesi karara zorlayan perde görevini üstlenir. Buradan alt dördüncü dereceye yani mayenin tersiyası olan LA Bemol perdesine ve mayenin üst kıvintasına (SOL perdesine) sıçrama yapılır.



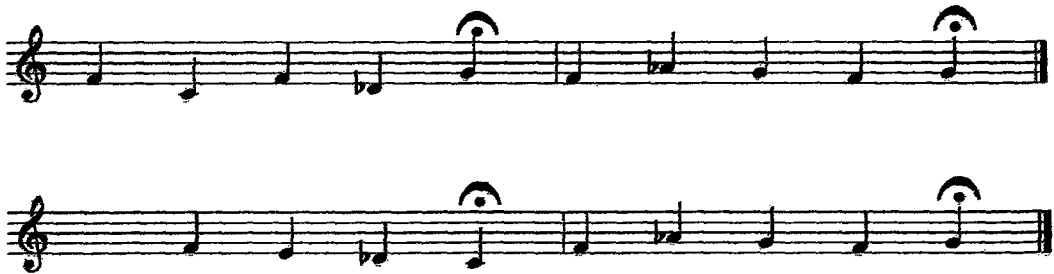
Şekil 3.14 Mayenin Üst Tersiyası

Şekil 3.14'de gösterilen ve mayenin üst tersiyası olan bu perde de diğerleri gibi mayeye hizmet eder. Çahargah makamının seyri sırasında üstünde ve altında kalan dereceleri birbirine bağlar. Buradan mayeye (DO perdesine) ve mayenin kıvintasına (FA perdesine) sıçrama yapılabilir.



Şekil 3.15 Mayenin Üst Kıvartası

Şekil 3.15'de gösterilen ve mayenin üst kıvartası olan bu perde, tarda muhalif perdesi olarak adlandırılır. Bu perde seyir sırasında yarım kadans hissi veren perdelerden bir diğeridir. Muhalif perdesinde yarım kadans yapılabileceği gibi buradan, mayeye, mayenin üst aparacı tonuna (RE Bemol perdesi) ve mayenin 6. derecesine (LA Bemol perdesine) sıçrama yapılabilir. Ancak bu sıçramalar gelişigüzel yapılmaz. Öncelikle, seyir sırasında, alt dereceler arasında yani maye ve mayenin üst aparacı tonu arasında sıçramalar yapılır. Tamamlanır. Bundan sonra, diziyi genişletmek maksadıyla, aniden, muhalif perdesinden (FA perdesinden), LA Bemol perdesine sıçrama yapılır. Daha sonra LA Bemol perdesinden geriye doğru sıra ile zincirleme dönüş yapılır. Muhalif perdesine gelince, burada duraklamadan mayenin kıvintasına (SOL perdesine) geçilmiş olur. Böylece bu nedenle mayenin kıvintası olan SOL perdesi Şikeste-yi-Fars perdesi de yarım kadans hissini vererek olan diğer ikinci bir perde sıfatını taşır. (Bakınız şekil 3.16).



Şekil 3.16 Sol Perdesinde Yarım Kadans Hissi

Güçlü olarak değerlendirmeye sokacağımız perdeler ise, üst kıvarta (LA), ve kıvintadır (SOL).



Şekil 3.17 Mayenin Kıvintası

Şekil 3.17'de gösterilen ve mayenin kıvintası olan bu perde, tarda "Şikesteyi-Fars" perdesi olarak adlandırılır. Bu perde de mayeye hizmet verir. Ayrıca yarım kadans hissi uyandıran perdelerin başında gelenidir. Buradan mayenin üst tersiyasına, mayeye ve maye oktavına (mayenin 8. derecesi) sıçrama yapılabilir. Irak perdesine (DO perdesi = mayenin 8. derecesi) yapılan sıçrama, diziyi daha da genişletmek maksadıyladır. Ancak bu çeşit sıçramalar sık sık yapılmamalıdır.



Şekil 3.18 Irak Perdesine (Do) Yapılan Sıçrama Hareketi Ve Dizinin Daha Da Genişlemesi

Bir iki sıçrama hareketinden sonra, ırak perdesinden (DO) geriye doğru mayenin 5. derecesi olan Şikesteyi-Fars = Sol perdesine basamak basamak inilir. Burada geçici bir karar verilir. Yani yarım kadans yapılır. Bazen bir ses altındaki komşu perdeye (Muhelif = FA perdesi) kadar inilerek orada da yarım kadans yapılabilir. Ayrıca ırak perdesine (DO) yapılan sıçrama hareketi, şekil 3.18'de gösterildiği gibi ırak perdesinden itibaren dizinin daha da genişlemesini sağlayacaktır.



Şekil 3.19 Mayenin Kıvintasının Üst Aparıcı Tonu

Şekil 3.19'da gösterilen ve mayenin kıvintasının üst aparıcı tonu olan bu perde direk olarak mayeye hizmet vermez. Ancak, dolaylı hizmet verir. Yani bu perde mayenin 5. derecesi = SOL perdesinin üst aparıcı tonu olması dolayısıyla sesi, itici rol

oyunarak, mayenin kıvintasına zorlar ve mayeye dönüş için dolaylı rol almış olur. Bu perdeden mayenin üst kıvartısına ve mayenin sekizinci derecesine = DO'ya sıçrama yapılabilir.



Şekil 3.20 Maye Oktavının Alt Aparıcı Tonu

Şekil 3.20'de gösterilen ve maye oktavının alt aparıcı tonu olan bu perde tardaki "zil segah" perdesidir. Esas görevi seyir anında mayenin kıvintası (sol perdesi) ile maye oktavı arasında bağlayıcı olmak ve diziyi tiz perdelere doğru genişletmektir. Bu genişletme işlemi tıpkı mayenin alt aparıcı tonu olan Sİ perdesinin görevleri gibidir. Bu görevlerin bir oktav tiz taraftaki benzeridir. Zil segah = Sİ perdesinden mayenin kıvintasına (SOL perdesine) sıçrama yapılabilir.



Şekil 3.21 Maye Oktavı

Şekil 3.21'de gösterilen ve maye oktavı olan bu perdenin tardaki perde adı "Irak" perdesidir. Bu perde tiz taraflara doğru makamın genişlemesini sağlar. Buradan mayenin 6. derecesine = LA Bemol perdesine ve mayenin kıvintasına (SOL perdesine) sıçrama yapılabilir.

Yukarıdaki perde açıklamaları sonucu, şunları söyleyebiliriz. Çahargah makamının ses sırasında üzerinde en çok durulan perdeler şunlardır:

1. Maye (do).
2. Üst kıvarta (fa) ve maye kıvintası (sol).
3. Alt tersiya (la bemol), üst aparıcı ton (re bemol), üst tersiya (mi), mayenin kıvintasının üst aparıcı tonu (la bemol), ve maye oktavı (do).

4. Mayenin alt kıvartası (sol), alt aparıcı ton (si) ve maye oktavının alt aparıcı tonu (si).

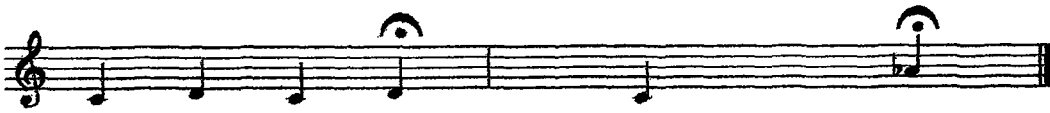
Bu makamda daha çok karara zorlayıcı ses üst aparıcı ton (RE Bemol) perdesidir. Alt aparıcı ton, bu ton kadar zorlayıcı değildir. Fakat karar vermede üst aparıcı tondan sonra gelen ikinci tondur. Bundan şu sonuç çıkar ki, çahargah makamı karar verirken en son (karar sesinden önceki) perde üst aparıcı tondur.

Güçlü olarak değerlendirmeye sokacağımız perdeler ise, üst kıvarta (FA), ve üst kıvintadır (SOL).

Üçüncü derecede fonksiyonu olan perdeler ise, LA Bemol, RE Bemol, Mİ ve maye oktavı olan DO perdeleridir. Öyle ki, bu perdelerde, seyir sırasında, yarım kadansa yakın his uyandırılabilir. (DO-Mİ) sıçrama hareketi sırasında (DO-RE-Mİ) seyri yapılırken Mİ perdesinde durulabilir. (Bakınız şekil 3.22). Ancak bu duruş, çok kısa bir süre için olmalıdır. Bunun gibi diğer perdelerde de aynı tarzda (FA-SOL-LA Bemol) (Bakınız şekil 3.23), (DO-RE Bemol), (DO-Mayenin 6. derecesi = LA Bemol) (Bakınız şekil 3.24) uygulamalar yapılabilir.



Şekil 3.22 Seyir Yapılırken Mi Perdesinde Durulması ve La Bemol Perdesinde Durulması



Şekil 3.23 Seyir Yapılırken La Bemol Perdesinde Durulması

Bu perdeler arasında aşağıdan ve yukarıdan en çok ilgi kuran perde, öncelikle maye (DO) perdesidir. İkinci planda mayenin kıvintası (SOL), perdesidir. Bu bakımdan çahargah makamında, bu iki perdenin daha çok işlenmesi gerekir. Ayrıca SOL perdesinin yarım kadans yapma işlemi dışında, makam dizisinin genişlemesinde de

etkisi sonsuzdur. Buradan, daha önce söz edildiği gibi maye oktavına sıçrama yapmakla diziye daha da genişlik kazandırabiliyordu.

3.4 Çahargah Makamında Mümkün Olan Sıçrama Hareketlerini Gösteren Cetvel



Şekil 3.24 Çahargah Makamında Mümkün Olan Sıçrama Hareketlerini Gösteren Cetvel

3.5 Yarım ve Tam Kadanslar

Tam kadans maye ile biter. Mayeye komşu perdelerle yukardan aşağıya yani inici bir şekilde yaklaşılır ve ya üst aparıcı tondan gelerek ya da sıçrama yoluyla tam kadans yapılmış olur. Sıçrama hareketi ise mayenin alt tersiyası olan (LA bemol) perdesinden olmalıdır. Ayrıca alt aparıcı ton vasıtasıyla da mayeye yanaşılabilir.

Yarım kadans, mayenin üst kıvarta (FA perdesi) ve kıvintasında (SOL perdesinde) durmak suretiyle yapılır. Bu perdelere yukardan ve aşağıdan ardıcıl perdelerle yanaşılır.

Ayrıca çahargah makamının mayesi daha önceden de söylediğimiz gibi, yarım kadans gibi duyulabilmektedir.

Şekil 3.25 yukardan aşağı komşu perdelerle yapılan tam kadansı, şekil 3.26 aparıcı tona sıçramakla yapılan tam kadansı, Şekil 3.27 Aşağıdan komşu perdelerle yapılan tam kadansı, şekil 3.28 alt aparıcı tona sıçramakla yapılan tam kadansı, şekil 3.29 alt tersiyadan sıçramakla yapılan tam kadansı, şekil 3.30 kıvintaya dayanarak yapılan yarım kadansı, şekil 3.31 kıvintanın üst aparıcı tonuna dayanarak yapılan yarım kadansı göstermektedir. Ayrıca çahargah makamının mayesi daha önceden de söylediğimiz gibi, yarım kadans gibi duyulabilmektedir.



Şekil 3.25 Yukardan Aşağı Komşu Perdelerle Yapılan Tam Kadans



Şekil 3.26 Aparıcı Tona Sıçramakla Yapılan Tam Kadans



Şekil 3.27 Aşağıdan Komşu Perdelerle Yapılan Tam Kadans



Şekil 3.28 Alt Aparıcı Tona Sıçramakla Yapılan Tam Kadans



Şekil 3.29 Alt Tersiyadan Sıçramakla Yapılan Tam Kadans



Şekil 3.30 Kıvintaya Dayanarak Yapılan Yarı Kadans



Şekil 3.31 Kıvintanın Üst Aparıcı Tonuna Dayanarak Yapılan Yarı Kadans

3.6 Çahargah Makamında Musiki Bestelemek

Çahargah makamında musiki bestelemek için, rast makamında açıkladığımız, ifade ve cümle unsurlarını aynı şekilde tatbik edebiliriz. Bu arada da makamla ilgisi

bulunan kuralları da tekrar gözden geçirerek, tam ve yarım kadanslara dikkat ederek cümlelerimizi oluşturmamız gerekeceğini hatırlatmalıyız. Bunu örnekleyebilmek için şekil 3.32’de gösterildiği gibi öncelikle iki farklı ifade yaratılmalıdır. Daha sonra bu iki ifade şekil 3.33’de gösterildiği gibi birleştirilerek bir cümle meydana getirilebilir.



Şekil 3.32 İki Farklı İfade



Şekil 3.33 İki Farklı İfadeden Bir Cümle Meydana Getirilmesi

Şekil 3.33’de meydana getirilen cümleye cevap verecek ikinci cümle için iki ayrı ve farklı ifade oluşturulabilir. (Bakınız şekil 3.34).



Şekil 3.34 Yeni Oluşturulan İki İfade



Şekil 3.35 Cevap Cümlesinin Oluşturulması

Bu oluşturulan iki yeni ifade şekil 3.35’de gösterildiği gibi birleştirildiğinde şekil 3.33’de verilen cümleye cevap olabilecek yeni bir cümle meydana gelir. Şekil 3.33 ve şekil 3.35’de gösterilen iki farklı cümlelerin birleşimi ile doğan yapı şekil 3.36’da gösterilmiştir. Bu birleşmeyi sağlamak için bir bağlayıcı ifadeye ihtiyaç duyulur. Şekil 3.33 ve şekil 3.35’le, şekil 3.36 arasındaki fark bu bağlayıcı ifadenin kullanım zorunluluğundan doğmaktadır.



Şekil 3.36 İki Farklı Cümlelerin Birleştirilmesi

İki cümle birbirine bağlandıktan sonra tekrar edilmeyi arzu eder. Bu yüzden cümle sonuna dönüş işareti konulabilir. Şekil 3.36'da ki melodinin genişletilmesi için, eklenebilecek yeni cümle şekil 3.37'de gösterilmiştir.



Şekil 3.37 Oluşturulan Yeni Cümle

Şekil 3.37'de ki cümle tersiyada (3. derecede) kaldığı için tersiya maye sıçramaları nedeniyle cümle tekrarlanabilir. İkinci tekrar, birinci cümlelerin varyantı gibi yaratılabilir. Bu varyant şekil 3.38'de gösterilmiştir.



Şekil 3.38 Oluşturulan Yeni Cümlelerin Varyantı

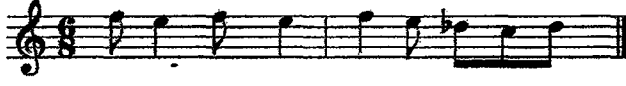
Cümleler birbirine bağlayıcı ifadeyle bağlanır. Bu cümlelerin başka bir benzerini, paralel, inici basamaklar şeklinde yaratabiliriz. Yukarıda FA perdesi yarım kadans hissi veren perdeydi. Buradan maye kıvintasına geçmek çok rahattır. Bu bakımdan şekil 3.39'da gösterildiği gibi maye kıvintasından (SOL perdesinden) cevap veren cümleyi başlatılabilir.



Şekil 3.39 Cevap Veren Cümle

3.6.1 Cevap Veren Cümle

Üst tersiyadan (3. Derece), ardıcıl ilişkiyle kıvartaya geçmek daha kolaydır. Bu sebeple ikinci cümleye cevap veren cümleyi şekil 3.40'da görüldüğü gibi bir öncekinin simetriği gibi yazarız.

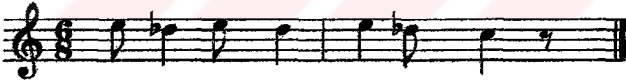


Şekil 3.40 Simetrik Olarak Yazılmış Cevap Cümlesi

Aynı yöntemle dördüncü cümleyi de mayenin üst tersiyasından başlatabiliriz. Ancak bu paralel ve simetrik cümlelerin sonu, karar perdesinde (mayede), kulakta istirahat uyandıracak biçimde tertip edilmelidir. Aksi takdirde devam ediyor hissi uyandırabilir. Şekil 3.41 yanlış cümle şekline, şekil 3.42 doğru cümle şekline örnektir.



Şekil 3.41 Yanlış Cümle Şekli



Şekil 3.42 Doğru Cümle Şekli

Bütün bu cümleleri bir araya getirerek cümleleri birbirlerine tamamen bağlanması şekil 3.43'de gösterilmiştir. Karar verdiğimiz birinci oktavdaki DO perdesinden döndüğümüz perde tiz taraftaki ikinci oktav SOL perdesidir. Bu sıçrayış kurala aykırı gibi görünüyorsa da, tiz taraftaki LA perdesi, 5. DERECE'nin (SOL perdesinin) aparıcı tonudur, beşinci derece ise yarım kadans perdesidir. Bu bakımdan yarım kadans yapılacak perdeye dolaylı yollardan yani aracı aparıcı tonlar vasıtasıyla dönmek gayet normaldir. Bir sakıncası yoktur.





Şekil 3.46 Mayeye Gelmek İçin Yaratılan İfadeler



Şekil 3.47 Mayeye Gelmek İçin Yaratılan İfadeler

Çahargah makamında bir başka musiki besteleyelim. Bunun için de yine iki ayrı ifadeyi ele almak gerekir. Bu ifadelerden şekil 3.48'deki ifade çahargah makamının alt tersiyasından başlayıp alt tersiyanın alt aparıcı tonu olan SOL perdesine ve oradan da sıçrama kurallarına göre mayenin üst aparıcı tonuna geçilir. İkinci ifade şekil 3.49'da, bu iki ifadeyi birleştirerek ikinci bir cümle oluşturulması şekil 3.50'de gösterilmiştir.



Şekil 3.48 Birinci İfade



Şekil 3.49 İkinci İfade



3.50 İki İfadenin Birleşimiyle Oluşan Cümle

İkinci cevap veren cümleyi hazırlamak için, yine aynı yoldan şekil 3.51'de ve 3.52'deki gibi iki ayrı ifade yaratılabilir.



Şekil 3.51 Birinci İfade



Şekil 3.52 İkinci İfade

Bu iki ayrı ifadenin birleşimiyle yeni bir cümle oluşur. (Bakınız şekil 3.53). Şekil

3.50’de gösterilen cümle ile şekil 3.53’de gösterilen cümle başlangıç ve cevap cümlesi olarak düşünüldüğünde, bu iki farklı cümleyi birbirine bağlayabilmek için ise ancak bir bağlayıcı ifade kullanılmasıyla mümkündür. (Bakınız şekil 3.54).



Şekil 3.53 İki Ayrı İfadenin Birleşimiyle Yeni Bir Cümle Oluşması



Şekil 3.54 İki Cümleinin Bağlayıcı İfade ile Birleştirilmesi

Yaratılmış olan cümleye ikinci bir cevap cümlesi hazırlandığında ortaya çıkan sonuç şekil 3.55’de gösterilmiştir.



Şekil 3.55 Cevap Veren İkinci Cümle

3.6.2 Mayeyi Çahargah Şubesi

Bu iki musiki cümlesi birleştirildiğinde çahargah makamının “Mayeyi Çahargah” şubesi elde edilmiş olur. (Bakınız şekil 3.56).



Şekil 3.56 Mayeyi Çahargah Şubesi

3.6.3. Bestenigar Şubesi

Bestenigar şubesi, (b) Sol perdesinden bir önceki bemol perdesidir. Bu şube, ifadesine mayenin tersiyası (3. derece = Mi perdesi) ile başlayıp mayenin tersiyası ile bitirmeyi arzular. Cevap verici cümle ise, mayede de tersiyada da bitebilir. Cevap verici cümle bitirildikten sonra, tekrar edilmeyi arzuladığı için, bu tekrar başka bir varyantıyla yaratılabilir. (Bakınız şekil 3.57).



Başlangıç cümlesi



Cevap veren cümle



Şekil 3.57 Bestenigar Şubesi

3.6.4. Mayeyi Çahargah Ve Bestenigar Şubeleri Bir arada

Mayeyi çahargah ve bestenigar şubelerinin bir arada kullanımı şekil 3.59'da gösterilmiştir.

Maye-i Çahargah



Bestenigar



Şekil 3.58 Mayeyi Çahargah Ve Bestenigar Şubelerinin bir arada Kullanımı

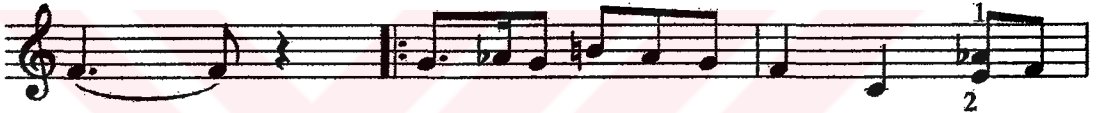
3.6.5. Manendi Muhalif

Manendi Muhalif : bu şube şu şekilde başlamayı arzular. Birinci cümle ikinci cümlelerin öncesinde, mayenin üst kıvartasında bitmeyi arzu eder. Birinci cümle, varyasyon şeklinde tekrarlanmak ister. Cevap verici cümle de mayede karar verdikten sonra, önceki kurallara göre tekrarlanabilir. "Manendi Muhalif" şubesinin örneği şekil 3.59'da verilmiştir. Manendi Muhalif şubesinden sonra "Hasar" şubesi gelir.

Başlangıç cümlesi



Cevap verici cümle



Varyasyon cümle



Şekil 3.59 "Manendi Muhalif" Şubesinin Örneği

3.6.6. Hasar Şubesi

Çahargah makamının bir tam beşli tiz tarafa doğru göçürülmüş şekinden ibarettir. Böylece mayeyi Çahargah için yazılı melodiyi bir tam beşli tiz tarafa göçürmekle bu şubeyi meydana getirebiliriz. Bu göçürme taklit olunca hiçbir özellik ihtiva etmeyebilir. Ancak "Hasar" şubesi için, yeni bir konu seçmek, yeni bir ifade gurubu yaratmak bir bakıma şarttır ve bu bir kuraldır. Hasar şubesinin melodisine kendi mayesinden başlamak (SOL perdesinden başlamak) daha iyi sonuç verir. Başlangıç

cümlesiyle cevap verici cümle aynı mayede bitirilmelidir. Şekil 3.60'da hasar şubesini incelenmiştir.

HASAR

Başlangıç ifadelerinin cümleleri



Cevap verici cümle



Şekil 3.60 Hasar Şubesinin İncelenmesi

3.6.7. Mayeyi Çahargah, Bestenigar, Manendi Muhalif Ve Hasar Şubeleri Bir Arada

Mayeyi çahargah, bestenigar, manendi muhalif ve hasar şubeleri bir

arada gösterimi şekil 3.61'de gösterilmiştir. Hasar şubesinden sonra sıradaki şube "Muhaliif" şubesidir. Bu şube, maye kıvintasının (SOL perdesi) üst aparıcı tonu (LA bemol) ile, kıvintanın özü arasında görev değiştirir. Yani önceden sabit olan kıvinta (SOL perdesi) sabit olmayan alt aparıcı tona çevrilir. Birinci ve ikinci cümleler ile bu cümlelerin varyantı mayede (FA perdesinde) bitirilir.

Bundan sonra cevap verici cümle gelir. Bu cümle mayeyi Çahargah'ın 6. derecesi olan LA bemol perdesinde kalır. Bu cümle şekli daha da genişletilebilir. Sonra da mayeyi Çahargah'ın, beşli yukarı, tiz tarafta olan mayesinden (SOL perdesinden) öz mayeye dönülerek karar verilir.

Bu dönüş sırasında kıvinta sabit şekle dönüşürken, maye gibi görülen LA bemol perdesi de normal aparıcı ton hüviyetine bürünmüş olur. (Bakınız şekil 3.62).

Muhaliif şubesinden sonra sırada "Mensuriyye" şubesi vardır. Bu şube de mayeyi çahargah'ın bir oktav yukarıdaki (ırak perdesi = DO perdesi) transpozeseidir. Bu şubenin melodileri mayeyi çahargah'ın aynısı olabilir. Yalnız bu şubede mayeyi çahargah'ın karar ve 5. dereceleri içinde seyreden melodileri, burada daha da genişleme imkanı bulur. Bu perdelere bir sekizli içinde çeşitli hareketlerle esas mayeyi çahargah şubesine dönüş yapılabilir.

MAYE-İ ÇAHARGAH



BESTENİGAR



MENENDİ MUHALİF



HASAR



Şekil 3.61 Mayeyi Çahargah, Bestenigar, Manendi Muhalif Ve Hasar Şubeleri Birarada Gösterimi

MUHALİF ŞUBESİ



Şekil 3.62 Muhalif Şubesi

3.6.8. Mensuriyye

MENSURIYE



3.6.9. Muhalif Ve Mensuriyye Şubeleri Birarada

MUHALİF



MENSURİYYE





7

⁷ Üzeyir Hacıbeyov, A.g.e. s. 31-52

4.ÖRNEK TAKSİMLER

MAYE-İ ÇAHARGAH

İCRACI : Habil ALİEV

NOTAYA ALAN : Mustafa Dilek GÜL



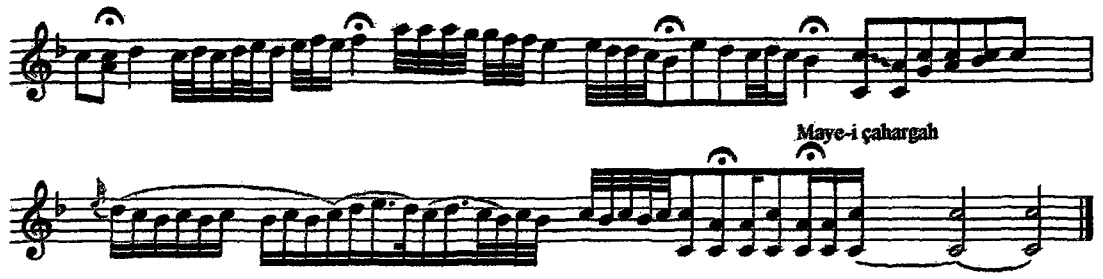
ritt..

4.1. Bir Numaralı Taksim

İCRACI : Habil ALİEV

NOTAYA ALAN : Mustafa Dilek GÜL

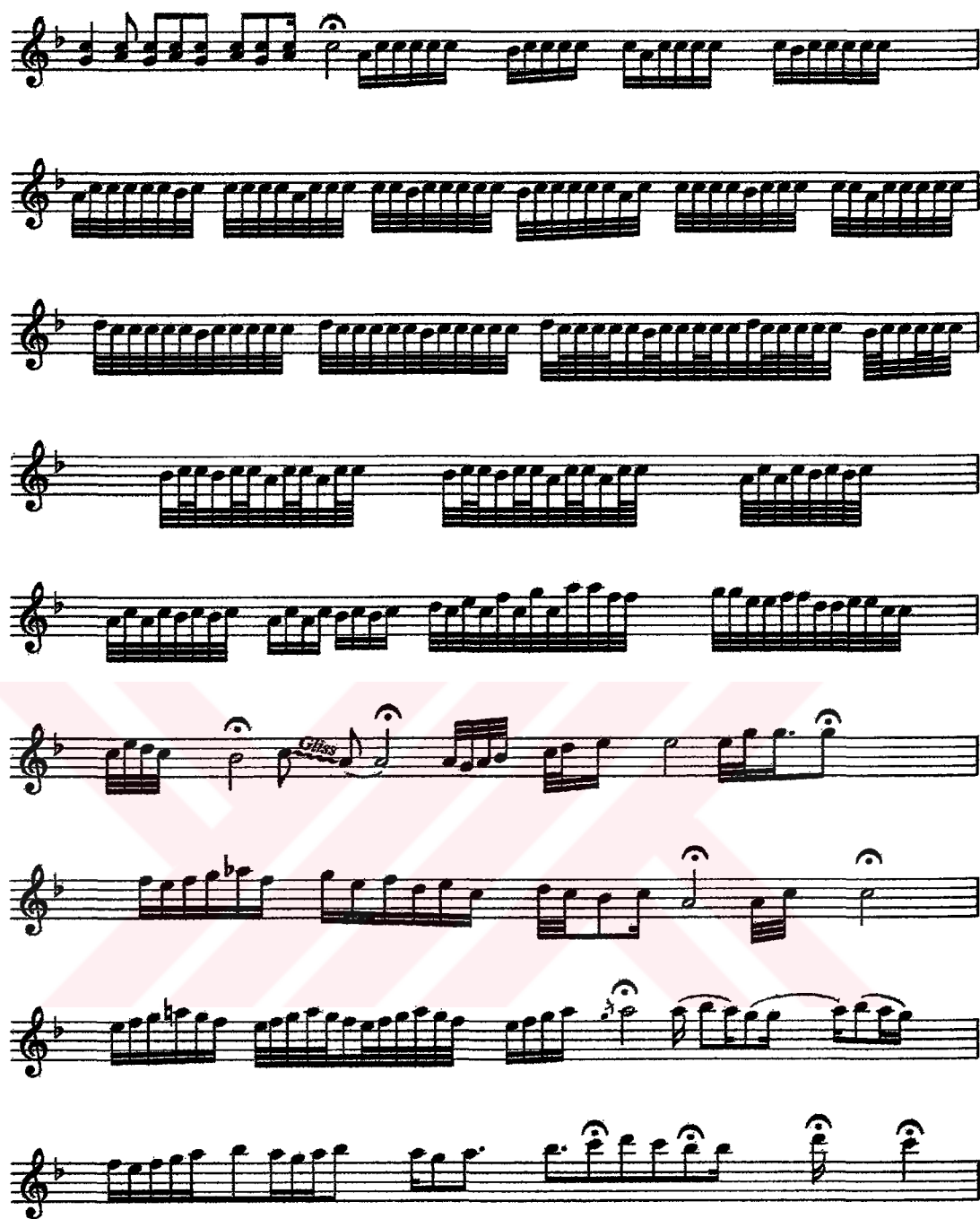




4.2. İki Numaralı Taksim

İCRACI : Mustafa Dilek GÜL







SONUÇ

Taranan kaynaklar, yapılan görüşmeler neticesinde, elde edilen bilgiler ışığında taksimi tanımlarsak; taksim, doğaçlama olması dolayısıyla tamamen icracının yaratıcı olduğu, bilgi, birikim ve müzikal yeteneğini sergilediği müzik formudur. Bu form, icra edildiği makamın tüm makamsal özelliklerini gösterir. Ayrıca, yakın şubelere de geçkiler yaparak, bu şubeler arasındaki ilişkiyi vurgular. Yakın şubelere yapılan geçkiler, taksimi hem melodik açıdan zenginleştirecek hem de müzikal bir kompozisyon bütünlüğü sağlayacaktır.

Bu çalışmanın ortaya koyduğu prensiplere dayanarak yapılacak Model Çahargah taksimi şu yapıda olmalıdır. Makamının ilk şubesi olan maye-i çahargah şubesi ile taksime başlanır. Bu şubeyi kuvvetlendirecek çeşitli motifler ve müzik cümleleri kullanarak tam kadans ile makamın temeli oluşturulur. Daha sonra bestenigar şubesine geçilir. Bu şubede yarım kadanslar kullanılarak bestenigar şubesinin karar sesi olan mi perdesinde asma kalış yapılır. Bestenigar şubesinin ikinci derecesi olan fa perdesi üzerinde asma kalış yapılarak manendi muhalif şubesine geçilir. Böylece maye-i çahargah üzerinde de bir tetrakord oluşturulur. Manendi muhalif şubesi, çeşitli motiflerle zenginleştirilerek işlenir. Daha sonra bir bağlantı cümlesi ile hasar şubesine geçilir. Burada da çeşitli müzik cümleleri oluşturularak hasar şubesi işlenir. Bir hazırlık cümlesi ile muhalif şubesine geçilir. Bu şubede muhalif şubesinin karar sesini güçlendirmek için soru ve cevap cümleleri kullanılmalıdır. Muhalif şubesinden sonra maye-i çahargahın bir oktav tiz tarafında bulunan mensuriyye şubesine bağlantı cümlesi ile geçilir. Bunu takiben mensuriyye şubesinde çeşitli müzik cümleleri oluşturularak maye-i çahargah şubesine bir bağlantı cümlesi ile dönülür ve tam kadans ile çahargah perdesinde karar verilir.

Bu bilgilerin doğrultusunda, tarafımızdan yaratılan bir model çahargah taksiminin notası alınarak örneklenmiş ve makamın başından sonuna kadar içinde olması gereken şubelerdeki taksimler açıklanmıştır.

MODEL ÇAHARGAH TAKSİMİ

İCRACI : Mustafa Dilek GÜL

Diktc : Mustafa Dilek Gül

The musical score for Maye-i Çahargah is written in staff notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4 (SOL) and proceeds through a series of eighth and sixteenth notes, including a trill on A4 (LA) and a descending scale. The score is divided into six staves. The first staff is labeled 'Maye-i Çahargah'. The second staff features a complex trill on A4. The third staff continues the melody with eighth notes. The fourth staff has a trill on A4. The fifth staff is marked 'Pizz.' and features a series of eighth notes. The sixth staff concludes the piece with a final trill on A4.

Maye-i Çahargah

Taksimî maye-i çahargah şubesinin alt kıvartasından (SOL) başladı. Alt tersiya (LA bemol) sesini kullanarak makamın mayesi (karar sesi DO) seslendirildi. Üst aparıcı ton'u (RE bemol) kullanarak, ardıcıl seslerle (Maye = DO ve alt aparıcı ton = Sİ) tekrar makamın mayesinde karar verildi. Çeşitli müzik cümleleri kullanılarak maye-i çahargah şubesi tam olarak ifade edildi. Ayrıca, üst kıvarta (FA sesi) kullanılarak üst tersiya'da (Mİ sesi) geçici olarak karar verildi. En son olarak da ardıcıl sesler

kullanarak Çahargah makamının maye-i Çahargah şubesinde (DO sesi) tam kadans yapılarak karar verildi.



Bestenigar



Bestenigar

Çahargah makamının mayesi tınlatılarak, bir motifle ardıcıl sesler kullanılarak (Mİ, FA, SOL bemol) bestenigar şubesine geçildi. Çeşitli müzik cümleleriyle bestenigar şubesi işlendi. En son olarak sol bemol sesini bekar yaparak ve menendi muhalif şubesine hazırlık motifleri kullanılarak üst tersiya'da geçici karar verildi.



Menendi muhalif



Menendi Muhalif

Ardıcıl seslerle bir motif yapılarak menendi muhalif perdesinde (FA sesi) yarım kadansla geçici bir kalış yapıldı. Daha sonra makamın kıvintasını sıçrama noktası

olarak kullanarak maye oktavı olan ırak perdesi (DO sesi) seslendirildi ve bir müzik cümlesiyle makamın mayesinde karar verildi.



Hasar Şubesi

 ahargah makamının kıvintası kullanılarak, aşağıda ardıcıl seslere (M  bemol, FA diyez, SOL) hasar şubesi gösterildi. Bu perdelerde asma kalışlar yapılarak, çeşitli müzik ile i lenildi. Bir  e ni olarak ırak perdesi (DO) seslendirildi. Daha sonra tekrar hasar şubesi gösterilecek, bu şube bitirildi. Son olarak da, daha sonra seslenecek olan muhalif şubesine hazırlık olarak fa diyez perdesinde asma kalış yapıldı.



Muhalif Şubesi

Daha önce muhalif şubesine hazırlık olarak fa diyez perdesinde özellikle kalındığı belirtilmişti. Şimdi ise bu ses yarım ses pestleştirilerek (FA bekar) muhalif şubesine giriş yapıldı. Hemen peşinden mi bemol sesini de bekarlaştırılarak (FA diyez, FA bekar ve Mİ bekar) kromatik bir motif oluşturuldu. Ardından çeşitli müzik cümleleriyle muhalif şubesi işlendi. Son olarak da, mensuriyye şubesine hazırlık için, bir bağlantı cümlesiyle Çahargah makamının mayesi olan DO perdesinin oktavında asma kalış yapıldı.



Mensuriyye





Mensuriyye Şubesi

Bu şube maye-i Çahargah şubesinin (DO) oktavından seslenir. Sanki maye-i Çahargah şubesinin bir oktav yukarıdan, fakat biraz daha zengin müzik cümleleri ile tekrarı gibidir. Bu şubede, yukarıda belirtilen hususlar aynen gerçekleştirilmiştir. Müzik cümleleri sürat ve kıvraklık gerektiren pasajlar halinde işlenmiştir. Ayrıca ikinci nev'i Çahargah olarak isimlendirilen Zavil makamının içinde bulunan LA bekar sesi de kullanılarak bir cümle çeşnisi yaratılmıştır. Daha sonra Çahargah makamının mayesi olan DO perdesi iki oktav yukarıdan (zil Çahargah) seslendirilmiştir. Daha sonra bu perde üzerinde bir artık ikili oluşturularak mensuriyye şubesini bir oktav yukarıdan da seslendirilmiş oldu. Son olarak, tam kadans yapılarak, Çahargah makamının mayesi olan DO perdesinin bir oktav yukarısında mensuriyye şubesi bitirilmiştir.



Maye-i Çahargah



Maye-i Çahargah

Çahargah makamının mayesi olan DO perdesinin kıvintası (SOL) ve kıvintasının üst aparıcı tonu olan (LA bemol) perdesi kullanılarak, ardıcıl seslerle maye-i Çahargah şubesine geri dönülmüştür. Çeşitli motiflerle maye-i Çahargah şubesi işlenmiştir. Makam üst aparıcı tonu olan RE bemol perdesi de kullanılarak maye üzerinde bir asma kalış yapılmıştır. Daha sonra, bir ses rengi çeşnisi olarak ve aynı zamanda bitiş hissini de kuvvetlendirsın diye pizzicato'lardan oluşan bir müzik cümlesi oluşturulmuştur. Son olarak, Çahargah makamının mayesini üst aparıcı tonu olan RE bemol perdesi kullanılarak, maye üzerinde tam kadansla kalış yapıldı böylelikle model Çahargah taksimi bitirildi.



KAYNAKLAR

- Abdulgasimov, Vakıf**, 1989. Azerbaycan Tarı, Işıık Neşriyatı, Bakü.
- Akdoğu, Onur**, 1989. Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?, Dizgi ve Baskı, İhlas A.Ş Tesisleri, İzmir .
- Çalışır, Feridun**, 1999. Müzik Dili Sözlüğü, Ataçaę Sanatevi Yayınları, Ankara.
- Devellioęlu, Ferit**, 1966. Türkçe Sözlük, Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Hacıbeyov, Üzeyir**, 1945. Azerbaycan Halg Musikisinin Esasları, Bakü.
- Memmedov, Tariyel**, 1989. Azerbaycan Mugam Destgahları, Işıık Neşriyatı, Bakü.
- Mensurov, Eldar**, 1990. Azerbaycan Kadim El Havalan, Işıık Neşriyatı, Bakü.
- Önaldı, Şenel**, 1988, Kişisel Görüşme.
- Öztuna, Yılmaz**, 1976, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Rüstemov, Seid**, 1989. Azerbaycan Halg Renkleri, Işıık Neşriyatı, Bakü.
- Rüstemov, Seid**, 1978. Kamança İçin Melodik Etüdler, Işıık Neşriyatı, Bakü.
- Sözer, Vural**, 1965. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi ve Matbaası İstanbul.
- Tura, Yalçın**, 1986. Türk Musikisi Mes'eleleri, Pan Yayıncılık İstanbul.
- Ünsal, Alpay**, 1994. Bayatı-Şiraz Makamında Taksim Yaparken Şube Kuruluşları, *Yüksek Lisans Tezi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

10.7.1963'te İstanbul'da doğdu. Babasının ve annesinin musikişinas olması nedeniyle ilk müzik derslerini ailesinden aldı. Sekiz yaşında Mandolin çalmasını öğrendi. İlk, orta, lise ve yüksek öğrenimini İstanbul'da tamamladı . Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak iki yıl kemane dersleri verdi . Yine aynı okulda çeşitli konserler ve resitaller verdi. Bu sırada Doç. Şenel ÖNALDI ile tanışarak onun çalışmaları ve bilgilerinden faydalandı, dersler aldı. Ayrıca Azerbaycan'ın usta Kemança sanatçılarından Adalet Vezirov ile istişarelerde bulunarak onların çalışmalarından da faydalandı. Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu'nda saz sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir.

