



T.C.

TOKAT GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

TÜRK MÜZİĞİ DOKTORA PROGRAMI

**TÜRK MÜZİĞİNDE TERKİP KAVRAMI VE
KANTEMİROĞLU'NDA YER ALAN GALAT-I MEŞHÛRİYET
TERKİPLERİN DEĞİŞİM SÜREÇLERİ**

DOKTORA TEZİ

Aziz DESTEGÜL

Danışman: Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

TOKAT- 2025

ETİK SÖZLEŞME

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI danışmanlığında hazırlamış olduğum “Türk Müziğinde Terkip Kavramı ve Kantemiroğlu’nda Yer Alan Galat-ı Meşhûriyet Terkiplerin Değişim Süreçleri” adlı Doktora tezinin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyân ederim.

22/05/2025

Aziz DESTEGÜL

JÜRİ KABUL VE ONAY

Aziz DESTEGÜL tarafından hazırlanan “**Türk Müziğinde Terkip Kavramı ve Kantemiroğlu’nda Yer Alan Galat-ı Meşhûriyet Terkiplerin Değişim Süreçleri**” adlı tez çalışmasının savunma Sınavı 22.05.2025 târihinde yapılmış olup aşağıda verilen Jüri tarafından Oy Birliği ile Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilimdalı’nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

İmzası

ONAY

...../...../.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

TÜRK MÛSİKÎSİNDE TERKİP KAVRAMI VE KANTEMİROĞLU'NDA YER ALAN GALAT-I MEŞHÛRİYET TERKİPLERİN DEĞİŞİM SÜREÇLERİ

Destegül, Aziz

Doktora, Türk Müziği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

Haziran 2025, x + 217 sayfa

Türk mûsikîsinin, zengin yapısını meydana getiren kadîm on iki makam, âvâze ve şûbelerin dışında kalan diziler, 19. yüzyıl öncesi mûsikî kaynaklarında terkip olarak geçmektedir. Târihî kaynaklar incelendiğinde terkiplerin sayıları ve tarifleri hakkında nazariyeciler arasında görüş farklılıklarının olduğu görülmüştür. Bu sebeple Türk mûsikîsi makam nazariyesinin anlaşılması için terkipler hakkında antolojik çalışmalara ihtiyaç duyulması hususu, çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Problem durumundan hareketle bu çalışmada, Kantemiroğlu'nda, Galat-ı Meşhûriyet ismi ile yer verilen yirmi iki adet terkinin, 20. yüzyıl'a kadar olan süreçteki değişimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi nazariyesi hakkında bilgi vermesi yönünden önem arz etmektedir. Belirlenen amaç doğrultusunda çalışma, mezkûr yirmi iki adet terkip ile sınırlandırılmıştır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, doküman incelemesi tekniği kullanılmıştır. Böylelikle 13. ve 20. yüzyıllar arasında yer alan nazariyecilerin, terkipleri nasıl tarif ettiği araştırılmıştır. Terkiplere ilişkin bilgiler açıklanırken kronolojinin esas alınmasına mümkün olduğunca dikkat edilmeye çalışılmıştır. Terkipler hakkında elde edilen bilgiler, Arel nazariyesindeki temel dörtlü-beşlilere göre isimlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Değerlendirme sonucunda değişim gösteren ve göstermeyen terkipler tespit edilmiştir. Örneğin, Kantemiroğlu'da yer alan Hüzzâm terkiibi, Arel nazariyesine kadar olan süreçte kullanılan perdeler, karar, donanım ve seyir açısından büyük değişikliğe uğrarken Acem Aşîran terkiibi hiçbir değişikliğe uğramamıştır. Galat-ı Meşhûriyet dışında olup Türk mûsikîsinde yer alan diğer terkiplerin de çalışmada kullanılan yöntem ile değişim süreçlerinin ortaya konularak 21. yüzyıl nazariyat anlatımlarında kullanılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk mûsikîsi, Kantemiroğlu, Galat-ı Meşhûriyet, Terkip.

ABSTRACT

THE CONCEPT OF COMPOSITION IN TURKISH MUSIC AND THE CHANGE PROCESSES OF THE COMPOSITIONS IN KANTEMİROĞLU'S GALAT-I MEŞHURİYET

Destegül, Aziz

Doctorate's Degree, Turkish Music Scientific

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI

June 2025, x + 217 pages

The scales other than the twelve ancient makams, avâze and şûbe that constitute the rich structure of Turkish music are referred to as compounds in pre-19th century music sources. When historical sources are examined, it is seen that there are differences of opinion among theorists about the number and definition of compounds. For this reason, the need for anthological studies on compounds in order to understand the theory of Turkish music modes constitutes the problem of the study. Based on the problem, this study aims to examine the changes in 22 compounds given in Kantemiroğlu under the name of galat-ı meşhûriyet until the 20th century. The study is important in terms of providing information about the theory of Turkish music in the Ottoman period. In line with the determined purpose, the study was limited to the 22 compounds mentioned. In this study, which is a qualitative research, the document review technique was used. Thus, it was investigated how theorists between the 13th and 20th centuries described the compositions. When explaining the information about the compositions, it was tried to be as careful as possible to take chronology as a basis. The information obtained about the compositions was named and interpreted according to the basic tetrachords and pentachords in Arel theory. As a result of the evaluation, the compositions that showed change and those that did not were determined. For example, while the Hüzûzâm composition in Kantemiroğlu underwent major changes in terms of the frets, resolution, equipment and progression used in the process until Arel theory, the Acem Aşîran composition did not undergo any change. It is suggested that other compositions in Turkish music, other than galat-ı meşhûriyet, be used in 21st century theoretical explanations by revealing their change processes with the method used in the study.

Keywords: Turkish music, Kantemiroğlu, Galat-ı Meşhûriyet, Terkip.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının ortaya konulma sürecinde, derin bilgileri ve profesyonel kişiliği ile beni ve çalışmamı her zaman destekleyen, kütüphanesini her dâim açıp bilgilerini benden esirgemeyen, bir müzikolog olarak çalışmanın sistemli olmasına yön veren, aynı zamanda doktora tez danışmanım olan Sayın Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ YAZICI'ya, Kantemiroğlu'nda yer alan terkipler üzerine çalışma yapmama vesile olan ve konu hakkında fikir veren Sayın Prof. Dr. Hikmet TOKER hocama, tez konusunun Türk mûsikîsi câmiasında dikkat çekecek hususlara değinmesi için derin bilgilerini benden esirgemeyip uzun süre istişarelerde bulunduğum kıymetli hocam Sayın Doç. Dr. Cevahir Korhan IŞILDAK'a, tezin düzenlenmesinde ve içerisindeki bilgilere nazari yönüyle katkıda bulunan, lisans eğitiminden arkadaşım ve aynı zamanda Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda birlikte görev yaptığım kıymetli dostum Sayın Arş Gör. Hasan Zahid YURDAGÜL'e, tez yazım sürecinde bilimsel araştırma ve teknikleri konusunda engin bilgilerini öğrencilerinden esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ'a, tez yazım sürecinde her zaman gülüşüyle yüzümü güldüren, sıcaklığıyla içimi rahatlatıp moral veren, sevgili eşim Gizem DESTEGÜL'e ve dünyanın en uysal, en huzurlu bebeği olup babasını bir kere bile uykusuz ve yorgun bırakmayan, biricik oğlum Poyraz'ıma, teşekkürlerimi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Etik Sözleşme	ii
Jüri Kabul ve Onay	iii
Özet	iv
Abstract	v
Teşekkür	vii
İçindekiler	viii
Şekiller Listesi	x
BÖLÜM 1: GİRİŞ	1
Kavramsal Çerçeve	10
1.1. Çalışmanın Problem Cümlesi	34
1.2. Çalışmanın Alt Problemleri.....	34
1.3. Çalışmanın Amacı ve önemi	35
1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları	36
1.5. Çalışmanın Sayıtları	36
BÖLÜM 2. YÖNTEM	37
2.1. Çalışmanın Modeli	37
2.2. Çalışma Grubu.....	37
2.3. Çalışmanın Veri Toplama Teknikleri.....	38
BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUMLAR	40
3.1. Türk Müsikisinde 13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar Olan Süreçte Terkip Kavramına İlişkin Bulgular ve Yorumlar	40
3.2. Kantemiroğlu’nda Yer Alan Galat-ı Meşhûriyet Terkiplerin Değişimlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	46

BÖLÜM 4. TARTIŞMA	161
BÖLÜM 5. SONUÇ VE ÖNERİLER	164
5.1. Türk Mûsikîsinde 13. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kadar Olan Süreçte Terkip Kavramına İlişkin Sonuç ve Öneriler.....	164
5.2. Kantemiroğlu’nda Galat-ı Meşhûriyet Olarak Yer Alan Terkiplerin Değişim Süreçlerine İlişkin Sonuç ve Öneriler	165
KAYNAKÇA	205
EKLER	214

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1: Arel'de Üçlüler.....	15
Şekil 1. 2: Bilinen Dörtlü Yapıların Üçlülere.....	15
Şekil 1. 3: Arel'de Tam Dörtlüler.....	19
Şekil 1. 4: Arel'de Tam Beşliler.....	20
Şekil 1. 5: Arel'de Diğer Dörtlü ve Beşliler.....	21
Şekil 3.1: Urmevî'de Isfahan Cinsi.....	47
Şekil 3.2: Yegâh'ta ve Rast'ta Isfahan Dizileri.....	48
Şekil 3.3: Isfahan Terkibinin Nağme Yapıları.....	51
Şekil 3.4: Kantemiroğlu'nda Isfahan Karar.....	51
Şekil 3.5: Rast Perdesinde Büzürg Devri.....	56
Şekil 3.6: Büzürg Terkibinin Nağme Yapıları.....	58
Şekil 3.7: Hicâz Terkibinin Nağme Yapıları.....	66
Şekil 3.8: Geveşt Terkibinin Nağme Yapıları.....	71
Şekil 3.9: Selmek Terkibi Nağme Yapıları.....	75
Şekil 3.10: Mâye Terkibi Nağme Yapıları.....	80
Şekil 3.11: Acem Aşîran Terkibi Nağme Yapıları.....	84
Şekil 3.12: Bûselik Aşîran Terkibinin Nağme Yapıları.....	89
Şekil 3.13: Hüzzâm Terkibinin Nağme Yapıları.....	93
Şekil 3.14: Dügâh'ta Bûselik Makamı.....	100
Şekil 3.15: Nihâvend Terkibi Nağme Yapıları.....	101
Şekil 3.16: Nühüft Terkibi Nağme Yapıları.....	108
Şekil 3.17: Horasânî Hüseyinî Terkibi Nağme Yapıları.....	114
Şekil 3.18: Hûzi Bûselik Terkibi Nağme Yapıları.....	118
Şekil 3.19: Rahât'ül-Ervâh Terkibi Nağme Yapıları.....	121
Şekil 3.20: Rûy-İ Irak Terkibi Nağme Yapıları.....	126
Şekil 3.21: Muhalif Irak Terkibi Nağme Yapıları.....	131
Şekil 3.22: Sultânî Irak Terkibi Nağme Yapıları.....	134
Şekil 3.23: Baba Tâhir Terkibi Nağme Yapıları.....	138
Şekil 3.24: Arazbar Terkibi Nağme Yapıları.....	144
Şekil 3.25: Kûçek Terkibi Nağme Yapıları.....	149
Şekil 3.26: Müberka' Terkibi Nağme Yapıları.....	154

Şekil 3.27: Karcıgâr Terkibi Nağme Yapıları.....	158
Şekil 5.1: İsfahan Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	165
Şekil 5.2: Büzürg Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	168
Şekil 5.3: Hicâz Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	169
Şekil 5.4: Geveşt Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	171
Şekil 5.5: Selmek Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	172
Şekil 5.6: Mâye Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	174
Şekil 5.7: Acem Aşîran Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	175
Şekil 5.8: Bûselik Aşîran Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	177
Şekil 5.9: Hüzzâm Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	179
Şekil 5.10: Nihâvend Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	182
Şekil 5.11: Nühüft Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	184
Şekil 5.12: Horasânî Hüseyinî Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	185
Şekil 5.13: Hûzi Bûselik Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	186
Şekil 5.14: Rahât'ül-Ervâh Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	188
Şekil 5.15: Rûy-İ Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	190
Şekil 5.16: Muhalif Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	191
Şekil 5.17: Sultânî Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	193
Şekil 5.18: Baba Tâhir Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	195
Şekil 5.19: Arazbar Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	197
Şekil 5.20: Kûçek Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	200
Şekil 5.21: Müberka' Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	202
Şekil 5.22: Karcıgâr Terkibine İlişkin Seyir Örneği.....	204

BÖLÜM 1: GİRİŞ

Ortaçağ İslâm mûsikîsi nazariyatında¹, ilk yazılı kaynakların 9. yüzyılda ilk İslâm filozofu, Meşşâî okulunun kurucusu ve nazariyeci olan Ebû Yusuf Ya'kub b. İshak el-Kindî (Kindî) (ö. 866?) tarafından kaleme alındığı görülmektedir. Dolayısı ile yazılı kaynakların içeriğinden hareketle Ortaçağ İslâm mûsikîsi nazariyatında en eski sistemleşme hareketlerinin, 9. yüzyılda Kindî tarafından başlatıldığı söylenebilir. Bir başka açıdan Türk mûsikîsi nazariyatının temelinin oluşmasına katkı sağlayıp 21. yüzyıla ulaşan en eski nazari eserlerin, Kindî tarafından kaleme alınan risâleler olduğu aktarılmıştır. Bu eserlerde aralıklar, oktavlar, bunların ud sazı üzerinde yerleri, melodiler, melodi türleri ve geçişler verilmiştir (Turabi, 1996, s. 41). Kindî'den sonra nazariye çalışmaları üzerine Türk-İslâm ilminin önemli filozofu olarak bilinen Farâbî (ö. 950), mûsikî ile ilgili *Kitâbü İhsâ'î'l-İkâ'ât*, *Kitâbü İhsâ'î'l-Ulûm* isimli eserlerinde usûller hakkında bilgiler vermiştir (Okan, 2015, s. 29). *el-Mûsikâ'l'Kebîr* adlı eserinde ise cinsler, aralıklar ve aralıkların oranları üzerinde kuvvetle durmuştur (Turabi, 1996, s. 7). Farâbî'den sonra gelen bir başka nazariyeci Hârîzmî (ö. 997), üç bölümden oluşturduğu *Mefâtihü'l-Ulûm* adlı nazari eserinde çalgı isimleri, çalgılara ait açıklamalar, mûsikîsinin oluşumu ve kullanılan usûlleri aktarmaktadır (Uslu, 2015). 10. yüzyılın önemli âlimi İbn Sînâ (ö. 1037), *Kitâbü's-Şifâ*'sında sesler, aralıklar, cinsler, cem (dizi), ika, kompozisyon, ud, udun akordu ve diğer çalgıları anlatmıştır (Turabi, 2002).

Dönemin önde gelen ekollerinden olan İhvân-ı Safâ akımının ortaya koyduğu risâleler içerisinde mûsikî ile ilgili olarak mûsikî ve kozmoloji başlığı altında seslerin bölünmesi, ses oranlarının organlar ile ilişkisi ve organoloji olarak mûsikî aletlerinin yapım şekillerinden bahsedilmiştir (Çetinkaya, 1995, s. 77). Dolayısıyla Ortaçağ İslâm mûsikîsisinde Kindî, Farâbî, Hârîzmî, İbn Sînâ ve İhvân-ı Safâ gibi ekoller genel olarak ses, sesin meydana gelişi, aralıklar, perde, cins, cem (oktav), notasyon, çalgı üzerinde perde taksimi, çalgıların yapım tarifi ve mûsikî ile tedâvi gibi konuları içeren mûsikî kitaplarını kaleme alarak Türk mûsikîsi nazariyatının şekillenmesinde önemli derecede

¹ Genel olarak “nazari” kavramının; “Türk mûsikîsi bilgisi ile ilgili yazılı veri, kaynak”, “nazariye” kavramının; “bireysel çalışma ve kurallar, görüş, yaklaşım”, “nazariyat” kavramının; “Türk mûsikîsine temel olan fikirlerin sistematik ifadesi halindeki kurallar ve görüşler bütünü” anlamında kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır (Kanar, Umuzdaş, 2023, s. 197).

rol oynamışlardır. Kindî'den sonraki yüzyıllarda da devam eden yazım hareketleri, merak ve araştırma güdülerinin devam etmesiyle nazari bilgileri aktarılması adına edvar adı verilen bir geleneği meydana getirerek yüzyıllar sonraya ışık tutacak bilimsel çalışmalar ortaya konulmuştur.

Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarına paralel bir zaman dilimine denk gelen dönemde, Ortaçağ Türk İslâm mûsikisinde sistemleşme hareketleri Safiyyüddîn Urmevî (Urmevî) (ö. 1294) ile netlik kazanmıştır. Farâbî, on yedi perdeli ses sisteminin temellerini atan ilk nazariyecisi olarak bilinmekle birlikte bu temellerin Urmevî tarafından sistemli hale getirilmesi ile Urmevî, Türk mûsikîsi için oluşturulan temel kaynakların başında gelmektedir (Tura, 1998, s. 181). Arslan, on yedi perdeli ses sisteminin temellerinin Urmevî'den önce Farâbî tarafından atıldığını ancak yaygınlık kazanmadığını belirterek Tura'nın görüşünü desteklemiştir (Arslan, 2004, s. 88).

Kitâbü'l-Edvâr'da, kısımların (dörtlü ve beşlilerin) birbirine eklenmesi, nağmelerin tarifi, tizlik pestlik oranlarının açıklanması, desatin (perde) kısımları, aralıkların oranları, meşhur devirler, ikalar, udda tellerin düzeni ve udda alışılmış akortlar aktarılmıştır (Uygun, 2019). Urmevî, *er-Risâletü's-Şereffiye* eserinde ise *Kitâbü'l-Edvâr*'dan farklı olarak on yedi perdeli ses sisteminin ud üzerinde tatbikini, cinslerin oluşumlarını, diğer telli çalgılarda akort sistemini, makam dizilerini, farklı akortlarda icrâyı (transpoze) usûlleri ve ika terimlerini vermiştir (Arslan, 2017, s. 3). Urmevî'nin ortaya koymuş olduğu sistemin aralık temelli olması, dâireler üzerinde sonsuz devirlerin meydana getirilmesine olanak sağlaması gibi hususlar on yedi perdeli ses sistemini önemli kılmaktadır. Aynı zamanda H. G. Farmer, Urmevî'nin on yedi perdeli ses sistemini ve eserlerinde bu sistemi temel alan diğer nazariyecilerin ifade edilmesi adına “sistemci okul” ifadesini kullanmıştır (Uslu, 2015, s. 104). 13. yüzyılda sistemci okul temsilcilerinden biri olan Kutbeddîn Şirâzî (Şirâzî), Urmevî'nin takipçisi olmuş ve *Dürettü't-Tâc* adlı eserinde dokuz şûbe, beş âvâze ve dizileri verilen on yedi adet makama yer vermiştir (Çakır, 2015; Şirâzî, 13.yy, vrk.196b).

Sistemci okulun diğer önemli temsilcilerinden biri olan Abdülkâdir Merâgî (Merâgî) (ö. 1435), Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr*'ını şerh etmiş, bunun yanı sıra pek çok eser kaleme almıştır. Böylelikle mûsikî nazariyatına farklı bakış açıları kazandırmıştır

(Kolukırmık, 2012, s. 81, 82). Merâgî'nin, mûsikînin maksatları olarak kaleme aldığı *Makâsıdü'l-Elhân*'ında, kapsamlı olarak mûsikî bilgileri, terimleri ve mûsikî ahlakî konularına değinilmiştir (Uslu, 2015). “Merâgî'nin Urmevî'den farklı olarak ortaya koyduğu hususların başında, tarh sistemi (tel üzerinde perdelerin birbirine oranlarından perde elde etme), iki oktavlık ses alanını üç oktava çıkarması ve Urmevî'in bulmuş olduğu ama kullanmadığı beşli ile terkip sayısını doksan bire çıkarmasıdır” (Tıraşcı, 2017, 103). Merâgî, eklemiş olduğu bir adet beşli ile doksan bire çıkardığı terkip sayısının aynı zamanda uyumlu beşlilerin eklenmesi yoluyla artırılabilceğini ve böylelikle başka terkiplerin de ortaya çıkarılabileceğini göstermiştir (Köprülü, 2018, s. 271, 272).

Dönemin önemli isimlerinden olan Mehmet Çelebi (Lâdikli) (ö. 1485), er-*Risâletül Fethiyye*'sinde Urmevî, Şirâzî ve Merâgî'de olduğu gibi mûsikî terimlerine, tizlik, pestlik, aralıklar, perde bulma yöntemi, uyumluluk esasları ve bestenin icrâ saatleri gibi konuları ele almıştır (Tekin, 1999). Aynı dönemde yaşamış ve *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eseri kaleme almış olan Ali Şâh bin Hacı Büke (Hacı Büke) ise nağme, ses, uyumluluk esası, dörtlü, beşli, şübeler, devirler, dizilerin seyri ve terkiplerini konu almıştır (Çakır, 1999).

Ortaçağ İslâm medeniyetlerinde 13. ve 15. yüzyıllar arasındaki dönem, Türk mûsikîsi nazariyesinin ortaya konması bakımından büyük önem arz etmektedir. Ayrıca bu dönem, makamların değişim, dönüşüm ve yeni makamların ortaya çıkması ile birlikte Türk mûsikî nazariyesinin şekillenmesine imkân sağlamıştır. Urmevî'nin başlattığı, makamlar ve usûlleri sistemli bir şekilde dâireler üzerinde anlatma geleneği, Türk mûsikîsi târihinde nazariyeciler tarafından geliştirilerek öğretim ve öğrenim modeli hâline getirilmiştir. Türk mûsikîsinin aktarım sürecinde dönemin icrâ üslûbuna ve anlatım modellerine göre aralıklar, perdeler, perde anlayışları, terkipler ile makamların oluşumları, gösterimleri, tarifleri, isimleri, sayıları ve sınıflandırmaları değişikliğe uğramaya devam etmiştir.

Kırşehirî, Anadolu'da edvâr geleneğinin bilinen en eski eserlerinden olan *Mûsikî Edvârî*'ni ve *Risâle-i Mûsikî*'yi yazmıştır. Bu eserler ile Anadolu'da Türk mûsikîsi nazariyatı çalışmalarının başlatıldığı söylenebilir. Her iki eserinde de terkipler ve

makamlar yer almaktadır. *Risâle-i Mûsikî*'de terkipleri ve makamları, düzyazı şeklinde ve perde isimlerini belirterek açıklamıştır. Kırşehirî'nin *Risâle-i Mûsikî* adlı eseri, Ramazan Kamiloğlu tarafından yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır (Kamiloğlu, 1998). Ancak Ubeydullah Sezikli, bu çalışmanın Ankara Milli Kütüphane'de 131 numarada bulunan dört risâleden birisi olduğunu ve Kamiloğlu'nun çalışmasına konu aldığı risâlenin aslında *Kantemiroğlu Edvârı* olduğunu belirtmiştir (Sezikli, 2000, s. 22, 23). Kırşehirî'ye ait olan *Risâle-i Mûsikî*, Ubeydullah Sezikli tarafından tekrar yüksek lisans tezi olarak çalışılmış ve daha sonra e kitap haline getirilmiştir. Okan Murat Öztürk, risâlede *Kantemiroğlu Edvârı*'ndan bazı bölümlerin yer aldığını ayrıca belirtmiştir (Sezikli, 2014, 11).

15. yüzyılda Fetullâh Şîrvânî (Şîrvânî), *Mecelle fi'l-Mûsikâ* adlı eserinde on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbeden bahsetmiştir. Makamların aralıklarını, ebced notası ile tarif etmiştir (Akdoğan, 1986). Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde Şîrvânî'de olduğu gibi bir sınıflandırma yapmıştır (Çakır, 1999). Seydî, *El-Matlâ* eserinde on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve elli sekiz adet terkibe yer vermiştir. (Levendoglu, 2002, s. 24). Kadızâde Mehmet Tirevî (Tirevî), *Mûsikî Risâlesi* 'nde on iki makam, dört şûbe ve yedi avâzeyi verip ayrıca kırk sekiz terkip ismi aktarmıştır (Uygun, 1990).

17. yüzyılda *Mecmûâ-i Sâz ü Söz* isimli derlemesi ile öne çıkan Ali Üfkî, eser içerisinde saz ve sözlü eserlere yer vermiştir. Ali Ufkî, nazari hususlara değinmeyip birbirinden farklı yirmi iki makamda ve farklı formlarda olmak üzere beş yüz kırk dört adet esere yer vermiştir (Cevher, 1995). 18. yüzyıllarda yaşamış olan Kutb'un-Nâyî Osman Dede (Nâyî Osman Dede), on iki makam, yirmi dört şûbe ve kırk sekiz terkip olduğu belirtse de şûbe isimlerinin farklı olduğu ve terkip sayılarının da kırk beşi geçmediği yapılan çalışmalar sonucunda tespit edilmiştir (Levendoglu, 2002, s. 33).

İncelenen kaynaklar neticesinde 13. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar olan nazariye çalışmalarının bir kısmında, nazariyeciler ortaya koydukları makam yapılarını, kozmolojik olaylar ile ilişkilendiririp makam sınıflandırmalarını doğa unsurlarıyla ifade etmişlerdir. Bu ifade biçiminde incelenen kaynaklardan hareketle on iki makam on iki burçla, yedi âvâze yedi gezegenle, dört şûbe dört temel unsurla ve yirmi dört terkip ise

yirmi dört saat ile eşleştirilmiştir. 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan süreç içerisinde, nazariyecilerin yenilikçi ve gelişimci çabaları ile ortaya koydukları eserlerde; dönemlerin mûsikî anlayışları, mûsikî bilimini ortaya koymadaki amaçları, birbirilerinin çalışmalarından etkilenmeleri, dönemlerin mûsikî ihtiyaçlarına binâen çalışmalarını yürütmeleri ve mûsikî ilmini anlaşılır hâle getirme hususlarının olduğu söylenebilir.

Türk mûsikîsinin sistemleştirme ve tasnîfat konusunda önde gelen isimlerinden birisi de 18. yüzyılda yer alan Dimitrî Kantemiroğlu'dur (Kantemiroğlu). Kantemiroğlu, *Kitâbü 'İlmi'l-mûsikî 'alâ vechi'l-hurûfât* (Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı çalışmasında basit, birleşik ve şed kavramlarını açıklayarak makamları yedi başlık altında tasnîf etmiştir. Bunlar: Kalın sesli tam perdelerin makamları, bu perdelerin üst sekizlilerindeki makamlar, kalın seslerden ince seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları, ince seslerden kalın seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları, birleşik makamlar, ismi olup cismi olmayan makamalar ve makam diye adlandırılan bileşimler (terkipler) olarak geçmektedir (Kantemiroğlu, 2001, s. 44).

Kantemiroğlu, Hüseyinî makamının bütün makamların temeli (anası) olduğunu belirtmiştir. Hüseyinî makamını temel makam olarak kabul görmesinin gerekçeleri olarak tam perdelerden meydana gelmesi, kendi perdesinde kendisini icrâ etmesi, Yegâh perdesinden Tiz Hüseyinî perdesine kadar hükmünün bulunmasından dolayı bütün makam ve terkiplerin kendine dahil olması, oktavı olan Aşîran perdesinin makamı olmadığından Hüseyinî makamına dahil olması, yarım perdelerden oluşan makamlarının hepsinin Hüseyinî makamından meydana gelmesi ve vâsi (geniş) bir makam olması olarak göstermiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 63, 64). Kantemiroğlu, yapmış olduğu bu tasnîfata ilişkin makamları ilgili başlıklar altında vermiştir. Makamların tam ve yarım perdelerden oluştuğunu belirten Kantemiroğlu, makamın ses aralığını ifade etmek için de hüküm kavramını (örneğin Segâh'ın hükmü gibi) kullanmıştır. Makamlarda seyir kavramını ise yukarı-aşağı kelimeleri ile açıklamıştır. Kantemiroğlu kalın sesli ve tam perdelerle ait makamların isimlerini ve sayısını Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ ve Hüseyinî olmak üzere yedi adet olarak belirtmiştir. Kantemiroğlu, yapmış olduğu tasnîfat ile yeniden bir sistemleştirme modeli getirerek dönemin kırılma noktası hâline gelmiştir.

Kantemiroğlu'nda olduğu gibi Mehmed Hafid Efendi (ö. 1811), yedi tanesinin en çok bilinen olmak üzere toplamda altmış sekiz adet makama yer vermiştir. Dâireler üzerinde ana makamlar, şed makamlar ve perdelerden doğan terkipler olmak üzere dizileri sınıflandırmıştır (Uslu, 2001). 18. yüzyılda kaleme alınan *Kevseri Mecmuâsı*'ndaki makam sınıflandırması, Kantemiroğlu ile aynıdır (Yalçın, 2020). Özellikle Kantemiroğlu'nun makam tasnifatı ile benzerlik gösteren bir başka çalışma ise 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yazıldığı varsayılan ve müellifi belli olmayıp *K-38 Edvârı* olarak adlandırılan eserdir. Bu edvârda basit, birleşik, yüksek tizde yer alanlar, sözde, ismi olup cismi olmayanlar, şed, kalın sesli tam perdelere sahip olanlar, sekizinci perdenin üzerindeki olanlar, pestten tize doğru çıkan yarım perdelerin makamları, tizden peste doğru inen yarım perdelerin makamları ve şûbelerin makamları şeklinde tasnifat yapılmıştır (Köprülü, 2019).

18. yüzyılda Tanbûrî Artin (Artin) (Judetz, 2002) temel olarak altı, Abdülbâki Nâsır Dede (Nâsır Dede) (ö. 1821) 14 makam seyrini açıklamıştır (Aksu, 1998). Edvâr silsilesinin sonuncusu olan ve 19. yüzyılda Hâşim Bey tarafından kaleme alınan mecmuâda, Batı mûsikîsi tonal dizileri ile benzerlik kurulan makamlar, majör-minör bağlamında karşılaştırılarak seksen sekiz makamın tarifi verilmiştir (Yalçın, 2013). Bu dönem, Türk mûsikîsi nazariyesinin başka bir sistemleşme dönemi olarak da nitelendirilebilir.

20. yüzyılda, Abdülkâdir Töre'nin (Töre) (ö. 1946) öncülüğünü yaptığı ancak öğrencisi Ekrem Karadeniz (Karadeniz) (ö. 1981) tarafından tamamlanan, kırk bir perdeli ses sistemi meydana getirilmiştir. Bu sistemde, ana perde Kaba Rast, temel makam ise Rast makamıdır. Rast makamının temel alınmasının sebebi olarak Batı'nın diatonik skalasındaki frekanslarla uyuşması ve Rast perdesinin Batı mûsikîsinde birinci ses olan "Do" sesine denk gelmesi hususları gösterilmiştir. Başlangıç sesine ulaşabilmek için tam beşliler birbirine eklenmiştir. Hocası Töre'nin ölümünden sonra çalışmalarını devam ettiren Karadeniz, elli yedi adet basit ve yetmiş üç adet birleşik makam sınıflandırmıştır (Karadeniz, 1981). Karadeniz, Türk mûsikîsinde var olan eser notalarından yola çıkarak tanımlarının yapıldığı makam sayısının yaklaşık yüz elli kadar olduğunu belirtmiş ve bir kısmının basit bir kısmının birleşik makam yapısında tasnif edildiğini ifade etmiştir. Ancak seyirleri ve notaları gereğince tespit edilen makam

sayısının yüzü geçmediğini de vurgulamıştır. Seyirleri ve beste örnekleri bulunmayan makamlara ise terkedilmiş makamlar ifadesini kullanan Karadeniz, bu makamların isimlerini vermekle yetinmiştir. “Bu makamlar aynı zamanda artık kullanılmayan makam sınıfına girmektedir” (Karadeniz, 1981, s. 65). Karadeniz’in “*Türk mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*” kitabında yer alan makamlar, basit ve birleşik olarak ikiye ayrılmıştır.

1866-1927 yılları arasında yaşayan İsmail Hakkı Bey, bestekâr, muallim ve aynı zamanda yazardır. Türk mûsikîsi konusunda etraflıca çalışmalar yapmış, bu konudaki görüş ve düşüncelerini 1926 yılında “*Mûsikî Tekâmül Dersleri*” başlığı altında yayınlamıştır. Kitapta toplamda doksan sekiz adet makam tarif edilmiştir. İsmail Hakkı Bey, Türk mûsikîsi makam tariflerinde önce Rast kararlı olanları, sonra Dügâh, sonra sırasıyla Irak, Acem Aşîran, Hüseyinî Aşîran ve Yegâh perdelerinde karar eden makamlar şeklinde tasnîf etmiştir (Kaygusuz, 2006, s. 19). İsmail Hakkı Bey, makam sınıflandırmasında geleneğe uymayı tercih etmiş ve âvâze, makam, şûbe ve terkip terimlerini kullanmıştır. Rast makamını ana makam olarak tercih etmiştir. Eskilerin makam tarif anlayışından kopmayan İsmail Hakkı Bey, dört şûbe, on iki makam ve yedi âvâze başlığıyla önce şûbeleri, daha sonra makamları ve ardından âvâzeleri vermiştir. Makam açıklamalarında hangi şûbeden doğduklarını ve terkip olup olmadıklarını belirtmiştir (Kaygusuz, 2006, s. 20; İsmail Hakkı, 1926, s.10). İsmail Hakkı Bey, porte üzerinde Batı notası ile bir seyir örneği vermiş ve aynı zamanda bir cümle ile makamları sözlü olarak tarif etmiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinde ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tanbur icrâsı, besteleri ve diğer sazlarda olan yeteneğiyle adını duyuran Tanbûrî Cemil Bey’in (Cemil Bey), “*Rehberi Mûsikî*” kitabında makamlar temel ve müteferri (eklemeli) olarak iki başlıkta ele alınmıştır (Cevher, 1992, s.56).

20. yüzyılda, Türk mûsikîsi ses sisteminde yenilikçi yaklaşımlarda bulunarak nazariyata yön veren diğer nazariyeci Rauf Yektâ Bey’dir. Rauf Yektâ Bey (ö.1935), Rast makamının temel alındığı ve bir sekizlinin eşit olmayan yirmi dört perdeye bölünmesi sonucunda baştaki sesin sekizlisi ile yirmi beş sesin elde edildiği yirmi dört perdelei ses sistemini ortaya koymuştur. Ana makam olarak Rast makamını ölçü alan Rauf Yektâ Bey, makam gösterimlerini dizi temelli yaklaşımla porte üzerinde yapmıştır. Makam donanımlarına dizilerin kendilerine has perde aralıklarını belirten dört diyez ve

dört bemol işareti eklemiştir. “Segâh perdesini doğal perde kabul ettiği için koma bemolünü Si notasına koyma gereği duymamıştır” (Yahya Kaçar, 2023, s. 12, 13). Ana dizi olarak Rast makamını kullanan Rauf Yektâ Bey, makamları basit ve birleşik olarak ele almıştır.

Yüksel, aslında yirmi dört perdeli ses sisteminin, on yedi perdeli ses sisteminden doğduğunu belirtmiştir. Bu diziyi bilimsel anlamda ilk inceleyen kişinin, Lübnanlı Arap bir nazariyeci olan Misel Meşakka’nın (1800-1888) olduğunu ve yine onun tarafından ortaya koyulduğunu aktarmıştır (Yüksel, 2001, s. 18). Bu konu hakkında Rauf Yektâ Bey’in, ikdâm gazetesinde neşredilen Türk mûsikîsi meseleleri konularında, sistemin içeriği hakkında kısmi bilgiler verilmektedir (Çergel, 2007, s. 260, 261). Öztürk, Meşakka’nın pratikte yirmi dörtten daha fazla perdeli bir ses sistemini kullandığını belirten daha geniş bilgiler vermiştir (Öztürk, 2020, s. 186, 187). Yirmi dört perdeli sistemde perde sayılarının aynı ancak yerlerinin farklı olduğunu belirtmiştir (Yüksel, 2001, s. 18). Bu konunun açıklığa kavuşturulması ve yirmi dört perdeli ses sisteminin târihî sürecinin incelenmesi ayrıca bir araştırma konusudur.

Rauf Yektâ Bey, meydana getirdiği yirmi dört perdeli ses sistemi ile dizi temelli yaklaşımın yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu yaklaşımın oluşturulmasında Batı mûsikî teorisinden yararlanılmıştır. Diyez, bemol gibi aralık işaretleri, notasyon ve dizi kavramlarını alarak Türk mûsikîsi makamlarının anlatımına uyarlamıştır. Böylelikle Rauf Yektâ Bey, Batı mûsikîsi öğretim yöntemini Türk mûsikîsine kazandırarak makamların sistemli bir şekilde açıklanması, aktarılması ve anlaşılması için yeniliklere açık bir tutum ortaya koymuştur. (Güran, 2019, s. 6).

Rauf Yektâ Bey’in öğrencisi olan ve kendisinden sonra çalışmalarını sürdüren Arel (ö. 1955), Suphi Zühdü Ezgi (Ezgi) (ö. 1962) ve Salih Murad Uzdilek (ö. 1967), yirmi dört perdeli ses sistemini geliştirmiş ve Batı yaklaşımını anlayışla hareket ederek sistemin son temsilcileri olmuşlardır. Arel nazariyesi olarak kabul edilen sistemde Arel bir sekizliyi, yirmi dört eşit olmayan aralığa bölerek baştaki sesin sekizlisi ile yirmi beş perde elde etmiştir. Arel, Kaba Çargâh perdesinden başlayarak tize doğru on iki tam dörtlüyü, on bir tam beşliye üst üste eklemiştir. Böylelikle Arel, makamları; basit, mürekkep (birleşik) ve şed olarak üç başlık altında tasnîf etmiştir. Sonuç olarak da on üç

basit, seksen yedi mürekkep ve on üç şed olmak üzere toplam yün on üç makamın karar seslerini; on iki Yegâh, on Aşîran, beş Acem Aşîran, on bir Irak, yirmi Rast, kırk yedi Dügâh, beş Segâh, bir Bûselik, bir Çargâh ve bir Nîm Hicâz olmak üzere toplam on perde olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle kitabında gelenekte olan birçok makamın kullanılmadığını da vurgulamıştır (Arel, 1993). Arel, ana makam olarak Çargâh makamını seçmiş ve bunun cevabı olarak donanımda değiştirici bir arızanın bulunmaması, basit makamların hepsi Çargâh dizisinin bütün seslerine göçürülebilir olması ve Çargâh makamının eski Türklerce sevilen ve çok kullanılan bir makam olması sebeplerini öne sürmüştür. Ancak eski Türkler tarafından bilinen Çargâh makamı, Arel'in izah ettiği Çargâh makamından içerisinde Sabâ makamını bulundurması ile farklılık göstermektedir. Sistemleştirme çalışmalarının son evresi olan Arel sistemi, 21. yüzyıl Türk mûsikîsi eğitimi veren kurumlarda kullanılan nazari sistemdir.

Türk mûsikîsinin makamsal tarif anlayışı, 13. yüzyılda Urmevî ile başlayıp Lâdikli'ye kadar olan süreçte aralık temelli yaklaşım olan devir/dâire üzerinde gösterim modeli ile aktarılmıştır. 15. ve 16. yüzyıllar arasında Kırşehirli Yusuf (Kırşehrî) ile başlayan süreçte düzyazı anlatımlı perdeye dayalı makam tarifi, 18. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve nağmenin ön plan olduğu seyir temelli anlayış ve son olarak 19. ve 20. yüzyıl arasında Rauf Yektâ Bey ile başlayıp Hüseyin Saadeddin Arel (Arel) ile geliştirilen ve Batı kültüründen esinlenen tonaliteye dayalı anlayış olarak süre gelmiştir. Tonaliteye dayalı model, Öztürk tarafından dizi temelli yaklaşım olarak adlandırılmaktadır (Öztürk, 2014).

Yukarıda içerikleri incelenen nazari kaynaklarda, terkip-makam tariflerinin, sayılarının ve tasnîfatlarının nazariyecilere göre değiştiği görülmektedir. Üstelik bu kaynaklarda verilen nazari bilgilerin ve terkiplerin-makamların hangi eğitim grubuna yönelik olduğu belirtilmemiştir. Genel anlamı ile Türk mûsikîsi eğitimi verilen kurumlara fayda sağlaması yönünden kaleme alınan bu nazari kaynakların bir müfredat görevi gördüğü tartışılabilir.

Bu çalışmada, öncelikle Türk mûsikîsi nazariyatının yapısını oluşturan makam kavramı, makamı meydana getiren dizi, cins-dörtlü-çeşni, beşli, seyir, karar, yarım karar, asma karar, tiz karar, güçlü, yeden ve şûbe-âvâze-terkip kavramları incelenmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Türk Mûsikîsinde Şûbe ve Âvâze Kavramları

Türk mûsikîsi nazariyatı üzerine yapılan nazariye çalışmalarında, makam sınıflandırması ve sistemleştirme çabaları yüzyıllardır devam etmiştir. Bu sınıflandırma çabaları, nazariyeciler arasında farklılıklar göstermiştir. Ancak Urmevî ile başlayan sistemleşme çalışmaları on iki makam, dört şûbe, yedi âvâze ve yirmi dört terkip çemberinde şekillenmiştir. 13. yüzyıldan itibaren şûbe ve âvâze kavramları tabiat, doğa ve kozmolojik olgular, bazı nazariyeciler tarafından mûsikî ile ilişkilendirilmiştir. Aralıklar, nağmeler ve dolayısıyla makamlar da bu ilişkilendirilmeye konu olmuştur.

Sistemci okul döneminde Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh olarak verilen dört şûbe vardır. Bu dört şûbe aslında dört sınıf anlamına gelmektedir. Eskiler su, ateş, toprak ve havaya “Anâsır - Erbaa” yani dört ana unsur derlerdi. İşte bu dört unsura karşılık gelen dört şûbenin olduğu ileri sürülmüştür (Özalp, 2000, s. 87).

Doğrusöz, Kırşehrî’den elde ettiği bilgilerin yorumu olarak şûbe kavramını; makam, âvâze ve şûbe sınıflandırmasından biri olarak açıklamıştır. Dört unsurla ilişkilendirilen şûbelerin sayısının dört adet olduğunu belirtmiştir (Doğrusöz, 2012, s. 174). Şûbelerin sayısı hususunda nazariyeciler arasında ortak bir görüş bulunmamaktadır. Merâgî’de verilen şûbelerin sayısı yirmi dördtür. (Uslu, 2015, s. 144). Bir başka tanımla Tıraşcı, “Ezgi seyirlerinin başlangıç ve karar sesleri göz önüne alınarak sıralanan dört ana perdedir” demiştir (Tıraşcı, 2017, s. 19). Bu dört şûbeden yani Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh’tan doğan makamlar bir sınıfa has tutulmuştur.

Bir başka sınıflandırma ise âvâze kavramı üzerine yapılmıştır. Öztürk, Farsça avaz kelimesinden gelmekte olup “ses/sada” anlamına gelen bu kavramın yine Farsça’da yedi ana perdeye işaret ettiğini ve yedi seyyare ve onlar tarafından çıkarılan

sesler bakımından önem arz ettiğini vurgular (Öztürk, 2014, s. 27). “Bu düşüncelerin ileri sürüldüğü yıllarda kozmolojik olarak “Kevâkib-i Seyyâre” denilen gezegenlerin yalnız yedisi bilindiğinden, bu yedi gezegene göre yedi âvâze olduğu ileri sürülmüştür” (Özalp, 2000, s. 88). Merâgî, meşhur on iki makamın (devrin) kendi asıl yerlerinde olgunlaştıklarını ve onlara perde, makam ve gûşe isimleri verildiğini belirtmiştir. Bunların dışındaki devirlerin bazılarını âvâze, bazılarını ise şûbe denildiğini aktarmıştır (Kolukırmak, 2012 s. 71). O hâlde âvâzeler tam olarak bir dizi sayılmayan, makam dizileri ile birleşince özel isimler alan ezgilerdir demek yerinde olacaktır. Bu ezgiler, Kaygusuz’a göre “on iki makama eklenen ve daha dar bir ses sahası içinde yer alan ezgi numûneleridir ki bunlar âvâze adıyla kullanılmaktadır” (Kaygusuz, 2006, s. 21). Kırşehir’de, âvâze dört makam sınıflandırmasından biridir. “Âvâzeler genelde tizden seyre başlar ve inici bir seyir izler” (Doğrusöz, 2012, s. 154). Bu dört makam sınıflandırmasından ana makamlar, şûbeler, âvâzeler ve terkipler anlaşılmalıdır. Şûbe kavramında olduğu gibi âvâze sayıları da nazariyecilere göre değişiklik göstermektedir. Urnevî döneminde altı olan âvâze sayısı, Kırşehir döneminde yediye çıkarılmıştır.

Türk Mûsikîsinde Makam Kavramı

Bu çalışma, makam tasnifatıyla ilgili olduğundan, burada nazariyecilere göre makam kavramının nasıl tarif edildiği tartışılmıştır. Türk Dil Kurumu’na (TDK) göre makam kavramı, “Klasik Türk mûsikîsinde bir mûsikî parçası veya şarkının işleniş biçimi” şeklinde açıklanmıştır (Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>). 13. yüzyılda Urnevî sisteminde, makam kavramı yerine devir ifadesi kullanılmıştır. Cinslerin birleştirilmesiyle meydana getirilen devirler, dâire üzerinde gösterilmiştir.

Doğu mûsikîsi târihinde makam kavramını ilk kullanan nazariyecinin Merâgî olduğu bilinse de ondan önce Şîrâzî, Safedî ve Emir Hüsrev’de makam kavramın yer aldığı bildirilmiştir (Arslan, 2015, s. 301). Şîrâzî, edvârı meşhure olarak bilinen ve Urnevî tarafından ortaya konulan meşhur on iki makamı izah ederek kaleme almış olduğu *Dürettü’-t-Tâc* isimli eserinin mûsikî bölümünde makam kavramını kullanmıştır (Dinç, 2021, s. 13, 14). “Merâgî, makam yerine devir kelimesini kullanmakla birlikte zaman zaman makam kelimesini de yer vermiştir. Hatta perde adı ile aynı başlangıç nağmesine sahip olanlara, devir/makam yerine, sadece perde bile demiştir. Matematik

hesabıyla yaptığı doksan bir terkipten bir kısmının uyumsuz olduğunu belirtir” (Uslu, 2015, s. 45). Buradan anlaşıldığı gibi Merâgî, makamın kendine has bir uyumunun ve âhenginin olması gerektiğini vurgular.

Doğrusöz, *Kırşehirî Edvârı* incelemesinde gelenekteki şekliyle makam kavramını şu şekilde aktarmıştır: “Âvâzeler, şûbeler ve terkiplerin tümü makâmâtı oluşturur. On iki makam on iki gök cismi ile ilişkilidir ve terkipler makam, âvâze ve şûbelerin bir araya gelmesiyle oluşur” (Doğrusöz, 2012, s. 166).

Kantemiroğlu, makam kavramını tam olarak açıklamasa da, öncelikle bir makamın icrâ edilebilmesi için en az üç perdeye ihtiyaç olduğunu belirtmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 7; vrk3). En az üç perdeye ihtiyaç olmasından kasıtın nağme oluşturmak için en az üç perdenin gerekliliği olarak düşünülebilir. Bu sebepten makamın bir anlam ifade etmesi için temelde tam ve yarım perdeden oluşan makamlar diye iki başlıkta ayırdığı düşünülmektedir. Kantemiroğlu’nun, yarım ve tam perdelerden sonra makamları kendi içlerinde tekrardan yediye ayırdığı söylenebilir.

Dede, “*Tedkik-ü Tahkîk*” eserinde kendisinden önceki nazariyecilerin görüşlerini de benimseyerek “Makamın asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka bir şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” şeklinde tanımlamıştır. Tanıma uygun olarak 14 adet makam ismi vermiştir (Nâsır Abdülbâki Dede, 1794, vrk. 4a; akt: Tura, 2006, s. 35).

Ezgi (1869-1962), makamı, “Sekiz sesten müteşekkil bir diziden oluşan ve her mûsikî eserinde ya da nağmede başlıca duygu uyandıran ve bir cinsten (dörtlü, çeşni) yahut çeşitli türden bir dörtlü ile bir beşlinin birleşmesinden meydana gelen bir kavram” olarak açıklamıştır (Ezgi, 1933, s. 4, III. Cilt). Ezgi, bir başka tarifinde makamı, “Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin yapısındaki diğer seslerin icrâsıdır” şeklinde tanımlamıştır (Ezgi, 1933, s. 48). Ezgi’nin makam tanımından farklı olarak Karadeniz (1904-1982), makamı, “Belirli aralıklarla birbirine uyum sağlayan uyumlu seslerden kurulu, bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşni olarak tanımlamıştır” (Karadeniz, 1981, s. 64). Buradan, makamın ortaya çıkmasında uyumlu seslerden oluşan bir gam (dizi) ve makamın başlangıcı ile duruş

hareketlerinin gösterildiği seyir ve makama özel karakteristik perdelerin olması gerektiği anlaşılmaktadır. Ezgi'nin tanımında görüldüğü üzere makam tanımının içerisinde seyir kavramı yer almamaktadır. Arel (1880-1955), Ezgi'ye benzer biçimde makamı, “Dizide seslerin durak ve güçlü ile ilişkilerinden doğan hususiyet ve bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umûmî durumu olarak ifade etmiştir” (Arel, 1993, s. 30). Arel ile Ezgi'nin tanımlarında geçen durak ve güçlü kavramları, ortak nazari görüşlerinin yansımaları olarak düşünülebilir.

İsmail Hakkı Özkan (1941-2010), Arel ve Ezgi'nin makam tanımına ek olarak asma karar perdelerinin makam dizilerinde olduğunu vurgulamıştır. Buradan hareketle makamı, “Durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinme olarak tanımlamıştır” (Özkan, 1998, s. 77). Burada gezinme kavramından hareketle seyir kavramını vurgulamış olduğu düşünülebilir. Özkan, makamın esasını dizinin teşkil ettiğinin ancak uyumlu nağmeler ile gezinilmediği takdirde makamın meydana gelmeyeceğini de belirtmiştir. Türk mûsikîsi üzerine çok sayıda kaynakları olan Nazmi Özalp (1932-2006), bir makamın ses dizisindeki kendine has perdeleri, birbiri ardı sıra tekrar etmekle o makamın bilinemeyeceğini, hatta tahmin etmenin imkânsız olduğunu belirtmiştir. Türk mûsikîsinde aynı ses dizisine sahip olan makamların ayrılmasını, o makamın belkemiği olan melodik seyir ve seyir sonrası oluşan kişiliği olarak izah etmiştir (Ruşen F. Kam, *İzâhlı Mûsikî*, akt: Özalp, 2000, s. 87). Yavuzoğlu, Türk mûsikîsinde makamın meydana gelebilmesi için dizi ile hareket kazanması, çeşniler ile makam içerisinde farklı yapılar gösterip dizilerin ortak ilişkileri ile birleşmesi ve çeşnilerin makamı yönlendirmesi ya da kişiliğini oluşturması gerektiğini belirtmiştir (Yavuzoğlu, 2009, s. 35). Yahya Kaçar, makam kavramını “Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen mûsikî dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır” şeklinde açıklamıştır (Yahya Kaçar, 2009, s. 71). İrden, makam kavramını Nâsır Dede'den esinlenerek ve bunu da asıl unsurlar ve ezgi kelimeleri ile belirterek şu şekilde tanımlamıştır. “Herhangi bir perdesel düzende âgaz-seyir-karar üçgeniyle (asıl unsurlarıyla) işitildiğinde, kendine özgün bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka bir şeye benzetilmesi) mümkün olmayan en küçük ezgiye/asıl makam denir” (İrden, 2020, s. 23). Gönül;

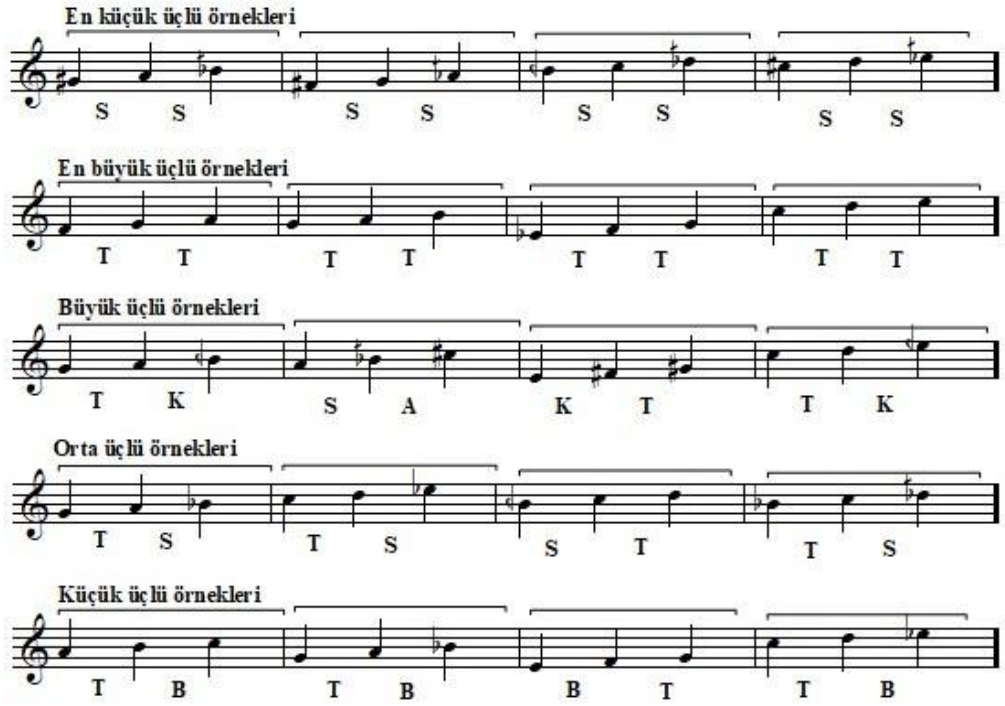
Bilerek ya da bilmeyerek Türk mûsikîsindeki ses sisteminden alınarak/seçilerek oluşturulmuş, kararı, diğer hiçbir yapıyla aynı olmayacak şekilde kendine özgü odak perde ya da bölgeleri, çeşnisi, çeşnileri, birbiri ile doğrudan ya da dolaylı münasebetleri olan perdeleri, aralıkları, seyir özellikleri olan yine kendine özgü hissiyatı ile insan ruhundan doğan küçük ya da büyük ses örüntülerine makam denir (Gönül, 2023, s. 304).

Gönül, burada makamın en önemli ayırt edici özelliği olan öncelikle seyir kavramına dikkat çekmiştir. Üstelik bir makamın oluşması için illâki sekiz sese ihtiyaç olmadığı görüşü ise küçük ya da büyük ses örüntüleri sözlerinden anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak yukarıdaki tanımlara bakıldığında kaynaklar ve yazarlarına göre makam kavramı anlayışının dönemlere göre değiştiği ya da benzerlikler gösterdiği görülmektedir. 13. ve 15. yüzyıllar arasında Urmevî, Şirâzî, Merâgî gibi nazariyeciler dörtlü ve beşlilerin birleştirilmesiyle makamları açıklarken 15. yüzyıldan itibaren Kırşehrî, Nâsır Dede, Kantemiroğlu, İsmail Hakkı Bey, Karadeniz, Özalp, Akdoğu, İrden, Gönül ise seyir kavramından hareketle makamı açıklamışlardır. 20. yüzyılda Ezgi, Arel, Özkan, Yahya Kaçar, dörtlü ile beşli, beşli ile dörtlü birleşimi, durak ve güçlü unsurları ile makamı açıkladıkları görülmektedir. Genel olarak makam başlığı altında bakıldığında 20. ve 21. yüzyıl nazariyesinde Özkan'nın vermiş olduğu makam tanımında asma karar kavramının Türk mûsikîsi literatürüne girdiği görülmektedir.

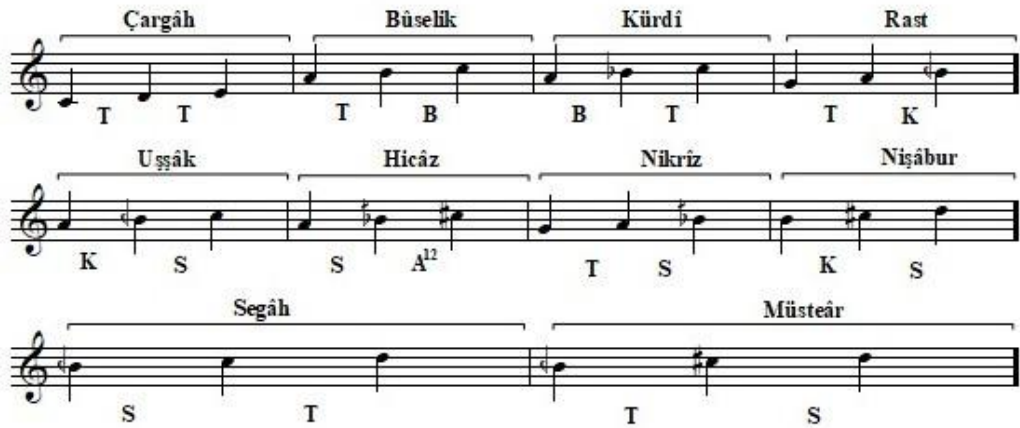
Türk Mûsikîsinde Üçlü Kavramı

Arel, üçlüleri en büyük üçlü, büyük üçlü, orta üçlü, küçük üçlü, en küçük üçlü diye beş grupta sınıflandırmıştır. Üçlüler, makamların tanınmasında büyük önem teşkil ederler.



Şekil 1.1. Arel'de Üçlüler

Arel üçlü kavramlarını, “En büyük üçlü iki tanini, büyük üçlü bir tanini ile bir büyük mücennepten, orta üçlü bir tanini bir mücennep, küçük üçlü bir tanini ile bir bakiye, en küçük üçlü iki adet mücennebin birleşmesinden meydana gelir” cümleleri ile vermiştir (Arel, 1993, s. 13-14). Özkan'da da aynı sınıflandırma geçerlidir. Arel'de geçen üçlü örnekleri aşağıda verilmiştir.



Şekil 1.2. Bilinen Dörtlü Yapıların Üçlülere

Türk mûsikîsinde yer alan dörtlü ve beşliler haricinde kalan üçlüler, yukarıda verildiği gibi belirtilmiştir. Özkan, kitabında belirtmiş olduğu bu üçlülere, tam bir çeşni etkisi vermese de kulakta çeşniyi hissettirecek izlenimler vermesinden dolayı çeşni demiştir. Eserlerde üçlülerin kullanmasıyla yapılan geçkilerden dolayı, üçlü konusunun önemini vurgulamıştır. Özkan, adı geçen aynı dörtlü ve beşlilerin üçlülerini ele alarak üstüne çok düşülmemiş olan bu konunun araştırılması gerektiğini dolaylı olarak ifade etmiştir (Özkan, 2006, s. 57, 59). Bu durumda aşağıda dörtlüler ve dörtlülerin üçlülere de belirtilmiştir. Bu üçlüler, makamlarda çeşni ve geçici geçki olarak (modülasyon) kullanılmaktadır. Öyle ki kullanıldığı bölgede yeni terkiplerin ve makamların meydana getirilmesine sebep olmuşlardır.

Türk Mûsikîsinde Çeşni, Cins, Dörtlü ve Beşli Kavramları

Makamı tarif etme hususunda fazlaca ortak görüşün bulunduğu bir başka unsur da çeşnidir². Çeşni kavramı, Türk mûsikîsine tetrakord, cins, dörtlü ve beşli olarak girmiştir. Çeşni, TDK'ye göre yiyeceğin ve içeceğin tadı anlamında (çeşni olsun diye) izah edilmiştir (<https://sozluk.gov.tr/>). Nazariyeciler, dörtlü ve beşlilere tat, lezzet anlamında insan kulağında bıraktığı benzersiz duyum etkisinden hareketle çeşni demişlerdir. Bu şekilde çeşni kavramı, Türk mûsikîsi terminolojesinde yerini almıştır.

Cinsler, 13. yüzyılda kullanılan on yedi perdeli ses sistemini meydana getiren önemli unsurlardandır. Arslan, Urmevî döneminde üç aralığı ve dört nağmeyi geçmeyen ezgi yapılarının veya dörtlülerin cins olarak isimlendirdiğini ifade etmiştir (Arslan, 2017, s. 60). “Urmevî, kendi döneminde üç aralıktan meydana gelen cinslere “bahr” ismini de vermiştir” (Uygun, 2019, s. 375). Bir başka açıdan Kaygusuz'a göre “Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye cins denir. Dörtlünün muhtelif şekillere bölünmesi, muhtelif cinslerin meydana gelmesine sebep olur” (Kaygusuz, 2006, s. 19). Dörtlü-beşli cinslerin Yunan mûsikîsinde tetrakord olduğu da kaynaklarda geçmektedir. “Art arda dizilmiş dört seslik aralık, *tetrakord* (dört tel) olarak adlandırılarak mûsikî teorisinin temeli olarak kabul edilmiştir” (İlim, 2018, s. 58).

² İrden, bestekâr, yazar ve mûsikî öğretmeni yönleriyle bilinen Şefik Gürmeriç'in (1904-1967), çeşni kavramını ders notlarında kullandığını ve çeşninin Ruhi Ayangil'den öğrenilmiş bir bilgi olduğunu belirtmiştir (İrden, 2020, s. 23).

Ezgi, çeşni kavramının tanımını eserinde tam olarak vermemesine karşın makam açıklamalarında ve bazı yerlerde kullanmıştır (Ezgi, 1940, s. 239, 243, 247). Ezgi, çeşni kavramını kullanmış olsa da bu kavram, onun döneminde yaygınlık kazanmamıştır. Ezgi, dörtlü ve beşlileri tarif ederek bunlara genel olarak cins demiştir (Ezgi, 1933, s. 32).

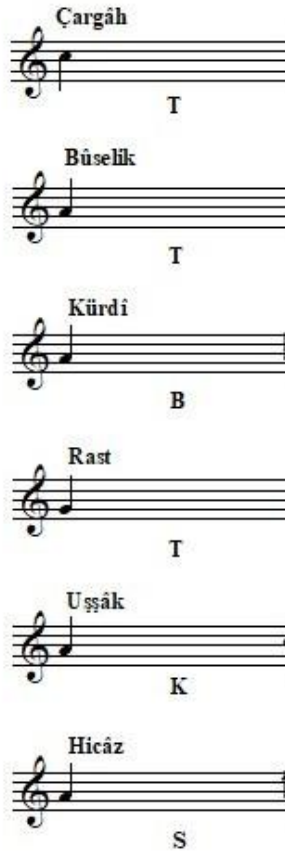
Arel, “*Türk Mûsikî Nazariyatı Dersleri*” kitabında çeşni kavramını vermemiştir. Geçki kavramını açıklarken, “Bir makamdan bir makama geçki sürecinde perdelerin hüviyetlerini değiştirmek gerek” demiştir (Arel, 1993, s. 113). Arel’in, hüviyet değiştirme ifadesi ile geçki sırasında dörtlü ve beşlilerin değiştirilmesi ve böylelikle farklı nağmeler oluşturulması gerektiği anlaşılmaktadır. Türk mûsikîsinin önemli nazariyecilerinden olan Yakup Fikret Kutluğ (Kutluğ), kitabında üçlü ve dörtlülerden oluşan türküler bölümünde cins ifadesini kullanmıştır (Kutluğ, 2000, s. 16). Çalışmalarında Arel’i örnek alan Çelikkol, kulakta makam hissini vermesinden dolayı dörtlü ve beşlilerin temelini oluşturan üçlülere çeşni demiştir (Çelikkol, 2000, s. 88). Yahya Kaçar, çeşni hakkında “Makamı oluşturan dörtlü ve beşlinin dışında, makamların yapısı içinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş, farklı makama veya makamlara ait üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşturulan nağmelerdir” şeklinde tanımlama yapmıştır (Yahya Kaçar, 2009, s. 61).

Karadeniz nazariyesinde çeşni kavramı, makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenmelerden ve gecikmelerden doğduğunu, makamların birbirinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirdiğini belirtmiştir. Karadeniz, “Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makamın ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edilebileceğini vurgulamıştır” (Karadeniz, 1981, s. 64). Çeşni kavramı hakkındaki bu görüşü Kutluğ, “Makamı anlatan, diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan önemli bir kompozisyonudur” tanımı ile desteklemiştir (Kutluğ, 2000, s. 92). Kutluğ’un kompozisyon kelimesinden kastı, dörtlü-beşli nağmeler olabilir.

Özkan’a göre çeşni kavramı, lezzet demektir. Dörtlü ve beşli kavramını çeşni ile aynı anlamda kullanan Özkan, Türk mûsikîsinin esasını, çeşni denilen dörtlü ve beşliler meydana getirdiğini belirtmiştir (Özkan, 1998, s. 41). Özkan’ın tanımına benzer şekilde Yavuzoğlu, makam açıklamalarında dörtlü ve beşlilere de çeşni demiştir. Ayrıca

makamın inici çıkıcı seyrine göre etkin çeşni kavramını kullanmıştır. Yavuzoğlu, “Makam çıkıcı ise karar altı (alt bölge) ve güçlü bölgesindeki (orta bölge) çeşni etkin çeşni, inici seyrinde ise tiz durak üstü (tizde genişleme) yapılan çeşni etkin çeşnidir” demektedir. Etkin çeşni kavramına Yavuzoğlu’ndan başka kaynaklarda rastlanmamıştır (Yavuzoğlu, 2009, s. 35).

Arel’e göre basit makamların dizilerinde kullanılan tam dörtlüler, altı adettir. Bunlar Çargâh dörtlüsü, Bûselik dörtlüsü, Kürdî dörtlüsü, Rast dörtlüsü, Uşşâk dörtlüsü ve Hicâz dörtlüsüdür. Tetrakord, cins ve çeşni olarak da adlandırılan bu dörtlüler aşağıda verilmiştir (Arel, 1993, s. 19). Arel, dörtlüleri üç kısma ayırmıştır. Bu dörtlüler “İki tam bir bakiyeden oluşan tam dörtlüler, iki tam bir bakiyeden fazla olanları artık dörtlüler, iki tam bir bakiyeden daha az olanları ise eksik dörtlüler” olarak açıklamıştır (Arel, 1993, s. 12-13). Arel, Sabâ dörtlüsünün tamamlanmadığını belirterek eksik dörtlü olduğunu ifade etmiştir. Arel’in görüşlerini, İsmail Hakkı Özkan da destekleyerek nazari çalışmalarında bu dörtlü ve beşlileri kullanmıştır (Özkan, 2006, s. 50, 55).



Şekil 1.3. Arel'de Tam Dörtlüler

Çeşni kavramına ilişkin, kaynaklara ve verilen tanımlara bakıldığında, târihî sürecinden 21. yüzyıla kadar isimlerinin sırasıyla tetrakord, cins, dörtlü-beşli ve son hâli ile çeşni olarak geldiğini söylenebilir. Netice olarak çeşni kavramı hakkında bir birliktelik sağlanamadığı, nazariyecilere ve icrâcılara göre değişiklik gösterdiği saptanmıştır. İncelenen bilgiler sonucunda, nağmeleri meydana getiren ve kendine özel aralıkları gereğince başka duyumlar hissettiren, diziler içerisinde motif, cümle veya bölümlerde kullanılan üçlü, dörtlü ve beşli ses gruplarına çeşni denilmektedir.

Türk mûsikîsinde yer alan dörtlülere bir tam ses eklenmesi ile beşliler oluşturulmuştur. Basit makamların dizilerinde kullanılan tam beşliler, Arel'e göre altı adettir. Bunlar Çargâh beşlisi, Bûselik beşlisi, Kürdî beşlisi, Rast beşlisi, Uşşâk beşlisi ve Hicâz beşlisidir. Tetrakord, cins ve çeşni olarak da adlandırılan bu beşliler aşağıda verilmiştir (Arel, 1993, s. 22). Arel, beşlileri kendi içerisinde üçe ayırmıştır. Bunların, “Üç tanini ile bir bakiyeden birleşenlere tam beşli, üç tanini ile bir bakiyeden daha fazla

aralık birleşmişse artık beşli, üç tanini ile bir bakiyeden daha az aralık birleşiyorsa buna da eksik beşli” demiştir (Arel, 1993, s. 11-12).



Şekil 1.4. Arel'de Tam Beşliler

Bu dörtlü ve beşlilerin haricindeki diğer özel dörtlü beşliler de şu şekilde isimlendirilmiştir: Sabâ dörtlüsü, Segâh beşlisi, Hüzâm beşlisi, Nikrîz beşlisi, Pençgâh beşlisi ve Ferahnak beşlisi (Arel, 1993, s. 23).

The image displays ten musical staves, each representing a different mode (Segâh, Hüzzâm, Nikrîz, Pencgâh, Ferahnâk, Müsteâr, Nişâbur, Sabâ) and its variations (Eksik Segâh, Eksik Ferahnâk, Eksik Müsteâr). Each staff shows a sequence of notes with intervals labeled below them: S (semitone), T (tone), K (tritone), A¹² (augmented second), and B (semitone). The modes are arranged in a vertical sequence, with each mode and its variation shown on a separate staff.

Şekil 1.5. Arel'de Diğer Dörtlü ve Beşliler

Arel'in, izah etmiş olduğu dörtlü ve beşliler yukarıda verilmiştir. Arel'e göre basit makamların meydana gelmesi mutlaka bir dörtlü ile beşlinin veya bir beşli ile dörtlünün birleşmesiyle mümkündür. Arel'e göre bir dizi, sekiz sestten oluşmaktadır. $4+5=9$ ve ya $5+4=9$ sesi meydana getireceğinden nasıl sekiz sestten oluşuyor sorusu

akıllara gelebilir. Ancak basit makamların oluşturulmasında ortak perde durumu söz konusudur. Dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün birleştiği ortak perde ile sekiz ses tamamlanmaktadır. Bu perde, aynı zamanda güçlü olarak görülmektedir. Bu durum sadece basit makamlar için geçerlidir.

Türk Mûsikîsinde Dizi Kavramı

TDK'ye göre dizi, bir oktavin içerisinde sıralanan sekiz sesin bütününe verilen isimdir (<https://sozluk.gov.tr/>). Nazariyeciler, dizi kavramı hakkında birbirinden farklı tarifler vermişlerdir. Ezgi, dizi kavramının tanımını, “Bir sekizliyi meydana getiren uyumlu ve nağmeli sekiz ses silsilesinin belirgin şekilde sembolize edilmesi” şeklinde yapmıştır (Ezgi, 1933, s. 40). Ezgi, dizinin meydana getirilmesinde, sekiz uyumlu sesin olması hususiyetine dikkat çekmiştir. Karadeniz, dizi kavramı yerine skala ifadesini vererek her makamın bir skalası olduğunu, bu skalaların birbirileri ile nazariyede benzerlik gösterdiğini ancak pratikte ayrıldığını belirtmiştir (Karadeniz, 1981, s. 11). Karadeniz'in bahsettiği benzerlik durumuna ilişkin olarak Uşşâk ve Beyâtî makamları örnek verilebilir. Bu makamlar nazariyede aynı donanım ve seslere sahip olsa da seyir kavramından hareketle ayrı olarak tarif edilmektedirler. Arel, dizi konusundan kasıtlı makamın çatısının gösterildiğini ve makamdaki dizinin iyi bir şekilde anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır. “Türk mûsikîsinde bir dörtlünün sonuna bir beşli, yâhut bir beşlinin sonuna bir dörtlü ekleyerek birtakım sekizlilerin vücuda getirilebileceğini ve sekizlilere dizi denildiğini” ifade etmiştir (Arel, 1993, s. 27, 30). Arel'in dizi hakkındaki bu görüşünü Çelikkol, desteklemektedir (Çelikkol, 2000, s. 105). Aynı zamanda Arel, “Bir dizide en az bir sekizli (en az bir dörtlü ve bir beşli) veya daha fazla sesin yer alması durumunda dizinin daha mülâyim (uyumlu) olacağını ancak beş-yedi ses varsa bu dizinin mütenâfir (kulağa hoş gelmeyen) olacağını” belirtmiştir (Arel, 1993, s. 16).

Özkan, Batı mûsikîsinde yer alan dizi kavramını açıklamış, sonra Türk mûsikîsinde yer alan dizi kavramını ele alarak ikisini kıyaslamıştır. Özkan'a göre “Batı mûsikîsinde dizi, herhangi bir sestten başlayıp çıkıcı veya inici olarak sekiz komşu notanın hiç kopmadan sıralanmasıdır. Türk mûsikîsinde dizi, bir dörtlü ile beşlinin veya bir beşli ile dörtlünün birbirine eklenmesinden meydana gelen sekiz komşu notanın, hiç kopmadan sıralanmasıdır” şeklinde, tanımlamıştır. Özkan, bir başka ifadesinde dizi

kavramını, “Bir oktav içerisinde yer alan ve son notasının frekansı ilk notasının frekansının iki katı olan ve aralarında belli oranlarla sıralanmış sekiz komşu notaya da gam veya dizi adı verilir” cümleleri ile izah etmiştir (Özkan, 1998, s. 55, 71). Burada sekiz komşu ses denilmesinden hareketle makam dizilerinin ifade edildiği anlaşılmaktadır.

Yavuzoğlu, dizi kavramını “Makamın meydana gelmesinde iskeletini oluşturan yapıdır” ifadeleri ile Arel’in tarifine benzer olarak tarif etmiştir. Aynı zamanda dizilerin, ortak çeşnileri olması münasebeti ile sürekli ilişki içinde olduklarını belirtmiştir (Yavuzoğlu, 2009, s. 35, 37). Çeşnilerden kasıt, dörtlü ve beşlilerdir. Bir kısım yazar, dörtlü ve beşli ifadelerinin kullansa da, makam geçkileri ve incelemeleri yapılırken dörtlü ve beşlilere çeşni demektedirler.

Akdoğu, şed, göçürme ve transpoze kavramını açıklarken dizi kavramına dikkat çekmiş ve bu kavrama “aşıt” demiştir. Akdoğu’ya göre aşıt, “Makam elde edilen diziye verilen addır” ve bir aşıttan birden fazla makam elde edilebilir (Akdoğu, 2013, s. 253). Akdoğu’nun, tarifine göre birden fazla makamın elde edilmesi, kuşkusuz yine makam dizisinin aldığı değişken ve birbirine uyumlu seslerin yan yana getirilmesiyle mümkündür. Bu görüşe ilişkin İrden, her makamın kendine ait dizisi vardır fikrine katılmamakla birlikte “Çünkü gelenekte doğal perdelerden başlayıp herhangi bir yerde kalınırsa ortaya asıl bir makam çıkar” ifadelerini kullanmaktadır (İrden, 2020, s. 24). İrden’in, bu anlayışının ve tanımlarının, Nâsır Dede’nin perde temelli nazari anlayışını benimsemesinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Ancak döneme göre makamı meydana getiren unsurlar değişkenlik göstermiş ve gelenekte yer alan birçok kavram 21. yüzyılda kullanılmamaktadır. Aynı şekilde, 21. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyesine âit terminolojilerin ve kavramların anlaşılması, açıklığa kavuşturulması için ortak bir görüş birliğinin oluşturulması gerektiği düşünülmektedir.

Türk Mûsikîsinde Karar Kavramı

Türk mûsikîsinde yer alan makamların, genel olarak makam için gerekli özellikleri belirtildikten sonra durduğu son perdeye karar sesi denir. Türk mûsikîsi kaynaklarında, karar ya da durak olarak geçmektedir. Karar kavramı, makam târihinde

her dizinin bitiş noktasına verilen isim olarak 21. yüzyıla kadar gelmiştir. *Kırşehirî Edvârî*'nda yer alan makam, âvâze, şûbe ve terkiplerin sonlandığı perdeye karar, karargâh ve durak denilmiştir (Doğrusöz, 2012, s.164, 165). “Edvâr kitaplarında karar ya da durak açıklama olarak geçmese de makamların son sesi olan karargâh kelimesine rastlanılmıştır” (Tura, 2001 s, 53; ; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.26). Aynı şekilde gelenekçi yaklaşımla makam tariflerinde bulunan Nâsır Dede, karar kavramını kullanmıştır (Tura, 2006). Karar kavramını, ayrı bir tanım olarak belirtmeyen İsmail Hakkı Bey, kitabında yer alan makam tariflerinde “karar” ibâresini, en son kalınan perde olarak işaret etmiş ve her makam tarifinde kullanmıştır. Örnek olarak İsmail Hakkı Bey'in kitabındaki Kürdî makamı seyrine bakılabilir (Kaygusuz, 2006, s. 108; İsmail Hakkı, 1926, s. 33).

Rauf Yektâ Bey, makamı meydana getiren unsurların başında temel olarak karar kavramına dikkat çekmiştir. Rauf Yektâ Bey'e göre her makamın bir karar perdesi vardır. Karakteristik olarak bir eser, bestelendiği makamın karar sesinde bitmelidir görüşü savunulmuştur (Yektâ, 1986, s. 68). Türk mûsikîsi besteciliğinde, bestekârların tasarrufuna bağlı olarak tiz karar ve güçlüde biten eserlerin olduğunu da söylemek yerinde olacaktır.

Arel, dizilerde en mühim seslerin sırasıyla durak, güçlü ve yeden olduğunu belirtmiştir. Arel'e göre durak, “Her basit makam dizisinde en pest sestir” (Arel, 1993, s. 30). Karadeniz, her makamın karar perdesinin skalasının birinci sesi olduğunu, bu sesin değişmez olduğunu ve karar sesi olduğunu ifade etmiştir (Karadeniz, 1981, s. 64). Özkan, Türk mûsikîsinde karar kavramını dört başlıkta sınıflamıştır. Bunlar tam karar, yarım karar, asma karar ve tiz karardır. “Tam karar, herhangi bir eserin en sonunda, bâzen mûsikî cümlesinin sonunda ve mutlaka eserin makam dizisinin birinci derecesi üzerinde yapılır. Tam bir bitiş hissi verdiği için sözün bitiş gibi. Tam karar bir makamın en önemli perdesidir” (Özkan,1998, s. 74).

Yavuzoğlu, karar kavramına durak diyerek makamın karar ettiği yer olduğunu ifade etmiştir (Yavuzoğlu, 2009, s. 43). Yahya Kaçar'a göre karar perdesi, makamın seyrinin bittiği sonlandığı perdedir. Makamlarda bir adet karar perdesi bulunmaktadır. “Makama seyir özelliği dikkate alınarak istenilen perdeden başlanabilir ama istenilen

perdede bitirmek mümkün değildir. Karar perdesi, makamda bitiş hissinin en kuvvetli şekilde hissedildiği perdedir” (Yahya Kaçar, 2009, s. 57).

İncelenen kaynaklar neticesinde, karar kavramı üzerine çeşitli görüşlerle tanımlar yapılmıştır. Tanımlara genel olarak bakıldığında, dizinin birinci derecesi ve bitiş perdesine karar denildiği açık bir şekilde görülmüştür. Ancak bu anlayışın dışına çıkan bazı beste örnekleri de mevcuttur. Önemli olan âhengin ve perdeler arasındaki uyumun uyumlu olmasıdır. Örneğin, Santûrî Ethem Efendi’ye ait “Şehnâz Longa” eseri, makam dizisinin birinci sesi olan Dügâh’ta değil de Nevâ’da bitmiştir. Sâdettin Kaynak’a ait “Dertliyim Ruhuma Hicrânımı Sardım da Yine” adlı eser, Segâh makamında başlayıp Nihâvend makamı dizinin birinci sesi olan Rast’ta değil de sekizinci derece olan Gerdâniye perdesinde bitmiştir. Bu örneklerin sayısı Türk mûsikîsi arşivlerine bakılarak artırılabilir.

Türk Mûsikîsinde Asma Karar Kavramı

Rauf Yektâ Bey’e göre bir makamın üçüncü, dördüncü ve beşinci derecesinde uzun kalışlar yapıldığı takdirde, asma karar meydana gelir (Yektâ, 1986, s. 68). Tanımdan anlaşılacağı üzere asma kalıştan kasıtın, makam içerisinde uzun sürelerle belirli derecelerde beklenmesidir. Bu derecelerin, ilgili makama ve bestekârın tasarrufuna göre değişebileceği düşünülmektedir.

Özkan, asma karar kavramının hangi perde üzerinde yapılacağı kesin olmayıp her makama göre değişen, bitiş hissi yarım karardan daha zayıf olan ve askıda kalmış olan perde olarak tanımlamıştır. Lîsan üzerinden örnekleme yapan Özkan, soru, hitap ve ünlem ifade eden mûsikî cümlelerinin sonuna gelen perde olduğuna vurgu yapmıştır (Özkan,1998, s.75). Asma karar kavramının tanımını tam olarak belirtmeyen İsmail Hakkı Bey, kitabındaki bazı makam tariflerinde “asma karar” kavramını kullanmıştır. Örnek olarak İsmail Hakkı Bey’in kitabındaki Kürdî makamı seyrine bakılabilir (Kaygusuz, 2006, s. 108). Seyir örneğinden anladığımıza göre İsmail Hakkı Bey, asma kararı uzun kalınan perdeler olarak işaret etmektedir.

Yahya Kaçar, asma kararı, “Durak ve güçlü perdelerin dışında, makam seyri sırasında, bitişe doğru farklı perdelerde, üçlü, dördlü ve beşlilerle yapılan kalırlardır” şeklinde izah etmiştir (Yahya Kaçar, 2009, s. 57). Bir başka bölümde, güçlü perdelerin aynı zamanda makamların birinci derece olduğunu belirtmiştir. Örneğin, “Hüseynî makamının güçlüsü olan Hüseynî perdesindeki istikrarlı kalırlar, makamın özelliğini ortaya çıkarmakta ve önemli rol oynamaktadır” ifadelerini kullanmıştır (Yahya Kaçar, 2009, s. 58). Yavuzoğlu, makamın meydana gelebilmesi ve dizilerin makama dönüştürülebilmesi için asma kalırların (asma karar) belirli aralıklarla kullanılması ile mümkün olacağını söyleyip asma kalış perdelerinin önemini vurgulamıştır (Yavuzoğlu, 2009, s. 43).

Türk Mûsikîsinde Güçlü Kavramı

Bir makam içerisinde en çok duyurulan ve vurgulanan ses olarak bilinen güçlü perdesi, 20. yüzyılda Türk mûsikîsi literatürüne girmiştir. Rauf Yektâ Bey’e göre Türk mûsikîsinde güçlü kavramı, makamların karar perdelerinin üçüncü, dördüncü ve beşinci dereceleridir (Yektâ, 1986, s. 67). Tanımdan sonra güçlünün anlaşılması için eser örneği verilmemiştir.

Güçlü perdesi hakkında Ezgi, makam dizilerinin pest tarafları dördlü ile olursa güçlülerinin dördüncü, eğer beşli olursa güçlünün beşinci ses olacağını, nâdiren de üçüncü ses olacağını ifade etmiştir (Ezgi, 1933, s. 4). Bu tanıma ek olarak Arel, “Her basit makamın dizisinde dördlü ile beşlinin ek yeri olan ses dâima güçlüdür” demiştir (Arel, 1993, s. 30). Özkan, basit makamlarda makam dizisini meydana getiren çeşnilerin ek yerindeki perdenin güçlü olduğunu belirtmiştir. Birleşik makamların bazılarında üçüncü derece, güçlü görevini almıştır. “İnici makamlarda, istisnalar hâric genellikle sekizinci derece güçlü perdesidir” ifadesine yer vermiştir (Özkan, 1998, s. 75). Yavuzoğlu’na göre güçlü, “Makamın temel dizisindeki çeşnilerin birleşim noktalarındaki sestir ve durak perdesinden sonra en fazla kullanılan sestir” (Yavuzoğlu, 2009, s. 43). Yahya Kaçar’a göre güçlü, “Makamda en çok duyurulan, süre olarak en uzun kalırların yapıldığı, basit makamlarda dördlü ve beşlilerin birleştiği, birleşik makamlarda kimi zaman üçüncü derecenin de olduğu bir perdedir” (Yahya Kaçar, 2009, s. 58).

Burada verilen tanımlardan hareketle Türk mûsikîsinde güçlünün, dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün birleştiği ses ya da birleşik makamlarda üçüncü derece yahut inici makamlarda tiz karar olduğunu anlaşılmıştır. Dolayısıyla nazariyeciler arasında ortak bir tanımlamaya varılmıştır sonucuna ulaşılabilir. Bu tanımlamaların dışında, makamın seyir özelliği açısından da bakarak güçlü hakkında Gönül yeni bir tanım yapmıştır. Güçlü kavramı hakkında Gönül kendisinden önceki yapılan tanımlardan farklı şu şekilde bir açıklamada bulunmuştur:

Dörtlü ve beşlilerin ya da türevlerinin birleşim perdesi olmaktan ziyâde, odak olarak anılmalı ve anlaşılmalıdır. Hangi makamda seyir yapılacaksa öncelikle o makamın temel çeşnisi vurgulanmalıdır. O çeşninin odağı da aynı zamanda makamın ilk güçlüsü olarak düşünülmelidir. Rast makamının ilk güçlüsü Rast perdesidir (Gönül, 2023, s. 304).

Bu tanımdan anlaşılacağı üzere Gönül, makamın karar perdesine güçlü demektedir. Aynı zamanda bir makamın birden fazla güçlüsü olduğunu vurgulayan Gönül, makam üzerindeki ikinci güçlünün, gelişme güçlüsü olduğunu da belirtmiştir.

Türk Mûsikîsinde Yeden Kavramı

Gelenekte yer almayan yeden kavramının, kelime olarak Türk mûsikîsi literatürüne ne zaman girdiği bilinmemektedir. Ancak *Kantemiroğlu Edvârî*'nda, hususiyetle yeden kavramı belirtilmemiş olsa da “Bilmiş ol ki, bir perdede karar verirken o perdenin altındaki yarım perdeye dokunup tekrar tam perdeye dönemeye ve bu türlü kararlar o tam perdenin makamını icrâ etmeye, o perdeyi tamamlama denir” (Tura, 2001, s. 8; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.4), cümlesinde yer alan “tamamlama” ifadesinden yeden kavramının işaret edildiği söylenilebilir.

Rauf Yektâ Bey'e göre yeden perdesi, makamların karar perdelerinin altında bulunan yarım veya tam perdelerdir. Kullanılan makamın, hissiyatına göre her zaman yarım veya her zaman tam perde olarak kullanılmaz. Makamın uyumluluk hissiyatına göre değişir. Tamamlayıcı bir perde olarakta nitelendirilmiştir Yektâ, 1986, s. 68).

Ezgi, bir makam dizisinde yedinci sesin (nağmenin) yeden olduğunu ve ekseriyet durağa, kuvvetli bir karar hazırladığını ifade eder (Ezgi, 1933, s. 4). Arel'e

göre yedinci derece, hep durağa gitmek isteğinde olduğu için ona yeden adı verilmiştir. Çünkü insanı durağa doğru yeder (Arel, 1993, s. 30). Bu sözün anlamı, bir şeyi bir yere çekip götürmektir. Yedinci derece, nağmeleri sekizinci dereceye doğru sürükler. Fakat Türk mûsikîsinde hiçbir makam, dizisinin sekizinci sesinde bitmez. Sekizinci derecenin bir oktav pesti olan birinci derecede biter. Dolayısıyla yedinci derecenin yedenliği, nazariyatta kalır. “Türk mûsikîsinde, makamlar birinci derecede sonuçlandıklarına göre sekizinci derecenin bir sekizli pestindeki (yani durağın altındaki) yedinci derece ile aynı ismi taşıyan perde, asıl yedendir” (Özkan, 1998, s. 72).

Yahya Kaçar’a göre yeden, karar perdesinin hemen bir ses pestinde bulunmaktadır. Kararı güçlendirmek ve bitiş etkisini hissettirmek için kullanılan perdedir. Yahya Kaçar, aynı zamanda üst yeden ve alt yeden olarak bir sınıflama yapmıştır. Üst yedenin, tiz durağın alt sesine verilen ad olduğunu beyân etmiştir. Buradan hareketle alt yeden de karar perdesinin altına verilen isimdir, denilebilir. Yeden perdesinin aynı zamanda karardan bir önceki perde olduğu gibi güçlü ve asma karar perdelerinden bir önceki perde de olabileceğini ifade etmiştir (Yahya Kaçar, 2009, s. 58). Yavuzoğlu, Arel ve Ezgi’de olduğu gibi yedeni tanımlamış, dizinin yapısına göre yarım ya da tam bir ses mesâfede olacağını belirtmiştir (Yavuzoğlu, 2009, s. 43).

Aydemir, makam dizisi içerisinde yedinci dereceye, yeden demiştir. Yeden konusunda ifade ettikleri, Özkan’ın yeden hakkında söyledikleri ile neredeyse aynıdır ve kaynak göstermemiştir. Yedeni, yarım ve tam yeden olarak ikiye ayırmıştır. Karar perdesi ile yeden arasında dört veya beş koma olursa yarım sesli yeden, dokuz koma olursa tam sesli yeden olduğunu ifade etmiştir. Aydemir aynı zamanda yedenin icrâyı ve icrâcıyı karar sesine götürmek istediğini ve böylelikle karar hissini kuvvetlendirdiğini söylemiştir (Aydemir, 2020, s. 27). Yeden kavramı hakkında nazariyecilerin ortak görüşleri, kararı kuvvetlendiren ve bitiş hissi veren perdenin olduğu yönündedir. Ancak bu görüşle uyuşmayan başka bir görüş de mevcuttur.

Gönül, yeden konusunda tek bir perde anlayışını (yani karardan önceki yarım veya tam sesi tarif etmek için kullanılan perdeyi), seyir bütünlüğü açısından kabul etmemiştir. Onun yerine, makamların içerisinde yer alan, karakteristik bitiş hissi veren perdelerin yeden olarak görülmesini savunmuştur. Örneğin, “Hicâzkâr makamında bitiş

hissi veren Nîm Hicâz perdesi ile Kürdî makamında bitiş hissi veren Nîm Hisâr perdeleri gibi” (Gönül, 2023, s. 305). Gönül’ ait bu görüş ile burada aslında bitiş hissini kuvvetlendiren perdenin, karar sesinin bir ses ya da yarım ses altında olan perdenin değil de, eserler içerisinde görülen ve makamın karakteristik süsleyicileri olan perdelerin olduğunu ifade etmek istediği düşünülebilir.

Türk Mûsikîsinde Seyir Kavramı

Türk mûsikîsinde, Anadolu ekolü nazariyecileri ve sonrasında gelen diğer nazariyecilerin terkip ve makam tariflerinde kullanılan perdelerin birbirlerine olan uyumlu hâllerinin ine, gele, âgaz ede, evinde, hemân, aşağı, yukarı gibi kelimelerle sözlü olarak tarif edilmiştir. Örneğin, *Kırşehrî Edvârî*’nda, direkt olarak seyir kelimesi geçmese de seyir yerine âgaz, hemân, geldük, evi ve nerm kelimeleri kullanılmıştır. Âgaz kelimesi, başlangıç sesi anlamındadır. Örneğin, âgaz ide, âgaz eyle gibi... Doğrusöz’e göre “Farsça, âgaz ile eyle, ide kelimeleri birleşince, makama başlamak anlamı ortaya çıkmaktadır” (Doğrusöz, 2012, s. 154). Aynı şekilde Nâsır Dede, seyir kavramını kitabında özel olarak tanımlamasa da makam tariflerini dörtlü-beşliyle değil de sözlü seyirle perde düzeninde tarif etmiştir. Bu tarifler, Dede’nin seyir kavramına önem verdiğini göstermektedir (Tura, 2006). Sözel bir şekilde verilen tariflerin, okuyucuya izlenecek bir yol göstermesinden ve makamı ortaya çıkarmalarına yardımcı olmasından dolayı, bugünkü adı ile seyir kavramı, Türk mûsikîsi literatürüne girmiştir.

Makamı meydana getiren ve bazı görüşlere göre makam dizilerinin birbirinden ayırt edilmesini sağlayarak bu yönü ile önem arz eden seyir kavramı, Türk mûsikîsinde büyük tartışmalara konu olmaktadır. Bir yönde gidiş, yürüyüş, anlamlarına gelen seyirin, Türk mûsikîsi literatürüne kavram olarak ne zaman girdiğine dâir bir bilgiye ulaşılamamıştır. Türk mûsikîsinin ana kaynakları olarak görülen edvâr kitaplarından biri olan “*Kitabu İlmül Mûsikî ala vechi’l Hurûfat*” adlı eserinde Kantemiroğlu, seyir kavramını açıklamasa da yukarı, aşağı ve hüküm gibi ezgi hareketlerini belli eden ifadelerle seyir kavramını öne çıkarmıştır. Bu hususta seyir kavramına önem verdiğini göstermektedir. İsmail Hakkı Bey, “*Mûsikî Tekâmül Dersleri*” adlı çalışmasında, seyir kavramının tanımını yapmamıştır. Ancak makam tariflerinde seyir anlayışını görmekle birlikte detaylı seyir tariflerini, perdeler ile tarif etmiştir (Hakkı Bey, 1926, s.20).

Rauf Yektâ Bey'e göre seyir kavramı, bir makamı meydana getiren unsurlardan en önemlisidir (Yektâ, 1986, s. 68). Rauf Yektâ Bey, seyir kavramının tam olarak tanımını vermemiştir. Ancak açıklamalarında bir makamın rûhânî bir etki bırakması ve hissiyatının kuvvetli olması gerektiğini beyân etmiştir. Bu bağlamda, seyrin önemini anlatmak istediği kanaatine varılmıştır.

Ezgi, dizilerdeki seslerin sait (çıkıcı) ve nâzil (inici) olduğundan hareketle seyirlerinin de inici ya da çıkıcı olacağını ifade etmiş ayrıca bir açıklama yapmamıştır (Ezgi, 1933, s. 4). Aynı zamanda Ezgi, bir icrâcı veya bestekârın makam üzerinde istediği sestten başlayabileceğini ya da karışık sûretle icrâ edebileceğini vurgulamıştır (Ezgi, 1933, s. 49). Arel, Ezgi'ye benzer şekilde seyir kavramını çıkıcı, inici, çıkıcı-inici olarak üçe ayırmıştır. Bu bağlamda Arel'e göre "Nağmelerde pesten tize doğru yürünüş çıkıcı hareket, tizden peste doğru yürünüş inici harekettir. Bazı makamların hareketi çıkıcı, bazılarınınki inici, bazılarınınki de hem inici hem çıkıcıdır" (Arel, 1993, s. 31). Dikkat edilirse Arel ve Ezgi, makamların seyir tanımlarında ayırıcı özelliğine yönelik herhangi bir vurgu yapmamıştır. Makamların seyir ile ayırt edilmesine ilişkin Karadeniz, bir açıklama yapmıştır. Seyir çeşitlerini kavram olarak belirtmese de pestten tize doğru, tizden peste doğru, sözleriyle veya çıkış ve iniş ıskalasındaki gibi ifadelerle seyir kavramını çeşitlendirmiştir. Her makamın kendine göre bir seyri olduğunu, aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerektiğini belirtmiş ve makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içerisinde kalırsa bile o makamın meydana gelmiş olmayacağını vurgulamıştır (Karadeniz, 1981, s. 64). Özkan, seyir kavramının tam olarak tanımını vermese de Ezgi ve Arel'e benzer şekilde çıkıcı, inici-çıkıcı, inici seyir olmak üzere üç grupta sınıflama yapmıştır. Çıkıcı seyrin, makamın durak perdesi veya bölgesinden başladığını, inici-çıkıcı seyrin güçlü perdesi veya güçlü bölgesi civârından başladığını, inici seyrin ise tiz durak veya civârından seyre başlayıp pest bölgelere iniş yaptığını açıklamıştır (Özkan, 1998, s. 77). Kutluğ, makamın melodik yapısına içinde veya dizisi dışında yapılan icrâyâ, seyir, gezinme ve yolculuk demiştir (Kutluğ, 2000, s. 91).

Yahya Kaçar, seyir kavramın, makamın karakteristik özelliklerinin oluşması, makamın anlam ifade etmesi ve dizileri aynı olduğu hâlde farklılığını belli etmesi için mûsikîte nağmelerle kurallı bir şekilde yapılan gezinme olarak açıklamıştır. "Gezinme"

kelimesinden hareketle Kaçar'ın seyir anlayışı, Kutluğ ile benzerlik göstermektedir. Yahya Kaçar, Özkan'a benzer şekilde seyirleri çıkıcı, inici, inici-çıkıcı olmak üzere üçe ayırmıştır (Yahya Kaçar, 2009, s. 58). Yavuzoğlu, kitabında seyir kavramını açıklamamış ancak inici, çıkıcı ve inici-çıkıcı ifadeleri kullanarak makam tarifinde bulunmuştur (Yavuzoğlu, 2009, s. 43).

Aydemir, diziye hassasiyet kazandıran ve diziye makam hâline getiren kavramın, seyir olduğunu belirtmiştir. Karar veya civârından ya da varsa dizinin pest bölgesindeki genişlemeden başlayan seyre çıkıcı, güçlü veya civârından başlayan seyre inici-çıkıcı, tiz karar bölgesi veya civârından başlayan seyre inci seyir diyerek üç başlık altında bir sınıflandırma yapmıştır (Aydemir, 2020, s. 28). İrden'e göre seyir, başlangıç perdesi ile makamın veya terkinin, karar perdesi arasında oluşturulan nağmeler üzerindeki önemli perdelerin vurgulanması olarak tanımlanmıştır. Bu önemli perdelerin seyredilen makam veya terkip içerisinde aynı zamanda başka makamların veya terkiplerin de başlangıç ve durak perdeleri olabileceği aktarılmıştır. Örneğin, Rast makamında Dügâh ve Segâh perdelerinin seyir bölgesini temsil ettiği aktarılmıştır (İrden, 2020, s. 22). İrden'in, seyir konusuna yönelik belirtmiş olduğu örnekte Dügâh ve Segâh perdeleri, Rast makamı içerisinde Dügâh-ı Kadîm (Uşşâk) ve Segâh makamlarını temsil etmektedir. Bu sebepten, Rast makamı içerisinde önemli perdelerin, temsil ettikleri makam veya terkip nağmelerinin kullanılarak seyredilmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

İrden, gelenek anlayışının aksine farklı bir tanımla seyir kavramını ifade etmiştir. Ana makama götüren perdeleri, seyir olarak tanımlamıştır. Bu seyir anlayışının, Nâsır Dede'nin makam tariflerinden hareketle yapıldığı düşünülmektedir. Gönül, seyir konusunda her perdenin bir bölgesi olduğunu ve ezgi hareketlerine göre örneğin, Uşşâk perdesinin bir komalık tarifi ile icrâda iniş cazibesine göre pest, çıkış cazibesine göre dik basılması gerektiğini belirtmiştir. Seyrin, kavram veya terim olarak tanımını vermemiştir (Gönül, 2023, s. 305). Kaynaklardan anlaşılabileceği üzere kimi araştırmacılar, seyir kavramını makamın en ayırt edici özelliği olarak görmüş, kimileri sınıflandırmış, kimileri ise makam unsuru olarak görmemiştir.

Galat-ı Meşhûr Kavramı

Türkler'in İslâmiyet'i kabulünden sonra Arapça ve Farsça kelimeler Türkçe içerisinde fazlaca yer bulmuştur. Bu kelimelerden biri de Arapça kökenli master bir kelime olan galat-ı meşhûr (غلط مشهور)'dur. Kelime anlamı "Yanlış olduğu hâlde olduğu gibi yaygınlaşan söz" (Parlatır, 20212, s. 484) olarak geçmektedir. Türkçe'de bu kavram üzerinden pek çok eser kaleme alınmıştır. İbn Kemal'e ait *et-Tenbîh 'alâ gâlaṭi'l-ḥâmil (câhil) ve'n-nebîh*, Sırrı Paşa'ya ait *Galatât* ve Mehmed Hafîd Efendi'ye ait *ed-Dürerü'l-müntehabâtü'l-mensûre fî islâhi'l-galatâtî'l-meşhûre* bu eserlerden bir kaçıdır.

MK 131 nolu nüshada galat-ı meşhûr kavramı varak 22b'de, eserlerde, sözlüklerde vb gibi yerlerde kullanımından farklı olarak galat-ı meşhûriyet olarak kaydedilmiştir. Kavram, çalışmanın başlığında ve içeriğinde, eserde yer alan şekli ile kullanılmıştır. Yazma eserde kavram yirmi iki terkiбин makam olarak ifade edimesine bir nazîre olarak kullanılmıştır. Bu terkiplerin galat-ı meşhûr makamlar olarak değerlendirilmesinin sebebini ise müstensih, bu terkiplerde çok fazla eser bestelenmiş olması olarak yine varak 22b'de açıklamıştır. Kantemiroğlu Edvârı'nda makam diye adlandırılan bileşimler olarak geçen terkipler MK 131'de galat-ı meşhûr olarak kullanılmıştır. Edebi kaynaklardan hareketle Osmanlı aydınları içerisinde Osmanlı Türkçesi metinlerde özellikle 18. Yüzyılda kullanılmaya başlayan bu kavram ışığında MK 131 nolu yazmanın bir Türk müstensih tarafından istinsah edilmiş olabileceği düşünülebilir.

Problem Durumu

Türk mûsikîsi, yapısı gereği makam, form, usûl ve beste yönünden zengin çeşitliliğe sahiptir. Usûller ve makamlar, bu mûsikî kültürünün temelini oluşturmaktadır. Kudemâ, kadîm on iki makamı meydana getiren dörtlü-beşlilerden ve bu dörtlü-beşlilerin başka makam dizilerine eklenmesinden hareket ederek yeni terkipler

üretmişlerdir. Bu terkipler ile Türk mûsikîsinde makam yapıları çeşitlendirilmiş ve sayıca çoğaltılmıştır.

Kantemiroğlu, 18. yüzyılda kaleme almış olduğu “*Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ Vechi’l-Hûrûfat*” (*Kantemiroğlu Edvârı*) adlı eseri ile bir yandan geleneği geleceğe sistemli bir şekilde aktarırken, bir yandan da 18. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyesini tanımlamıştır. *Kantemiroğlu Edvârı*’nda, perde, terkip, makam, uyumluluk-uyumsuzluk sebepleri, usûller, formlar ve sâzende-hânende fasıl icrâları konuları derlenerek ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Kantemiroğlu’nun, MK 131 numaralı nüshasında yer alan galat-ı meşhûriyet terkipler (MK 131, vrk. 22b), sözlü tanımları aynı olmak şartı ile Esmây-ı Terâkîb-i Müstâ’mel başlığı altında *Kantemiroğlu Edvârı*’nda da yer almaktadır. Ancak edvârda galat-ı meşhûriyet ifadesi geçmemektedir. Kantemiroğlu nazariyesindeki terkip açıklamalarının, kendi döneminden itibaren 20. yüzyıla kadar değişiklik göstererek geldiği gözlemlenmiştir.

Türk mûsikîsinde akademik alanda bu değişimlerin ortaya konulması yönünde nitel araştırmalar yapılmıştır. Araştırmacıların incelemeleri ile edvâr çevirilerinden aktarılan makam dönüşümleri, önu açık bir çalışma alanıdır. “*13. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*”, başlıklı doktora çalışmasıyla N. Oya Levendoğlu Yılmaz, akademik alanda makam târihî çalışanların öncülerindendir.³ Bir başka açıdan onu takip eden ve çalışmasından faydalanan Özgen Küçükgökçe, “*15. Yüzyılda Makamlar*”, adlı doktora çalışmasıyla 13. yüzyıl ile 15. yüzyıllar arasında yer alan nazariyecileri, makamları, terkipleri ve bu yapıların sınıflandırmalarını ele alarak Türk mûsikîsinde bir makam tanıtım rehberi oluşturmuştur.⁴ Levendoğlu ve Küçükgökçe’nin çalışmalarından hareketle C. Korhan Işıldak, “*Türk Mûsikîsi Bestekârlarının Kullanımları Doğrultusunda Segâh-Eviç Donanımlı ve Dügâh Kararlı Makamların Değişimleri*” adlı tez çalışmasıyla eserler üzerinden yapmış olduğu analizlerle makamların değişimini ortaya koymuştur.⁵ Tolga Karaca, “*Hûzî Makamının Tarihsel Süreçlere Göre Değişim Çizgileri*”, adlı makalesiyle tek bir makama dikkat çekmiştir. Karaca’nın makalesinde görüldüğü gibi Türk

³ Detaylı bilgi için bkz...(Levendoğlu Yılmaz, 2002).

⁴ Detaylı bilgi için bkz...(Küçükgökçe, 2010).

⁵ Detaylı bilgi için bkz...(Işıldak, 2021).

mûsikîsinde her bir terkip ve makam, tek başına bir araştırma konusu olabilir. Öyle ki Türk mûsikîsinde, gelenek ile gelecek arasındaki nazari ilişkinin kurulabilmesi için terkip ve makamların değişimlerinin ortaya konulması gerektiği düşünülmektedir. Bu sebepten bu çalışmada, yapılan ilgili çalışmalardan hareketle 18. yüzyılın önemli nazariyecilerinden olan Kantemiroğlu Edvârî'na ait MK 131 nüshasında (MK 131) makam olarak bilinip galat-ı meşhûriyet olarak yer alan terkiplerin, 20. yüzyıl'a kadar olan değişimlerinin incelenmesi, çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu değişimden ötürü, problem durumunun daha rahat ortaya konulabilmesi amacıyla terkiplerin incelenmesinin sebepleri;

- a) MK 131'de yer alan terkiplerin, makamsal yapılarının incelenmesi,
- b) Terkiplerin, dizi seslerindeki benzer ve farklı yönlerinin bulunması (tespit edilmesi),
- c) Kantemiroğlu ve sonrasında gelen nazariyecelerin tariflerine göre karar perdelerinde benzerlik veya farklılıkların ortaya konulması,
- d) Terkiplerin veya makamların donanım, çeşni, geçici geçki ve kalıcı geçki yönünden benzerlik veya farklılıklarının olması,
- e) Terkipler veya makamlarda karakteristik özelliklerinin başında gelen, seyir yapılarının benzerlik veya farklılıklar göstermesi,

şeklinde açıklanabilir.

1.1. ÇALIŞMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Bu çalışmada, 18. yüzyılda Kantemiroğlu Evdvârî'nda bulunan yirmi iki adet terkinin, 20. yüzyıla kadar yer alan mevcut diğer nazariyecilerdeki tarifleri incelenerek değişim süreçleri değerlendirilmek istenmiş ve bu sebeple Kantemiroğlu'nda yer alan terkiplerin, 20. yüzyıl'ın sonuna kadar var olan Türk mûsikîsi yazılı kaynaklarındaki durumu değerlendirilmiştir. Terkiplerin tariflerinden hareket edilip değişim süreçlerinin ortaya konulması için araştırmanın problem cümlesi “Kantemiroğlu'nda Yer Alan Galat-ı Meşhûriyet Terkiplerin Değişim Süreçleri Nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

1.2. ÇALIŞMANIN ALT PROBLEMLERİ

Çalışmaya ait alt problemler şu şekilde belirlenmiştir:

1. Türk mûsikîsinde 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan süreçte terkip kavramının tarifi nasıldır?
2. Kantemiroğlu'nda yer alan galat-ı meşhûriyet terkiplerin değişim süreçleri nasıldır?
3. Galat-ı meşhûriyet terkiplerin değişim sürecine ilişkin seyir örnekleri nasıldır?

1.3. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Türk mûsikîsi nazariyatında doğu ile batıyı, klasik ile modernleşme arasındaki köprüyü temsil eden ve bir kırılma noktasının adı olan Kantemiroğlu, mûsikî eserlerinde terkip kavramını makam başlığı ile özdeşleştirerek nazari düşüncede yapısal bir dönüşümün temsilcisi olmuştur. 13. yüzyıldan itibaren Ortaçağ İslâm mûsikîsinde kaleme alınan edvâr kitaplarının neredeyse tamamında terkip anlayışının farklı sayılarla ancak “terkip” başlığı altında işlendiği bilinmektedir. Ancak bunun yanında diğer edvâr kitaplarında yer alan terkiplerle hemen hemen aynı terkiplerin, Kantemiroğlu nazariyesinde neden “galat-ı meşhûr terkipler” anlayışı ile Türk mûsikîsi nazariyatına sunulması merak konusu oluşturmıştır.

Bu anlayıştan hareketle Kantemiroğlu Edvârı MK 131 nüshasında makam adıyla anılan yirmi iki terkinin incelenmesiyle; Kantemiroğlu'nun özgün yaklaşımı ışığında terkip kavramına ait tarihsel evriminin incelenmesi, Kantemiroğlu nazariyesinde galat-ı meşhûr başlığı altında ortaya konmasının sebepleri; ayrıca 13. yüzyıldan 20. yüzyıl Arel nazariyesine terkiplerin geçirdiği amelî ve nazari dönüşüm süreçleri analiz edilerek Ortaçağ İslâm mûsikîsi nazariyatında süreklilik ve kırılmaların yanında yirmi iki terkibe ait seyir anlayışının amelî olarak ortaya konulması da amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda;

- a) Terkip ve makam kavramlarının birbirileri ile olan ilişkisinin açıklaması,
- b) Ortaçağ İslâm mûsikîsine ait kültür anlayışı hakkında kaynak olması,
- c) Osmanlı döneminin kültürel mûsikî mirasının geleceğe aktarma özelliği taşıması,
- d) 21. yüzyıla ulaştırılmayan terkipleri de konu alması,

- e) Terkiplerin incelenmesi sırasında geleneğe ait kullanılan terminolojilerin incelenip açıklanarak Türk mûsikîsinin anlaşılmasına yardımcı olması,
- f) Türk mûsikîsi nazariyat derslerinde kullanılabilirliği ve bu alanda yapılacak olan çalışmalara örnek olması yönleriyle önemlidir.

1.4. ÇALIŞMANIN SINIRLILIKLARI

Bu çalışma, Türk mûsikîsinde 18. yüzyıl nazariyecilerinden olan MK 131 nüshada yer alan “Galat-ı Meşhûriyet” başlığı ile yer verilen yirmi iki adet terkip ile sınırlandırılmıştır. Terkiplerin incelenmesinde 13. ve 20. yüzyıllar arasından yer alan nazariyecilerin kaynaklarına başvurulmuştur.

1.5. ÇALIŞMANIN SAYILTILARI

Bu çalışmada elde edilen yazılı kaynaklardaki bilgilerin gerçeği yansıtmada yeterli olduğu, MK 131 nüshanın temel kaynak olarak görüldüğü, 20. yüzyıl başında Arel’in ders notlarından derlenen ve Onur Akdoğu tarafından kaleme alınan “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*” adlı nazariyat çalışmalarının terkipleri açıklamada yeterli olduğu, sayıltılarına dayanmaktadır.

BÖLÜM 2. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın modeli, çalışma grubu ve veri toplama teknikleri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2.1. ÇALIŞMANIN MODELİ

Araştırmanın modeli, genel tarama modelidir. Yapılan araştırma, gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı betimsel bir çalışmadır. “Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışır” (Karasar, 2016, s. 80). Çalışmayı açıklamada sözel bilgiler kullanılmış, sayısal bilgilere yer verilmemiştir. Bu sebepten çalışma, durum tespitine yönelik nitel bir çalışmadır.

2.2. ÇALIŞMA GRUBU

Çalışmanın temel konusunu, Türk mûsikisinde terkip kavramı oluşturmaktadır. Yapılan incelemeler neticesinde Türk mûsikisinde birçok terkip üretilbileceği saptanmıştır. Dolayısı ile Türk mûsikisinde terkiplerin sayısının net olarak belirlenebilmesi zorlaşmıştır. Terkiplerin, sayısının belirlenmesi mümkün olmadığından çalışmada evren belirlenenemiş olup amaçsal örnekleme kullanılarak çalışma grubu oluşturulmuştur.

“Amaçsal örnekleme, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak sağlar. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir” (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2015, s. 90).

Buna göre MK 131 nüshasında “Galat-ı Meşhûriyet” olarak geçen yirmi iki adet terkip araştırmaya çalışma grubu olarak seçilmiştir. Çalışmada yer alan terkipler Isfahan, Büzürg, Hicâz, Geveşt, Selmek, Mâye, Acem Aşîran, Bûselik Aşîran, Hüzzâm, Nihâvend, Nühüft, Horosani Hüseyinî, Hûzi-Bûselik, Rahât’ül-Ervâh, Rûy-i Irak, Muhalif Irak, Sultânî Irak, Arazbar, Baba Tâhir, Kûçek, Müberka‘ ve Karcığâr şeklindedir.

2.3. ÇALIŞMANIN VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Bu araştırma, Türk mûsikîsi çerçevesinde olduğundan, Türk mûsikîsi yazılı kaynakları araştırma konusuyla doğrudan ilgilidir. Bu sebepten, çalışmaya ilişkin bilgilerin elde edilmesinde, doküman incelemesi tekniği kullanılmıştır. “Doküman incelemesi, araştırılması gereken olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin detaylıca incelenmesini kapsar” (Yıldırım, Şimşek, 2018, s. 189). Doküman incelemesi aynı zamanda belgesel tarama olarak bilinmektedir. Hâli hazırda bulunan, belge ve dokümanların incelenmesiyle bilgiler elde edilir (Sak vd., 2021, s. 230).

Bu bağlamda çalışmaya ilişkin olarak bilgilerin toplanmasında, Türk mûsikîsinde ilk yazılı kaynaklardan olan edvârlardan, nazariyat kitaplarından, Türk mûsikîsi sözlüklerinden, ansiklopedilerden, nota arşivlerinden, alanda yazılmış bilimsel bildiri, makaleler ve yayımlanmış/yayımlanmamış tezlerden yararlanılmıştır. Bu bağlamda, 13. yüzyıldan 20. yüzyılın sonuna kadar terkip kavramı araştırılmıştır. Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda terkip ve makam kavramlarına ilişkin bilgiler toplanmıştır. Ayrıca 13. yüzyıl ile 20. yüzyıl başına kadar olan süreçte, Türk mûsikîsi alanında yazılmış kaynaklara da başvurulup çalışmaya ilişkin bilgiler elde edilmiştir. Konunun başlığına bağlı kalınarak öncelikle Kantemiroğlu’nda “Galat-ı Meşhûriyet” başlıklı kısmında yer alan yirmi iki adet terkip perde, donanım, dizi ve seyir yönleriyle incelenmiş ve yorumlanmıştır. Terkiplerin örneklendirilmesinde, TRT Nota Arşivi ve Dîvân Nota Arşivi’nden faydalanılmıştır. Yazılı kaynaklardan toplanan bilgiler üzerinde durum değerlendirmesi yapılarak konuya ilişkin yorumlar yapılmış olup sonuçlara ulaşılmıştır. Sonuçlar bölümünde, her terkinin değişim süreci açıklanmış, bu süreçler neticesinden hareketle üçüncü alt probleme uygun olarak

terkiplerin seyir örnekleri sonuçlar kbölümünde sunulmuştur. Seyir örnekleri, “Finale Nota Yazım Programı” 2014 sürümü ile oluşturulmuştur. Türk mûsikîsi terminolojisi içerisinde yer alan kavramların yazım biçimleri, TDV İslâm ansiklopedisi kaynaklı olarak çalışmada yer almıştır. Çalışmada perde, terkip ve makam isimleri büyük harflerle yazılmıştır. Bazı kaynakların içeriğine genel olarak bakılması için yapılan bazı atıflarda sayfa numarası verilmemiştir. Türk mûsikîsi nazariyatında terkipler ve makamların dönemlere göre anlaşılmasında ve yorumlanmasında Urmevî’de yer alan perdeler ve Batı mûsikîsindeki karşılıkları (Urmevî, *Risâletü’ş Şerefiyye*, akt; Arslan, 2004, s. 88), Merâgî’de yer alan perdeler ve Batı mûsikîsindeki karşılıkları (Merâgî, *Câmiü’l Elhân*, akt; Sezikli, 2007, s. 57), Kantemiroğlu’nda yer alan perdeler ve Batı mûsikîsindeki karşılıkları (Kantemiroğlu, *Kitâbu ‘İlmi’l- Mûsikî ‘Alâ Vechi’l- Hurûfât*, akt; Tura, 2001, s. 41) ve Arel nazariyesinde yer alan perdeler Batı mûsikîsindeki karşılıkları ile (Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, akt; Yahya Kaçar, 2023, s. 21) ekler kısmında sunulmuştur.

BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, çalışmayla ilgili olarak alt problemlerin başlıkları dahilinde bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

3.1. TÜRK MÛSİKÎSİNDE 13. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA KADAR OLAN SÜREÇTE TERKİP KAVRAMINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

Urmevî'den, 20. yüzyıla kadar olan nazariyat târihî sürecinde, bir makamda yer alan perde aralıklarının uyumlu veya uyumsuz olması durumuna niseb-i şerîf denilmiştir. Niseb-i şerîf, iyi nispetler/oranlar anlamına da gelmektedir. “Bir makam dizisinde niseb-i şerîf az olur ise uyum sınırlı, sabit sesleriyle eşit ve fazla olur ise uyum açısından daha mevkîlidir” (Köprülü, 2016, s. 60). 20. yüzyılda Arel'de, bir dizide niseb-i şerîfe ne kadar çok bulunursa o dizinin o kadar güzel olacağını belirtmiştir (Arel, 1993, s. 28). Türk mûsikîsi makam geleneğinde, uyumluluk esası oldukça önem arz eden bir konudur. Uyumsuz makam kurulumu ve duyumu, icrâcılar ve dinleyiciler tarafından kabul görmemektedir. Türk mûsikîsinde meşhur on iki makam, uyumu en fazla olan makamlardır. Urmevî'nin, kaleme almış olduğu *Kitâbü'l-Edvâr*'ında meşhur on iki makam; “Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Rast, Irak, Isfahan, Zirefkend, Büzürg, Zengüle, Rehâvî, Hüseyinî ve Hicâzi olarak kabul edilmiştir” (Uygun, 1996, s. 215).

Türk mûsikîsinde makam sınıflandırmasının diğer bir kolunu da terkipler oluşturmaktadır. Terkipler, meşhur on iki makamın haricinde kalarak dörtlü ve beşlilerin yan yana getirilmesiyle birlikte oluşturulan, uyumlu ve uyumsuz dizileri temsil eder. Bu tanımın karşılığı, 20. yüzyıl nazariyesinde basit makamlarla örtüşmektedir. Arel'de yer alan basit makamlar, bir dörtlüye ve bir beşlinin ya da bir beşliye bir dörtlünün eklenmesi sonucu oluşturulmuştur. Bu dizilerden uyumlu olanlar, nazariyede ve icrâda kabul görerek mûsikî câmiâsında yaygınlık kazanmıştır. Ayrıca 15.

yüzyıldan itibaren on iki makam ve yedi âvâzenin birleşimi ile oluşarak meydana getirilen birleşik makamları ifade eder. (Tıraşçı, 2017, s. 20).

Terkip kavramı, bazı edvârlarda mürekkep olarak kullanılırken Merâgî, bu gruba aynı kelime kökünden gelen “mürekkebât” da demiştir. Erol Başara, Merâgî’yle ilgili bir çalışmada, terkiplerin her biri ya iki makamdan, ya iki âvâzeden, ya da bir makam bir âvâzeden mürekkeptir, ifadelerini kullanmıştır (Başara, 2008, s. 254). Başara’nın aktardığına göre Merâgî’nin terkip tanımı, 21. yüzyılda kullanılan Arel nazariyesindeki birleşik makam yapısıyla örtüşmektedir.

Urmevî’de, on iki makamın uyumlu tabakalarının birbirine eklenmesiyle seksen dört devir elde edilmiştir (Uygun, 2019, s. 328). Seksen dört devir, yedi adet dörtlünün, on iki adet beşliyle birleşmesinden oluşmaktadır. Şîrâzî, terkiplerin mürekkep olduğunu belirtmiştir. Konuyu doktora çalışması olarak ele alan Dinç, Şîrâzî’nin kavram karmaşasının önüne geçilebilmesi için terkiplerin de perde isimleriyle adlandırılmasına vurgu yaptığı varsayımına değinmiştir (Dinç, 2021, s. 121,123; Şîrâzî, 13.yy, vrk.196b). Şîrâzî’nin terkip tanımı, bir nevî makam isimlerinin de nereden geldiğinin tespit edilmesi hususunda ipucu mâhiyetindedir. Bazı makamlar nazariyecilerin kendi isteklerine göre özel isimlerle adlandırılırken (Gülbûse, Gülizâr) bazı makamlar kullanıldıkları coğrafyaya veya yerleşim yerlerine göre bölge isimleri (İsfahan, Hicâz, Acem gibi) alır. Bölge ismi alan makamlar aynı zamanda perde isimleri olarak da kullanılır. Bazı makamlar ise isimlerini direkt perdelerden alır. Örneğin Beyâtî, Gerdâniye, Muhayyer, Evç, Irak vs. makamları gibi.

Merâgî, *Şerhû’l Edvâr*’ında bazı devirlerin terkip olduğunu izah ederek terkiplerin açıklamasında mürekkep (birleşik) ifadesini kullanmıştır. Merâgî, aynı zamanda Urmevî’de görülen on iki beşliye bir adet beşli daha ekleyerek on üç beşli aktarmıştır. Böylelikle Merâgî, terkip sayısını doksan bire çıkarmıştır (Kolukırık, 2012, s. 253). Buradan hareketle nazariyeciler arasında dörtlü ve beşli sayılarında da değişimler olduğu anlaşılmaktadır. Merâgî, terkip sayısını artırarak mûsikî ilmine bir yandan katkı sağlamış, bir yandan da terkip sayılarının nazariyecilere göre değişim gösterebileceğinin ipuçlarını vermiştir.

Merâgî, mürekkeplerin/terkiplerin anlaşılması kolay ve anlaşılması zor olanlar olmak üzere iki kısımda olduğunu belirtmiştir. Anlaşılması kolay olanların oranları, bağlantıları ve notalarının ortaklığı bakımından yakın olduğunu, anlaşılması zor olanların ise oran, bağlantı ve notaların ortaklığı bakımından birbirine uzak olduğunu vurgulamıştır (Karabaşoğlu, 2010, s. 211). Buradan, anlaşılması kolay olan terkiplerin sıklıkla icrâ edildiği, anlaşılması kolay olmayanların ise azınlıkla icrâ edildiği yorumu çıkarılabilir. Merâgî'nin *Câmiü'l Elhân*'ında, icrâcılarının ihtiyacına binâen istenilen her terkinin yapılabileceğini ve buna istenilen ismin verilebileceği açıklanmıştır (Sezikli, 2007, s. 79). Merâgî'nin vermiş olduğu bilgidен, Türk mûsikisinde sonsuz sayıda terkinin oluşturulabileceği anlaşılmaktadır. Tirevî, *Mûsikî Risâlesi*'nde kırk sekiz terkiye yer vermiştir. Bu terkiplerin, âgaz ve seyir hareketlerini sözlü bir şekilde tarif ederek açıklamıştır (Uygun, 1990, s. 22, 32). Uygun'un açıklamasından hareketle Tirevî'nin, perde isimleriyle sözel bir şekilde seyir tarifinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Kırşehrî Edvârı'nda, elli üç adet terkip açıklamıştır. Kırşehrî'nin, edvâr çalışmasını inceleyen Doğrusöz, terkip için makam ve âvâze dışında kalan, iki makamı veya iki şûbeyi veya iki âvâzeyi birleştirmek olarak açıklamıştır (Doğrusöz, 2012, s. 174). Kırşehrî, terkipleri açıklarken bunların isimlerini, duraklarını, âgaz seslerini, önemli perdelerini ve bu perdelerde gösterilen çeşnilerini vurgulamıştır. Kırşehrî'nin perde üzerinde çeşni gösterimi, birleşik makamlar ile terkip kavramının aynı mı olduğu sorusunu akıllara getirmektedir. Tanımlardan ve Doğrusöz'ün açıklamalarından hareketle Kırşehrî'nin terkip anlayışının, Arel'de yer alan birleşik makamlarla benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Benâî, *Mûsikî Risâlesi*'nde terkip kavramını âvâze, şûbe ve on iki makam dışında kalan yedi dörtlü ve on iki tabaka beşli kısımlarının birleşmesiyle oluşan yapı, sınıflandırma ve meydana gelme durumu olarak tanımlamış, seksen dört adet terkip vermiştir (Köprülü, 2016, s. 14). Tanımdan anlaşılacağı üzere Benâî'nin terkip tarifi, Arel'de yer alan basit makamlar sınıfıyla örtüşmektedir.

18. yüzyılda, Kantemiroğlu terkip sayısını yirmi dört olarak açıklasa da edvârının başka bir bölümünde bu sayının on dokuz olduğunu belirtmiştir. Araştırma ve incelemeler sonucunda ise toplamda yirmi iki adet terkin isminin verildiği belirlenmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 101). Kantemiroğlu, terkinin tarifini, "Çıkarılan seslerin birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makama uğradıktan sonra bu

makamlardan birinin karar perdesinde kalıp orada karar etmesi sonucuna, o makamın terkihi veya o makama benzeyen ya da uyan bir terkihin meydana geleceği,” ifadeleriyle açıklamıştır (Tura, 2001, s. 40; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.20). Kantemiroğlu’nun terkip kavramına ilişkin yorumu, Arel’deki birleşik makam sınıfına uymamaktadır. Kantemiroğlu, çıkarılan sesler ifadesiyle bir diziyi değil birkaç perdeden oluşan nağmeyi anlatmaktadır. Tura, dipnot açıklamalarında Kantemiroğlu’nun terkip tanımlamasını, geçici geçki (modülasyon) olarak adlandırılabilceğini vurgulamıştır (Kantemiroğlu, 2001, s. 231). Ayrıca Kantemiroğlu, Rast makamına uyan terkipleri de verirken “Adı geçen terkipler her ne kadar ses vermeye (âgazeye) başka makamlardan başlasalar da gelip Rast perdesinde karar kıldıklarından ona bağlı oldukları şüphe götürmez” açıklamasıyla terkihin tanımının daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve pekiştirmiştir (Tura, 2001, s. 40; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.20).

Nâyi Osman Dede’ye (ö. 1729) göre eskilerin belirttiği gibi terkip sayısı yirmi dört değil, kırk sekizdir (Özalp, 2000, s. 88). *Kevserî Mecmuâsı*’nda (18. yüzyıl), terkip için “Seslerin birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makamın kendine özgü perdelerini kullandıktan sonra bir makamda karar etmesi durumu o makamın terkihi olur” şeklinde açıklamıştır (Yalçın, 2020, s. 110). Kevserî’nin, terkip tanımıyla Kantemiroğlu’nun terkip tanımları benzerlik göstermektedir. Kantemiroğlu, Kevserî’den farklı olarak birkaç makamın karakteristik özelliklerine değinilmesi gerektiğini belirtmiştir. Nâsır Dede, terkip kavramını, “İki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim denir,” şeklinde açıklamıştır (Tura, 2006, s. 41; Nâsır Dede, 1794, vrk.15a). İki ya da daha fazla makam ifadesinden Nâsır Dede’nin tanımı, Arel’de yer alan birleşik makamlar sınıfına yakınlık göstermektedir.

K-38 Edvârı olarak adlandırılarak 19. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve nazariyecisine dâir bir bilgi olmayan Gamze Köprülü’ye ait kitap çalışmasında, terkip kavramı, “Birkaç perde üzerinde hareket eden sesin birkaç makama uğraması ve uğramış olduğu makamlardan birinin karar perdesinde karar etmesidir ki böylece bu terkihin hangi makama ait olduğu anlaşılır” şeklinde açıklanmıştır (Köprülü, 2019, s. 81). Buradaki terkip tanımı, birebir Kantemiroğlu’nun terkip tanımı ile aynıdır. İsmail Hakkı Bey, muhtelif çeşitli dörtlüler, âvâzeler, değişik şekillerde bir araya getirilmek

suretiyle, birtakım terkipler (bugünkü adıyla birleşik makamlar) meydana getirildiğini, bunların sayısının yirmi dört iken kırk sekize çıkarıldığını, daha sonra da terkipât nihâyet yoktur denilerek sayısız terkipât yapılabileceği aktarmıştır (Kaygusuz, 2006, s. 21). 15. yüzyılda Merâgî, sayısız terkinin meydana getirileceğini ancak uyumlu olanlarının kabul göreceğini ifade etmiştir. Kaygusuz, burada uyumluluk esasını belirtmemiştir.

Terkip kavramı ve nazariyecilerin terkip sayılarına bakıldığında, benzerlikten çok farklılıklarının olduğunu ve farklı dönemlerde terkip sayılarının yüksek oranda değişikliğe uğradığı görülmektedir. 15. yüzyılda Yusuf B. Nizâmeddin elli, Hızır b. Abdullah yüz doksan dört, Lâdikli otuz adet terkip sayısı vermiştir (Yahya Kaçar, 2008, s. 149).

Yahya Kaçar, terkiplerin 21. yüzyılda kullanılan birleşik makamlar sınıflandırmasına denk geldiğini izah etmiştir (Yahya Kaçar, 2008, s. 149). Yahya Kaçar'ın, terkip tanımı gelenekte yer alan terkip tanımlarından Nâsır Dede'nin tarifi ile uyumaktadır. Öztürk, "Eğer bir ezgisel birlik, başka bir ezgisel birliğe ekleniyorsa ilkesel olarak bu yeni ezgisel bütün bir "terkip" meydana getirir" demektedir (Öztürk, 2014, s. 37). Öztürk'ün, ezgisel birlikten kastı, ezginin ve makamların temel motiflerini oluşturan üçlü, dördü ve beşli çeşniler olabilir. Terkip kavramı hakkında İrden, bambaşka bir açıklama getirmiştir. "Her perdenin kendi bölgesinde (evinde) değil de başka bir ses üzerinde karar etmesi, o makamın terkibi olur demektedir. Örneğin, Hüseyinî makamı kendi perdesi olan Hüseyinî'de değil de inip Dügâh'da karar verirse, Hüseyinî terkibi olur" (İrden, 2020, s. 24). İrden'in tanımı ile Kantemiroğlu ve *K-38 Edvârı*'nda yer alan terkip tanımları, hangi makamın terkibi olduğunu belli etmesi açısından benzerlik göstermektedir.

Kaynaklardaki tanımların incelenmesinden hareketle Türk mûsikisinde terkip kavramının, mürekkep, mürekkabât, terkipat ve son hâliyle birleşik makamlar olarak 13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar geldiği tespit edilmiştir. Terkipler, 15. yüzyıla kadar olan süreçte yazılmış edvâr kitaplarında onuncu devir, on ikinci devir gibi rakamlarla izah edilirken, 15. yüzyıldan itibaren yazılmış edvâr kitaplarında özel isimlerle anılmıştır.

İncelenen kaynaklar neticesinde, terkip konusunda iki farklı görüşün olduğu görülmüştür. Bunlardan birincisi, birbirinden farklı dörtlü ve beşlilerin yahut beşli ve dörtlülerin birbirine eklenerek sadece bir diziyle oluşmasına terkip denilmesi yönündedir. Özellikle Benâî, Kantemiroğlu, *K-38 Edvârı*, Kevserî, Kantemiroğlu ve İrden'in açıklamaları, terkiplerin birkaç makamdan meydana gelmediğini sadece dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle uyumlu dizilerin terkip sayılabileceği yönündedir. Yahya Kaçar, Doğrusöz ve Kaygusuz ise terkiplerin birleşik makamlar olduğunu izah etmişlerdir. Ancak Kantemiroğlu, birleşik makam tanımını iki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar şeklinde açıklamıştır (Tura, 2001, s. 41; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.20). Kantemiroğlu'nun bu tanımı, 21. yüzyıldaki birleşik makam tanımlarıyla uyumaktadır. Arel, mürekkep makamların tariflerini vermese de mürekkep olan makamları anlatırken birkaç makam dizisinin birleşmesinden meydana gelir ifadeleriyle Kantemiroğlu'nun birleşik/mürekkep makam tanımına katılmaktadır. Dolayısıyla birleşik makamların, en az iki farklı diziye sahip olma zorunluluğu anlaşılmaktadır. Birleşik makamlarla terkiplerin farkı buradan anlaşılmaktadır. Çünkü birden fazla terkip dizi olarak aynı diziye kullanabilir ancak aynı isimle anılmazlar. Kantemiroğlu, K-38 ve İrden'in tanımlarına göre terkiplerde önemli hususlar âgaz sesi, geçki ve karar sesidir. Örneğin, Uşşâk makamının seyri çıkıcıdır ve karar bölgesinden başlar. Uşşâk makamı, Nevâ bölgesinden âgaz eder ve Nevâ'da Hicâz geçici geçkisi (modülasyon) yapar ve tekrar Uşşâk dörtlüsüyle karar ederse Uşşâk-Beyâtî terkipleri olur. Birleşik makamlarda, birbirinden farklı dizilerin birleşimi söz konusudur. Bir başka açıdan terkiplerde yakın geçkiler, üçlü, dörtlü ve beşli çeşniler kullanılır. Birleşik makamlarda bâzen sırasıyla bâzen karışık olmak üzere en az iki farklı dizi ve uzak geçkiler kullanılır, demek yerinde olacaktır.

Terkip kavramının temelinde, Tura'nın açıklamış olduğu gibi geçici geçki (modülasyon) hususu dikkate alınmalıdır. Birleşik makamlarda, kalıcı modülasyon göz önüne getirilmelidir. “Kalıcı modülasyon, herhangi bir makamdan başka bir makama ortak çeşniler veya herhangi bir ortak çeşni gözetmeden direkt olarak yapılan modülasyondur” (Yavuzoğlu, 2009, s. 37). Bu bağlamda, kâdim on iki makamdan doğan terkiplerin, birleşik makam mı yoksa terkip mi oldukları, ayrıca bir araştırma konusudur.

Kantemiroğlu, terkiplerin sayısını yirmi olarak vermiştir. Terkiplerin başlığında yer alan “Galat-ı Meşhûriyet” ifadesi dikkat çekmiştir (Kamiloğlu, 1998, s. 56). Edvâr’da, terkiplerin sayısı yirmi olarak belirtilse de MK 131 numaralı risâlesinde “Esmâ-i Terkipler” başlığı altında yirmi iki adet terkip açıklanmıştır. Galat-ı Meşhûriyet, herkes tarafından yanlış bilinen, yanlışsama anlamlarına gelmektedir. Bu sebeple Kantemiroğlu, hânende ve sâzendeler arasında yanlış bilinen terkipleri tekrar ele alarak açıklamalarını perdeye dayalı olarak sözlü bir şekilde yapmıştır. Bu terkiplerin tarifleri hakkında, icrâcılar ve bestekârlar arasında fikir ayrılıklarının olduğunu ve terkiplerin tariflerinde zaman zaman değişiklikler meydana gelebileceğinin kaçınılmaz olduğunu ifade etmiştir. Her ne kadar mûsikîşinaslar arasında fikir ayrılıkları olsa da Kantemiroğlu terkip tariflerini, kendisinden önce yazılan mûsikî edvârlarını inceleyerek ve bu incelemeleri ismini belirtmese de kendi döneminde yer alan edvâr sahibi kişilerle değerlendirerek mantığa uygun bir şekilde tekrar sistemleştirmiştir. Terkip açıklamalarını genellikle, seyre başlangıç olan hareket perdesi, seyirde yer alan perdeler ve karar perdesi ekseninde açıklamıştır. Terkiplerin hepsinde, hangi makamlarla karar verildiğini belirtmemiş sadece perde isimleriyle hangi perdede karar edileceğini belirtmiştir.

Kantemiroğlu, yirmi iki adet terkinin dışında birçok terkip olduğunu fakat bu terkipleri örnekleyecek bestelenmiş eser örneklerinin olmadığını aktarmıştır. Diğer terkiplerde örnek eser olmamasının sebebini Kantemiroğlu, ses alanının dar olması ve yeni bir perde eklendiğinde başka bir terkip ile karıştırılmaya müsâit hâle gelmesi olarak açıklamıştır (Tura, 2001, s. 109; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Terkiplere ilişkin eser örnekleri için *Kantemiroğlu Edvârı*’na bakılmıştır. Edvârda Hûzzâm, Horasânî Hüseyinî, Hûzi Bûselik, Rahât’ül-Ervâh, Rûy-i Irak, Muhalif Irak, Müberka‘, Kûçek ve Karcığâr terkiplerine ilişkin eser örneklerine yer verilmemiştir. Eser örnekleri verilmeyen terkipler için Kantemiroğlu ile aynı dönemde yer alan bestekârların eserleri, terkip açıklamalarının sonunda örnek olması bakımından verilmeye çalışılmıştır.

3.2. KANTEMİROĞLU’NDA YER ALAN GALAT-I MEŞHÛRİYET TERKİPLERİN DEĞİŞİMLERİNE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

3.2.1. Isfahan Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Kelime olarak İran'daki bir kentin adını temsil eden Isfahan'ın, makam veya dizi ismi olarak kim tarafından ve ne zaman adlandırıldığı bilinmemektedir. Ancak Türk mûsikîsinde, makamlara zaman zaman şehir isimlerinin verildiği bilinen bir gerçektir. Örneğin, Hicâz, Feth-i Belgrad gibi... 13. yüzyılda, Urmevî'nin *Risâletü's Şerefiyye*'sinde Isfahan'a, temel on iki dizinin yedincisi olarak yer verilmiştir. Isfahan olarak da bazı kaynaklarda geçmektedir. Isfahan cinsinin, harflerle sembolize edilişi A-C-h-Z-H şeklindedir. Aralıkları ise C-C-C-B şeklindedir. Kendi cinsiyle birleştirilerek dizisi oluşturulmuştur (Arslan, 2017, s. 83, 84-; Urmevî, 1267?, vrk.D-67b). Isfahan cinsinin Hacı Büke'de Yegâh üzerinde yazılmış olan karşılığı, 21. yüzyılda aralıkları K-S-T olarak bilinen Uşşâk dörtlüsü veya Nişâbur dörtlüsüne denk gelmektedir (Çakır, 1999, s.168; Hacı Büke, 1445, vrk.75a). Bu tanımdan hareketle Isfahan cinsinin, 21. yüzyıl Batı mûsikîsi nota sisteminde Yegâh perdesi üzerinde ve 15. yüzyıldan sonraki karşılığı olan Rast perdesi üzerindeki yazımı aşağıdaki hâliyle izah edilebilir.



Şekil 3.1. Urmevî'de Isfahan Cinsi

Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında ise bu diziyi terkip ettikten sonra “mütenâfir” (uyumsuz) olarak işaretlemiştir. Isfahan için on iki makamın altıncısı ve kırk dördüncü devir olduğunu belirtmiş ve dizi kenarına Isfahan notunu düşmüştür (Uygun, 2019, s. 334, 353, 379- vrk.34b). Urmevî, Isfahan devrinin aralıklarını, T-C-C-T-C-C-C-B olarak verip A-D-V-H-YA-YC-Yh-YZ-YH harfleriyle sembolize etmiştir. Isfahan dizisi seslerinin Yegâh ve Rast perdesi üzerinde gösterimi aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.2. Yegâh'ta ve Rast'ta Isfahan Dizileri

Yukarıda verilen dizilerden hareketle Urmevî'in belirttiği Isfahan devrinin, 21. yüzyıldaki kullanılan Isfahan dizisiyle benzerliği oldukça uzaktır. Bu uzaklığın en temel sebepleri içerisinde dizilerde yer alan perdelerin değişikliğe uğraması, zamanla dizilere yeni seyir hareketlerinin eklenmesi, dizilerde bulunan ses skalasının daraltılması veya genişletilmesi gösterilebilir.

Merâgî, meşhur on iki makam arasında gösterdiği Isfahan'a onuncu sırada yer vermiştir. Aralıklarını T-C-C-T-C-C-C-B, dizide yer alan sesleri ise A-D-V-Ha-Ya-Yc-Yhe-Yz-YHa şeklinde sembolize etmiştir (Kolukırık, 2012, s. 68; Merâgî, 1991, s. 207). Merâgî'de verilen Isfahan dizisiyle Urmevî'de verilen Isfahan dizisi, aralık ve perde yönünden uyum sağlamaktadır.

Bilinen en eski Anadolu edvârlarından birisi olarak kabul edilen *Marîfet-i Mûsiki*'de, Isfahan'dan "Sipahan" olarakta bahsedilip on iki perdeden biri olduğu açıklanmıştır. Terkip veya makam olarak açıklanmamıştır. Ayrıca, Isfahan'ın makamının yaşlılar üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir (Uslu, 2021, s. 38; Faryâbî, 1385?, 8 Fasıl).

Ahmedoğlu Şükrullah, edvârının dokuzuncu faslında Isfahan'ı, kırk dördüncü dâirede göstermiştir. Altıncı devir olarak belirttiği Isfahan'ın seyir yapısını vermeyip A-D-V-H-YA-Y-Yh-YZ-YH harfleri ile rumuzlarını vermiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.57a). Rumuzlar incelendiğinde Ahmedoğlu Şükrullah'ta yer alan Isfahan'ın tarifinin, Urmevî ve Merâgî'nin Isfahan tarifi ile aynı olduğu anlaşılmaktadır.

Kırşehirî, on iki makam içerisinde üçüncü sırada göstermiş olduğu İsfahan'ı, sözlü bir seyirle açıklamıştır. Kırşehirî'ye göre İsfahan makamı, Dügâh perdesinden seyre başlayıp sırası ile Dügâh'ta Rast, Yegâh'ta Rast, Dügâh'ta Hüseyinî, Hisâr nağmesi duyurduktan sonra Çargâh'a düşüp oradan Gerdâniye nağmesi, Muhayyer ve Dügâh arasında Muhayyer nağmesi, Yegâh'ta Rast, Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk ve Rast'ta Rast nağmeleri yaptıktan sonra Dügâh'ta Uşşâk nağmeleri ile karar eder. (Doğrusöz, 2012, s. 105).

Lâdikli, be, cim, cim, cim aralıkları ile sembolize ederek cim, ze, he, cim, elif harfleriyle de nağme sırasını belirttiği yedinci cinsin, çoğunluk tarafından İsfahan olarak onaylandığını vurgulamıştır (Tekin, 1999, s. 130). Burada verilen rumuzlar ve aralıklar, Safiyyüdin Urmevî'nin İsfahan cinsi ile birbirini tutmamaktadır.

Hacı Büke, İsfahan'ı kırk dördüncü devir olarak vermiştir. T-C-C-C-T-C-C-B aralıklarından meydana gelip A-D-V-H-YA-YC-YH-YZ-YH harfleriyle sembolize etmiştir. Ahmet Çakır, İsfahan devri için Yegâh üzerinde Rast dörtlüsüyle Pençgâh-ı zaid beşlisinden oluşan bir dizi olduğunu ve artık kullanılmadığını belirtmiştir (Çakır, 1999, s. 158). Burada dikkat edilmesi gereken husus, Urmevî ve Merâgî'de verilen aralıkların baştan dördüncüsü T iken Hacı Büke'de bu aralığın C olarak kayda geçmesidir.

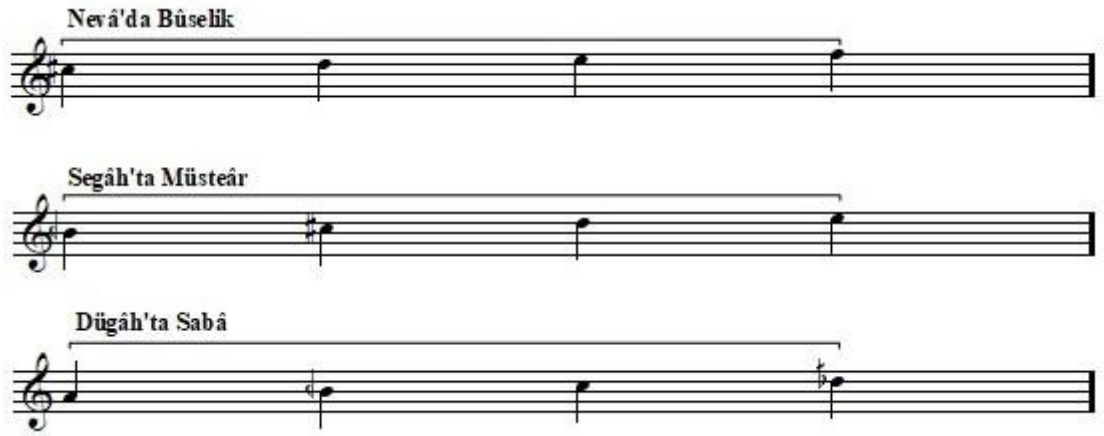
Seydî, makamları beyitler hâlinde açıklamıştır. Seydî, İsfahan için “*Hurûc it perde-i Pençgâh'tan iy yar, Dügâh'un perdesinde in otur var*” sözlerini kullanarak İsfahan makamının başlangıç sesinin Nevâ, kararının Dügâh perdesi olduğunu belirtmiştir (Arısoy, 1988, s. 24; Seydî, 1504, vrk.12b-36b-38a).

Tirevî, on iki makam içerisinde yer verdiği İsfahan'ı, Pençgâh (Nevâ) hânesinden (bölgesinden) seyredip oradan Hüseyinî bölgesinde devam edip aşağıda Çargâh, Segâh işleyip Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde açıklamıştır (Uygun, 1990, s. 33; Tirevî, 1488, vrk.181a). Urmevî ve Merâgî'nin İsfahan tariflerinde karar perdesi Rast iken Tirevî'de Dügâh perdesi olmuştur. Bir başka açıdan, Urmevî'de verilen İsfahan cinsiyle Uşşâk makamı nağmesi oluşurken dizide Rast makamı nağmesi meydana getirilmiştir. Tirevî'de verilen tarifte de İsfahan terkihi, Dügâh perdesinde

Uşşâk makamı nağmesiyle karar etmektedir. Bu bakımdan benzerlik gösterirler. Mehmet Tirevî'nin Isfahan açıklaması Seydî'ye ait olan Isfahan tanımını ile benzerlik göstermektedir.

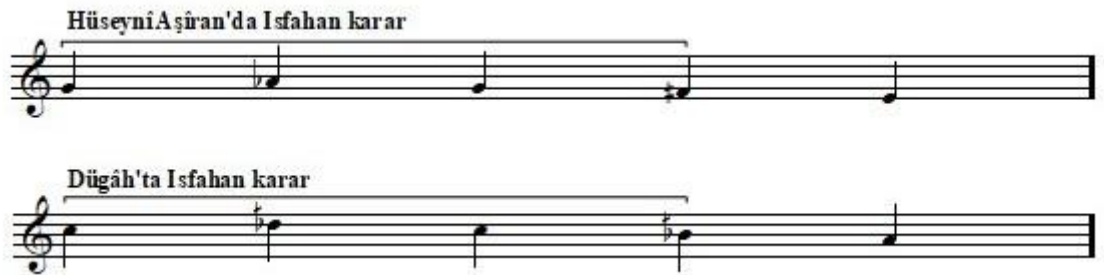
Kantemiroğlu Edvârı'nda Isfahan terkihi, Uzzâl gibi seyre başlayıp Hüseyinî perdesini kullanıp ardından Nevâ perdesine gelip Çargâh perdesini atlayarak Segâh perdesinde kalış yapar. Ardından tiz bölgede, Çargâh ve Sabâ seslerini duyurduktan sonra Sabâ makamı sesleri ile Dügâh perdesinde karar eder (Kamiloğlu, 1998, s. 72). Buradan anlaşılacağı üzere Kantemiroğlu'nda Isfahan terkihinin, Çargâh ve Sabâ perdelerine çıkıcı seyir yaptıktan sonra tekrar Sâba, Çargâh ve Segâh perdeleri ile Dügâh'ta Sabâ şeklinde karar ettiği anlaşılmaktadır.

Isfahan terkihinin nağmelerini oluşturan perdeler, Dügâh ile Acem arasında yer alıp toplamda sekiz adet olarak verilmiştir. Bunlar Dügâh, Segâh, Çargâh, Sabâ, Uzzâl, Nevâ, Hüseyinî ve Acem perdeleridir. Kantemiroğlu, Isfahan için Uzzâl âgaze eder derken, edvârın çevirisini yapan Yalçın Tura, Isfahan terkihi açıklanmasında Hüseyinî gibi âgaze eder, demektedir (Tura, 2001, s. 102, 103; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.51). Kantemiroğlu'nun tanımından hareketle Isfahan terkihinde, kalından inceye doğru seyredilerek sırası ile Uzzâl, Nevâ perdeleri duyurulup oradan Hüseyinî perdesine geçilmektedir. Hüseyinî perdesine gelindikten sonra bir Acem perdesi kullanılıp ardından tekrar Hüseyinî ve Nevâ perdelerine geçilmiştir. Burada Uzzâl perdesi tekrar duyurulduktan sonra Çargâh perdesi atlanılarak Segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bu kalıştan sonra Segâh perdesinden başlanılıp ince sesli bölgeye doğru, Çargâh ve Sabâ perdesi duyurularak Sabâ nağmesi işlenmiştir. Tanım ve yorumlardan hareketle Isfahan terkihinin, Segâh perdesi üzerinde Müsteâr nağmesi ve Dügâh perdesi üzerinde Sabâ nağmesinin birleştirilmesi sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple Arel nazariyesi yaklaşımı ile seyir olarak Nevâ'da Bûselik duyurup ardından Segâh'ta Nişâbur nağmesi ile kalış yaptıktan sonra Dügâh'ta Sabâ nağmeleri ile karar eder, denilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil 3.3. Isfahan Terkibinin Nağme Yapıları

Isfahan terkibine, Kantemiroğlu'nun Remel usûlündeki Peşrev'i ve Tanbûrî İsak Efendi'nin Darb-ı Fetih usûlündeki Peşrev'i, örnek eserler olarak verilebilir. Yalçın Tura'nın, transkripsiyon yaptığı notalar, Yegâh üzerinden yazılmıştır. Peşrev'lerin transkripsiyonunda, Yegâh üzerinde Sabâ perdesi görülmektedir. Ancak karar ederken bir komalık Fa diyez perdesi ile karar edilmiştir. Bu durumda, Uşşâk perdesi meydana gelmemektedir. Kürdî makamına yakın olacak şekilde, Sabâ Zemzeme terkihi nağmesi duyulmaktadır. Peşrev'ler içerisinde yer alan örnek nağmeler, aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.4. Kantemiroğlu'nda Isfahan Karar

K-38 *Edvârı*'nda, 20 adet terki bin içerisinde Isfahan, birinci terkip olarak belirtilmiş ancak açıklaması yapılmamıştır (Köprülü, 2019, s. 83; ?, 19.yy, vrk.15b). Artin, Isfahan'ın seyrine, Nişâbur makamı nağmeleri ile başlayıp Hüseyinî perdesinde Hicâz makamı nağmesini duyurduktan sonra Dügâh perdesinde Uşşâk makamı nağmeleri ile karar edeceğini belirtmiştir (Judetz, 2002, s. 40, Artin). Artin'in, belirtmiş

olduğu Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâz nağmesi, kendisinden önceki nazariyecilerde yer almamaktadır.

Kemânî Hızır Ağa'da Isfahan, Dügâh ile Acem perdeleri arasındaki ses alanında yer alan perdeler ile tarif edilmiştir. Seyrine Nevâ ile Nîm Hicâz perdeleri ile başlayıp Acem perdesini duyurup Çargâh perdesi ile Dügâh'ta karar eder (Tekin, 2015, s. 151; Hızır Ağa, 1740?, vrk.4b). Arel sistemine göre yorumlandığında, Nîm Hicâz perdesini almasından dolayı Nevâ'da Bûselik, Çargâh'ta Çargâh ve Dügâh'ta Uşşâk çeşnilerinden meydana geldiği görülmüştür.

Nâsır Dede, Isfahan için “Nevâ perdesinden seyre başlayıp yine Nevâ perdesine dönerek sırası ile Çargâh'a, Segâh'a ve Dügâh perdesine iner ve orada karar verir” demektedir (Tura, 2006, s. 38; Nâsır Dede, 1794, vrk.26b). Nâsır Dede'nin, tanımından hareketle Isfahan'ın Uşşâk makamı dizisinde olduğu ve Nevâ perdesinden başlayıp pest taraftaki seslere inmeden Dügâh perdesinde karar ettiği söylenebilir.

Mehmet Hafid Efendi, Isfahan'ı bir makam olarak aktarmıştır. O'na göre Isfahan makamı, “Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Acem sesleri ile âgaz edip tekrar Hüseyinî, Nevâ, Nîm Hicâz, Nevâ ve Çargâh perdeleri ile Dügâh'ta karar etmektedir” (Uslu, 2001, s. 46; Hafid, 1783, vrk.14). Burada dikkat edilirse makamı oluşturan seyir içerisinde, Segâh perdesi ve bölgesine yer verilmemiştir. Verilen perdelerden hareketle Mehmet Hafid Efendi'ye göre Isfahan makamının, Nevâ'da Bûselik makamı nağmesi duyurup Dügâh'ta Rast makamı nağmesi ile karar ettiği düşünülmektedir.

Hâşim Bey'in seyri ile Isfahan makamı, Hicâz perdesinden Muhayyer'e kadar çıkıp oradan Nevâ, Hicâz ve Segâh perdeleri ile Dügâh perdesinde karar eder, şeklindedir (Yalçın, 2016, s. 159). Isfahan makamının, Hâşim Bey'de verilen tanıma göre Hicâz, Segâh perdeleri ile Dügâh'ta kalmasından dolayı Uşşâk makamı değil de Müsteâr makamı sesleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Ancak Hâşim Bey Edvârı'nda, bir başka açıklamada Isfahan, Nevâ ve Uzzâl perdesinden seyre başlayıp Dügâh'ta Rast sesleri ile kaldıktan sonra Sabâ yüzünden Çargâh'a çıkıp tekrar Dügâh'ta karar verir, şeklinde görülmüştür (Yalçın, 2016, s. 211; Haşim Bey, 1864, vrk.55). Burada verilen Isfahan terkibi tanımı, Kantemiroğlu'nun tanımı ile aynıdır.

Kâzım Uz'a göre Isfahan, Nevâ perdesinden başlayıp özaşıtı⁶ kullanan ve ardından, Dügâh perdesinde karar eden makamdır (Uz, 1964, s. 34). Tanımdan anlaşılacağı üzere Isfahan Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Rast perdeleri ile yerinde Rast beşlisi seslerini kullanır. Ancak Dügâh perdesinde karar ettiği için Uşşâk makamı sesleriyle sonlandığı anlaşılmaktadır. Kâzım Uz, Isfahan'ın, çıkıcı ezgilerde Hicâz perdesinin kullanılması ile Nevâ makamından ayrıldığını belirtmiştir (Uz, 1964, s. 34). Bu sebeple Dügâh, Segâh, Hicâz ve Nevâ perdelerinin kullanımı ile Dügâh perdesi üzerinde, Rast çeşnişi meydana getirilir. Bu çeşni ile Isfahan'ın karakteristik özelliği ortaya çıkar. Böylelikle Nevâ ve benzeri yapılardan ayrılır.

Cemil Bey, bir makam olarak tarif ettiği Isfahan'ın, Rast ve Muhayyer perdeleri arasında bir ses aralığının olduğunu, donanımında bir işarete yer verilmediğini, seyrine başlangıç perdelerinin ise Segâh, Hicâz ve Nevâ olduğunu, izah etmiştir (Cemil Bey, 1924, s. 47). Dolayısı ile Cemil Bey, Isfahan'nın seyrine, Müsteâr makamı nağmesi ile başladığını belirtmiştir. Ancak karar perdesini belirtmemiştir. Donanımda değiştirici işaret bulunmaması ve Segâh perdesinin doğal perde kabul edilmesinden hareketle Uşşâk makamı nağmesi ile karar ettiği varsayılmaktadır.

Kiltzanidis'e göre Isfahan makamı, Nevâ perdesinden seyre başlayıp Uzzâl perdesini duyurup ardından Nevâ üzerindeki tiz perdelerde gezinip Dügâh perdesinde karar eder. Karara gelmeden Hüseyinî perdesinde asma kalış yapar (Paspas, 1997, s. 56).

Rauf Yektâ Bey'e göre Isfahan makamı, Uşşâk dörtlüsüne, Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur (Yektâ, 1986, s. 81). Rauf Yektâ Bey'de, Segâh perdesi, doğal perde sayıldığı için donanıma yazılmamıştır. Bu sebeple tanımdan anlaşılacağı üzere Isfahan makamı, Uşşâk makamı dizisi seslerinden meydana gelmektedir. Rauf Yektâ Bey, makamın açıklamasını vermemiştir. Dizi seslerini verdikten sonra Semâi usûlünde etüt benzeri bir ezgi örneği vermiştir. Ezgi incelendiğinde, Nevâ perdesinden seyre başlanıp Dügâh perdesine inildiği, Nîm Hicâz perdesi kullanılıp Nevâ'da kalış yapıldığı, Hüseyinî'de Uşşâk çeşnişi gösterildiği ve Dik Bûselik, Nîm Hicâz perdeleri ile Nişâbur,

⁶ Kâzım Uz'un tanımıyla özaşıtı, seslerin temeli anlamına gelir. Dolayısıyla Nevâ perdesinden itibaren pest taraftaki Nevâ'nın oktavı olan Yegâh'a kadar Rast makamı seslerinin kullanılması gerektiği kastedilmiştir (Uz, 1964, s. 53).

Hüseynî ve Evç perdeleri ile Nevâ'da Rast çeşnilerini göterip asma kalış yapıldığı görülmüştür. Ardından Çargâh perdesine dönülür Gerdâniye'den itibaren, Acem'li bir şekilde Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleri ile karar edilmiştir. Netice olarak Rauf Yektâ Bey'de, Isfahan makamının kararı Dügâh, güçlüsü Nevâ, karakteristik çeşnisi Nişâbur olarak verilmiştir.

20. yüzyıl nazari anlayışında Isfahan, terkipten ziyâde makam olarak Uşşâk makamı dizisi ile bağlantılı bir şekilde açıklanmıştır. Arel, Basit ve Birleşik Isfahan makamı olmak üzere iki şekilde açıklarken Ezgi, Isfahan makamı başlığı altında; Uşşâk makamı dizisinin başına, ortasına veyahut sonuna, bir Rast dörtlüsünün geçki hâlinde ilâvesinden meydana geldiği biçiminde açıklamıştır (Ezgi, 1993, s. 144). Ezgi'nin bahsetmiş olduğu geçki, geçici geçkidir. Dügâh ve Nevâ perdeleri arasındaki Rast dörtlüsü⁷, Isfahan makamının karakteristik geçici geçkisi hâline dönüşmüştür.

Arel, Basit Isfahan'ın, Segâh-Acem perdeleri arasında gezinip Segâh'ta kalış yapıldıktan sonra Beyâtî gibi karar ettiğini belirtip bunun bir makam sayılmasına gerek olmadığını vurgulamıştır. Birleşik Isfahan makamına, daha geniş yer vermiştir. Arel'e göre Birleşik Isfahan makamı, Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik makamı dizisinin bir kısmıyla Dügâh perdesindeki Rast makamı dörtlüsünün, Beyâtî makamı dizisine katılmasından oluşmuştur (Akdoğu, 1993, 199). Ezgi ve Arel'in, Isfahan yapısının tanımlarında görüldüğü gibi Isfahan'ın temeli, Uşşâk makamı dizisi ile aynıdır. Seyrinde, Dügâh'ta Rast dörtlüsü, Bûselik'te Nişâbur üçlüsü ve Nevâ'da Bûselik beşlisi çeşnilerini sık kullanılmasından dolayı ayrı bir makam olarak belirtilmesi gereği duyulmuştur. Isfahan'ın, Uşşâk makamından doğan bir terkip olduğunu ileri süren bir görüşe rastlanılmamıştır. Ancak terkiplerin bileşimi olarak açıklanmıştır. 13. ve 15. Yüzyıllarda, Urmevî'nin ve Merâgî'nin belirtmiş olduğu Isfahan dizisi, Rast makamı nağmesi ile karar ederken, 20. yüzyılda Uşşâk makamı nağmesi ile karar etmiştir.

13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar varlığını sürdüren Isfahan yapısının nazari özellikleri dikkate alındığında, Uşşâk makamı dizisinden türetilen bir terkip olduğu

⁷ Dörtlü ve beşliler, ismini aldıkları makamın ilk dört ve beş sesinden oluşmaktadır. Bu çalışmada, dörtlü ve beşliler çeşniyi teşkil etmektedir. Çeşni kavramı, 20. yüzyıl nazariyesinde kullanılan bir terimdir. Kavramsal çerçevede detaylıca açıklandığından, burada tekrar açıklanmasına gerek duyulmamıştır.

görülmektedir. İncelenen kaynaklar neticesinde, özellikle Basit Isfahan ve Birleşik Isfahan makamları olarak ayrı ayrı yer verilse de seyirlerinde yapmış olduğu çeşniler ile birbirine girift hâle gelerek yukarıda belirtildiği gibi son hâlini almıştır. Isfahan yapısı, Uşşâk makamının dizisini kullanmasından ve içerisinde yapmış olduğu geçici geçkilerden sonra tekrar dönüp Uşşâk makamı sesleri ile karar vermesinden dolayı Uşşâk makamından doğan bir terkiptir denilebilir. Yapısında, ikinci bir diziye geçiş söz konusu değildir. Uşşâk makamından farkı, içerisinde sıklıkla kullanılan ve gelenek hâline gelen, Bûselik'te Nişâbur ve Dügâh'ta Rast çeşnileridir.

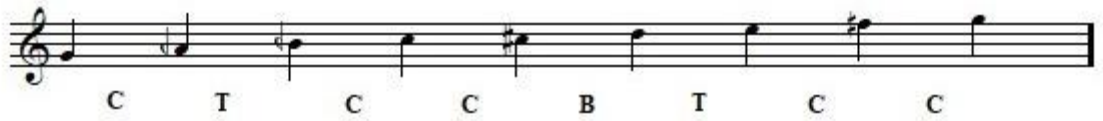
Isfahan ter kibine veya makamına örnek olarak Cemil Bey'in "Isfahan Saz Semâî", Medeni Aziz Efendi'nin "Küncî Gamda Bimecâlim Ey Perî" adlı bestesi ve Numan Ağa'nın "Senin Hasretinle Şûh-ı Melekten" adlı şarkısı verilebilir.

3.2.2. Büzürg Ter kibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Büzürg veya Büzürg, kelime olarak Farsça'da büyük, ulu anlamına gelmektedir. Türk mûsikîsi kaynakları üzerine yapılan çalışmaların incelemesi sonucunda, makam veya ter kip ismi olarak azınlıkla Büzürg, çoğunlukla Büzürg kelimesi kullanılmıştır. Bu sebeple bu çalışmada, Büzürg kelimesi kullanılmıştır.

Büzürg yapısı, on iki kadîm makamın içerisinde yer alıp 13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. 13. yüzyılda Urmevî, Büzürg makamının, icrâcılar arasından çokça bilinerek icrâ edildiğini ve böylelikle tercih edildiğini belirtmiştir. Urmevî'nin, *Kitâbü'l Edvâr*'ında Büzürg makamına yetmişinci devir olarak yer verilmiştir (Uygun, 2019, s. 226, 367; Urmevî, 1236, vrk.35a). Urmevî'nin, *er-Risâletü's-Şereffiye* eserinde Büzürg makamı, rumuz olarak A-C-V-H-Y-YA-YD-YV-YH harfleriyle sembolize edilip perde aralıkları C-T-C-C-B-T-C-C şeklinde ifade edilmiştir (Arslan, 2004, s. 95; Urmevî, 1267?, vrk. T-52b, N-48a). Şirâzî, Büzürg devrinin birinci şeklini, A-C-V-H-Y-YA-YD-YV-YH harfleriyle vermiştir. Burada verilen devir harfleri, aynı şekilde Merâgî'in, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında da verilmiştir (Uslu, 2015, s.128; Şirâzî; 13. yy, vrk.192b). Büzürg makamı, Merâgî'de en uyumlu ilk dört makam arasında yer almaktadır. İkinci ve üçüncü çeşidinin açıkladığı cetvelde, Büzürg'ün nağmeleri, A-C-V-H-Y-YA-YD-YV-YH rumuzlarıyla sembolize edilmiştir (Uslu, 2015, s. 138; Meragî, 1418, vrk.29a).

Ahmet Çakır, Şîrâzî ve Merâgî’de verilen Büzürg aralıklarının, Lâdikli ile Hacı Bûke’de de yer aldığını beyân etmiştir (Çakır, 2014, s. 86; Hacı Bûke, 1445, vrk.71b; Şirazi, 13.yy, vrk.192b). Genel olarak bakıldığında 13. ve 15. yüzyıllarda üç çeşidi olan Büzürg devrinin, yaygınlıkla kullanıldığı görülmektedir. Büzürg makamının rumuzlarından hareketle dizisinde bulunan sesler, Rast perdesi üzerinde gösterilip aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.5. Rast Perdesinde Büzürg Devri

Yukarıda notaları verilen Büzürg devri, 20. yüzyıl Arel nazariyesindeki herhangi bir diziye benzememektedir.

Ahmedoğlu Şükrullah’ın, *Edvârı Mûsiki*’sinde Büzürg, meşhur on iki makamın sekizincisi olarak yer almıştır. Makama ait aralıklar ve harflerle sembolize edilen perdeler, yetmi beşinci dâirede, Urnevî’de yer aldığı gibi verilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.57a). Urnevî’de, Büzürg, yetmişinci devir iken Ahmedoğlu Şükrullah’ta, yetmiş beşinci devir olarak verilmiştir. Buradan devir sayılarının ve sıralarının nazariyeciler arasında değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Bedri Dilşah’ın, *Muradnâme*’sinde Büzürg, meşhur on iki makam arasında sınıflandırılmış, açıklaması yapılmamıştır (Ceyhan, 1997, s. 726; Dilşâd, 1427, s. 204). Hızır b. Abdullah’ın, *Kitâbü’l-Edvâr*’ında Büzürg, on iki makam içerisinde beşinci olarak verilmiştir. Makamın detaylı açıklaması yapılmasa da *Fasl-ı Cihldüvüm*⁸ bölümünde, Büzürg için dört nağmeden⁹ az olmayıp sekiz nağmeyi geçmediği belirtilmiştir (Özçimi, 1989, s. 50, 53). Hızır b. Abdullah’ın tanımından, Büzürg yapısının dar bir ses alanı olduğu ve bir dizi içerisindeki seslerden oluştuğuna dair bir çıkarımda bulunulabilir.

⁸ 42. fasıl.

⁹ Hacı Bûke’nin, nağme ile belirttiği kavram, Türk mûsikîsinde perdeyi ifâde eder.

Kırşehirî Edvârî'nda, Büzürg makamı, Dügâh perdesi üzerinde Segâh, Çargâh, Dügâh ve Sabâ perdeleri ile 21. yüzyıldaki Sabâ dörtlüsünü duyurup Irak perdesine Segâh beşlisi ile iner. Ardından Evç perdesinde Segâh yapıp Yegâh bölgesinde Rast sesleriyle genişleyip kararı olan Irak perdesine gelip karar eder (Doğrusöz, s. 2012, 106). *Kırşehirî Edvârî*'nda belirtilen Büzürg makamı tarifi, 20. yüzyıldaki Arel nazariyesinde kullanılan, Bestenigâr makamı tarifi ile benzerlik göstermektedir. *Kırşehirî Edvârî*'nda Bestenigâr, 21. yüzyıldaki tarifi ile karar yönünden benzerlik göstermektedir. Seyrine Gerdâniye başlayıp Çargâh yüzünden Sabâ makamı gösterdikten sonra Irak'ta Segâh makamı sesleri ile karar eden bir terkip olarak anlatılmıştır (Doğrusöz, s. 2012, 115). Gerdâniye, Çargâh ve Segâh dizilerinin birleştirilmesiyle oluşturulduğundan 20. yüzyıl Arel nazariyesine göre terkipten ziyâde, birleşik makamlar arasına girdiği söylenebilir.

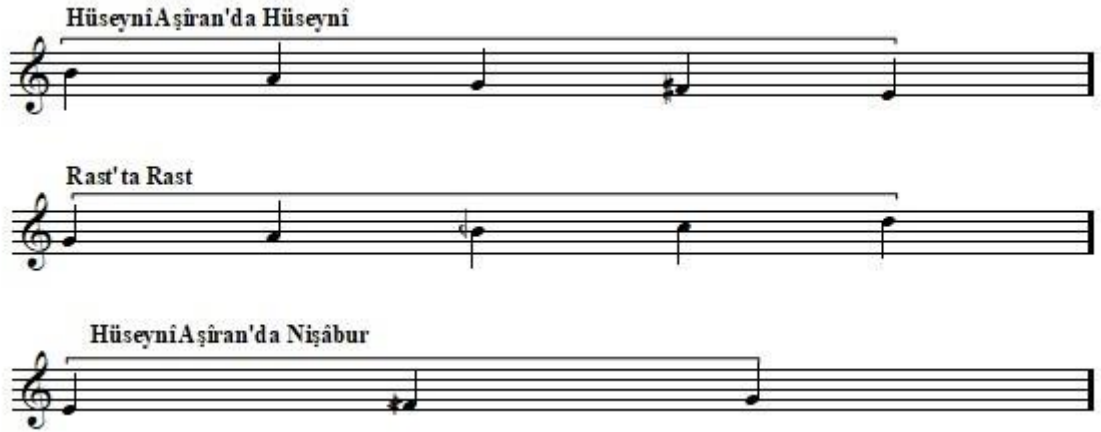
Şîrvânî'de, Büzürg ana makamlar arasında sayılmıştır (Akdoğan, 1996, s. 224, Şîrvânî, 1450, vrk.101-102). Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Büzürg, beşinci makamdır. Makamın tanımından hareketle Kûçek seyredildikten sonra Irak perdesinde Segâh makamı sesleri ile karar edildiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 26; Seydî, 1504, vrk.37b). Seydî'nin, vermiş olduğu Büzürg tarifi, *Kırşehirî*'nin makam olarak tarif ettiği Büzürg yapısı ile benzerlik göstermektedir.

Kantemiroğlu'nda, Büzürg terkiibinin tarifi, icrâcılarının yorumlarına ilişkin bir yaklaşımla verilmiştir. Çünkü Kantemiroğlu, edvârının sekizinci kısmından kendisinden önceki nazariyecilere göre Büzürg makamını, Rast perdesinde Rast gösterip Irak ve Çargâh'tan itibaren Segâh'ı atlayıp Dügâh perdesinde karar eden bir makam olarak iki farklı şekilde açıklamıştır (Tura, 2001, s. 143; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.71). Bu sebeple Kantemiroğlu, Büzürg terkiibini açıklarken, dönemin icrâcıları arasındaki yaygınlıkla kullanılan şeklini doğru olarak kabul etmiştir. Kantemiroğlu'nun tarifine göre Büzürg terkiibi, Bûselik perdesi ve Hüseyinî Aşîran perdesi arasında inici bir seyir göstermektedir. Bûselik perdesinden seyre başlayıp Dügâh, Rast, Irak ve Hüseyinî Aşîran perdesine kadar iner. Ardından çıkıcı şekilde Hüseyinî Aşîran ve Irak perdelerini kullanıp Rehâvî'den dolayı Rast perdesine gelip karar eder (Tura, 2001, s. 103; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.51). Tanımdan anlaşılabacağı üzere burada verilen Büzürg terkiibi tanımının, Arel nazariyesine göre Bûselik makamı seyredip Aşîranda Uşşâk

dörtlüsü gösterip ardından Rast perdesinde (Bûselik perdesinden dolayı) Çargâh karar eder, şeklinde karşılık bulmaktadır. Bir başka açıdan, Bûselik Aşîran makamı ile Rast perdesi üzerinde Çargâh makamının birleşmesi sonucu meydana geldiği de söylenebilir.

Kantemiroğlu, Rehâvî makamını; Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Zengüle perdeleri ile inici şekilde seyrettikten sonra Dügâh'ta karar eden bir makam olarak vermiştir (Tura, 2001, s. 144; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.72). Büzürg terkininin tanımındaki, “Rehâvî'den dolayı” ifadeleri ile Geveşt perdesinin kullanımı kastedilmektedir. Kantemiroğlu'nda yer alan Geveşt perdesi, Rehâvî perdesi olarak geçmektedir (Kantemiroğlu, 2001, s. 3). Akdoğu, “*Türk Mûsikîsinde Perdeler*” adlı çalışmasında, bu konuya yer vermiştir (Akdoğu, 1999, s. 18).

Dolayısı ile Kantemiroğlu, Büzürg terkinin için Nevâ, Çargâh, Dügâh, Segâh, Dügâh, Rast, Irak, Hüseyinî Aşîran perdelerinin kullanılıp ardından Rehâvî perdesi ile Rast'ta karar edilmesi gerektiği hususuna dikkat çekmektedir. Bu bilgilerden hareketle Büzürg terkininin, Hüseyinî Aşîran üzerinde Hüseyinî yapıp Rast perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır.



Şekil 3.6. Büzürg Terkininin Nağme Yapıları

Kutluğ, Büzürg makamının 18. yüzyıldaki örneklerinin III. Selim, Benli Hasan Ağa ve Kutb'ün-Nâyî Osman Dede tarafından verildiğini belirtmiştir. Benli Hasan Ağa'nın eserine ulaşamamıştır.

III. Selim'in, Büzürg Saz Semâî genel olarak incelendiğinde, birinci hânede Çargâh ve Muhayyer perdeleri arasında Hüseyinî perdesi vurgulanarak seyredilip Hüseyinî üzerinde Uşşâk çeşnisi ile kalışlar yapılıp Hüseyinî makamı etkisi hissedilmektedir. Mülâzime, Hüseyinî ve Bûselik makamlarının karar perdesi olan Dügâh'ta kalış yapılmadan, Hüseyinî ve Bûselik makamı sesleri gösterilip Nîm Hicâz perdesiyle Nişâbur çeşnisi duyurulmuştur. Ardından hemen Çargâh perdesine geçilip Irak perdesiyle Hüseyinî Aşîran'a inildikten sonra Rast perdesinde, Çargâh üçlüsüyle karar edilmiştir. İkinci hânede, Hüseyinî üzerinde Uşşâk çeşnisi gösterilmiş ve Hüseyinî makamı etkisi hissettirilmiştir. Üçüncü hânede, Nevâ'da Rast çeşnisi gösterildikten sonra Muhayyer'de Uşşâk ve Muhayyer'de Hüseyinî çeşnileriyle genişleme yapılmıştır. Son olarak dördüncü hânede, Evç perdesi duyurulup Bûselik makamı seyredilmiş ve mülâzimeye dönülmüştür. Ardından Rast perdesinde, Çargâh makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür. III. Selim'in, Büzürg Peşrev'i de aynı kalışlar ve çeşniler çerçevesinde bestelenmiştir.

Kutb'un-Nâyî Osman Dede'nin, Büzürg Saz Semâî genel olarak incelendiğinde, donanımda Evç perdesinin yer aldığı, birinci hânede, Evç perdesini kullanmadan Bûselik makamını işleyip mülâzime, Zirgüle perdesini Bûselik makamının yedeni gibi kullandığı, Yegâh perdesine Nikrîzli genişlediği ve ardından Irak perdesiyle Hüseyinî Aşîran'a inip Rast perdesinde Çargâh üçlüsüyle karar verildiği görülmüştür. İkinci hânede Hüseyinî'de Uşşâk ve Nevâ'da Bûselik çeşnileri ile seyredip Bûselik makamı sesleriyle Dügâh'ta kalış yapılmıştır.

Üçüncü hânede, III. Selim'in Büzürg Saz Semâî gibi Rast ve Gerdâniye sesleriyle başlayıp Muhayyer'de Uşşâk üçlüsüyle genişleyip Hüseyinî'de Uşşâk çeşnisiyle kalış yapıp ardından Dügâh'ta Bûselik beşlisi gösterilip Hüseyinî Aşîran'da Hicâz genişledikten sonra Dügâh'ta kalış yapıldığı görülmüştür. Dördüncü hânede, Yegâh perdesinde Nikrîz çeşnisi ile genişleyen bir Bûselik makamı işlenip Çargâh ve Dügâh perdelerinde kalış yapıldıktan sonra mülâzimeye dönüldüğü tespit edilmiştir. Kutb'un-Nâyî Osman Dede'nin, Büzürg Peşrev'i de benzer çeşniler ve geçkiler çerçevesinde bestelenmiştir. Peşrev'de, yerinde Uşşâk geçkisine ve Gerdâniye'de Rast'lı genişlemelere de yer verilmiştir.

III. Selim, Büzürg makamını, içerisinde Bûselik makamını yedensiz ve pest tarafta genişleme göstermeden kullanıp Hüseyinî perdesini sıkça vurgulayıp Hüseyinî makamını daha çok hissettirip ve Hüseyinî Aşîran'dan aşağıya inmeden Rast'ta Çargâh sesleri ile karar vererek işlemiştir. Kutb'ün-Nâyî Osman Dede, Büzürg makamını içerisinde yarım yeden yapılan Bûselik makamını sıkça göstererek Hüseyinî makamı etkisini fazla hissettirmeyip pest tarafta Yegâh'a kadar genişleyip Rast perdesinde Çargâh üçlüsüyle karar ederek işlemiştir.

K-38 Edvârı'nda, Büzürg; Zirgüle perdesiyle eşses olan bir perde olarak verilmiştir. *K-38 Edvârı*'nda, Büzürg terkibi açıklamasıyla birlikte Kantemiroğlu'ndaki tarifile aynı şekilde işlenmiştir (Köprülü, 2019, s. 100; ?, 19.yy, vrk.15b). *Kevserî Mecmuâsı*'nda, Büzürg terkibi, Kantemiroğlu'nda olduğu gibi tarif edilmiştir (Yalçın, 2019, s. 132).

Artin Edvârı'nda, Büzürg; Rast âgazesinin hükmünde olan şûbelerden birisi olup sözlü bir seyirle perde sırası verilerek açıklanmıştır (Judetz, 2002, s. 30). Perdeleri, dörtlü ve beşli olarak düşünüldüğünde, nağmeleri ve kararı şu şekildedir: Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makamının ilk altı sesi duyurulup Arel'in temel makam olarak gördüğü Çargâh'ın beşlisiyle Yegâh'a düşer ve ardından Rast perdesinde karar eder. Arel, nazariyesine göre yerinde Bûselik makamı ile Rast perdesi üzerinde Çargâh makamının, birleşmesinden meydana gelir denilebilir. *Artin Edvârı*'nda, Büzürg makamına örnek olarak Şeyh Osman Dede'nin (Nâyî Osman Dede) Büzürg Peşrev'inin serhânesine bakılması gerektiği belirtilmiştir.

Nâsır Dede, terkiplerin arasında sınıflandırdığı Büzürg'ün; Sabâ makamı yaptıktan sonra Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar ettiğini açıklayıp Bestenigâr terkipten bir farkı olmadığını belirtmiştir. Nâsır Dede, Bestenigâr terkipten, Çargâh makamı yapıp Irak'ta Segâh makamı sesleriyle karar ettiğini belirtmiştir (Tura, 2006, s. 54; Nâsır Dede, 1794, vrk.26b). Burada verilen tanımlardan hareketle Büzürg'ün, Sabâ makamı işlemesi, Bestenigâr 'ın ise Çargâh perdesini merkez aldığı Çargâh makamını işlemesi, iki terkip arasındaki temel fark olarak düşünülebilir. Çargâh makamı, Segâh ve Dügâh seslerini kullansa da nihâyetinde Çargâh karar eder.

Sabâ makamı, Çargâh'ı sıklıkla kaldığı perde olarak kullansa da nihâyetinde Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleri ile karar eder.

Mehmet Hafid Efendi'ye göre Büzürg terkihi, genellikle Hüseyinî perdesinden seyre başlayıp Dügâh'a iner, ardından Dügâh ile Hüseyinî Aşîran arasındaki perdeleri duyurur ve Rast perdesinde karar eder, şeklinde aktarılmıştır (Uslu, 2001, s. 31; Hafid, 1783, vrk.10). Tanımdan anlaşılacağı üzere Büzürg, Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde, Hüseyinî Aşîran makamı sesleri ile inici şekilde seyredip Rast perdesinde Rast makamı sesleriyle karar etmektedir.

Hâşim Bey Edvârî'nda, Büzürg; makam olarak ele alınmış ve Batı mûsikîsinde sol majör tonu ile eşleştirilmiştir. Kantemiroğlu, Kevserî ve K-38 Edvârî'nda verilen Büzürg tarifi ile yapı olarak aynıdır (Yalçın, 2016, s. 149; Haşim Bey, 1864, vrk.24).

Kâzım Uz'a göre Büzürg, bir makam olarak açıklanmıştır. Hüseyinî perdesinden seyre başlayıp Bûselik makamını duyurur ve ardından Rast perdesinde karar verir. Uz, Büzürg makamı içerisinde Evç perdesinin kullanıldığını ve böylelikle Nigâr makamından ayrıldığını belirtmiştir (Uz, 1964, s. 14). Buradan hareketle Büzürg makamının seyrinde, Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisi bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak Rast perdesi üzerinde hangi makam sesleri ile karar edildiği açıklanmamıştır.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikîsi*'nde Büzürg; müteferri (eklemeli) bir makam olarak ele alınmıştır. Kararı, Rast perdesidir. Donanımında, Rast makamında kullanılan değiştirici işaretler yer almaktadır. Cemil Bey'e göre Büzürg, Hüseyinî makamı nağmelerini duyurduktan sonra Rast makamı nağmeleri ile karar eder (Cemil Bey, 1924, s. 52). *Rehberi Mûsikî*'de, Büzürg makamı için Rast makamının "fûrû" (kolu, dalı) ibâresi yer almaktadır. Dolayısı ile Büzürg makamının, Rast makamından doğan bir terkip olduğu düşünülebilir. *Rehberi Mûsikî*'de, Büzürg makamına ilişkin eser örneği verilmemiştir.

Kiltzanidis'te, Pözüruk ve Bözüruk olarak da yer alan Büzürg, Nevâ perdesinden seyre başlayıp Nevâda Bûselik çeşnisi yapar. Ardından, Dügâh perdesinde Bûselik

makamı işler ve Hsüeynî Aşîran perdesinde genişledikten sonra Rast perdesinde, Rast makamı nağmesiyle karar eder (Paspas, 1997, s. 97).

Ezgi, birleşik makamlar arasında gösterdiği Büzürg'ü, Sûzîdilâra ve Nigâr makamları ile aynı başlıkta gösterip birbirinin aynısı olduğu ifade etmiştir. Tanım olarak Büzürg'ün, Çargâh makamı dizisine, Bûselik makamı dizisinin eklenmesi ile oluşturulğu belirtilmiştir (Ezgi, 1933, s. 178). Ezgi'nin, Büzürg makamı açıklamasında belirtmiş olduğu Çargâh makamı dizisinin donanımında, değiştirici işaret bulunmamaktadır. Bu sebeple içerisinde Sabâ makamının yer aldığı, Çargâh (eski) makamı ile karıştırılmamalıdır. Ezgi'nin bilgilerinden hareketle Büzürg'ün, Hüseyinî perdesinde Bûselik makamı ile Rast perdesindeki Çargâh makamı dizisinden meydana geldiği görülmüştür. Büzürg, Sûzîdilâra ve Nigâr makamlarının güçlüsü Çargâh, karar perdesi Rast'tır.

Arel, birleşik makamlar arasında gösterdiği Büzürg makamını, dörtlü ve beşlilerini belirterek açıklamıştır. Seyrine, Hüseyinî perdesi üzerindeki Hüseyinî beşlisinden veya Dügâh perdesi üzerindeki Bûselik beşlisinden başlayıp kararının, Rast perdesinde Mâhûr makamının beşlisiyle verildiğini aktarmıştır (Arel, 1993, s. 191). Burada verilen tanımın seyir hareketlerine dikkat edildiğinde, Büzürg makamı içerisinde Bûselik makamı seslerinin öne çıktığı görülmektedir. Bûselik makamı içerisinde, Hüseyinî perdesi güçlü perdeyi temsil ettiğinden, Bûselik makamı ile seyredildiği anlaşılmaktadır. Arel, Rast perdesinde Mâhûr beşlisi ile Çargâh beşlisini kastetmiştir. Çünkü Arel, Mâhûr makamını, Çargâh makamının göçürülmüş hâli olarak açıklamıştır (Arel, 1993, s. 287). Arel nazariyesine göre bilinen beşliler arasında, Mâhûr beşlisi yer almamaktadır. Bu sebeple Rast perdesinde Mâhûr beşlisi yerine, Çargâh beşlisi denilmesi daha uygun olacaktır. Netice olarak Arel'e göre Büzürg makamı, Dügâh perdesinde Bûselik makamı ve Rast perdesi üzerinde Çargâh makamının birleşiminden oluşmaktadır.

Arel, Büzürg makamına örnek olarak Miskali İsmet Ağa'nın Çenber usûlündeki Peşrev ve Saz Semâî'nin birer hâne ve mülâzimelerini vermiştir. Eserler genel olarak incelendiğinde, Hüseyinî perdesinden seyre başlanıldığı, Hüseyinî üzerinde Uşşâk ve Hüseyinî çeşnileri ile Nevâ'da Bûselik çeşnilerini gösterdiği görülmüştür. Dügâh'a,

Bûselik perdesiyle inmesinden dolayı Dügâh perdesinde, Bûselik makamı dizisi ortaya çıkmıştır. Son olarak eserlerde, Geveşt perdesi kullanılıp Rast perdesinde Çargâh sesleri ile karar edilmiştir.

Karadeniz, Büzürg makamına örnek olarak İsmet Ağa'nın Düyek usûlündeki Peşrev'ini vermiştir. Eser genel olarak incelendiğinde donanımda hiçbir değiştirici işarete yer verilmediği görülmüştür. Seyrine, Necîd Hüseyinî makamı sesleri ile başlanıldığı, teslim bölümünde Nevâ'da Bûselik, Hüseyinî'de Kürdî çeşnileriyle Rast makamına geçilip Hüseyinî Aşîran perdesine inildiği, Dügâh'ta Bûselik, Hüseyinî'de Hicâz, Gerdâniye'de Kürdî, Gerdâniye'de Hicâz, Nevâ'da Hicâz, Çargâh'ta Nikrîz çeşnilerini yapıldıktan sonra Rast perdesinden Hüseyinî Aşîran'a düşüldüğü ve ardından Rast perdesinde karar edildiği görülmüştür.

3.2.3. Hicâz Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr'ında* Hicâz makamını, kâdim on iki makam içerisinde vermiştir. Urmevî'de, Nevruz ve Irak dörtlülerine bir tanini eklenmesiyle Hicâz devrinin temelini oluşturan beşli meydana gelmiştir (Küçüköğkçe, 2010, s. 155).

Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr'ında* Hicâz'a benzer şekilde, Hicâzi terkebini de açıklamış, Uşşâk dörtlüsü ile Hicâz beşlisinin eklenmesinden meydana gelen oluşuma, Hicâzi devri demiştir. Aralıkları C-C-T-C-T-C-T olup A-C-h-H-Y-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize edilmiştir (Uygun, 2019, s. 358; Urmevî, 1236, vrk.20a-32a). Fazlı Arslan, Urmevî'nin *Risâletü-ş Şerefiyye*'sinde Hicâz devrini, Hicâzi'ye benzer şekilde A-C-h-H-Y-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize etmiştir (Arslan, s. 352, 367; Urmevî, 1267?, vrk.D-71b).

Şirâzi'nin, *Dürretü't-tâc* eserinde Hicâz devri, A-C-h-H-Y-YD-Yh-YH harfleri ile sembolize edilmiş olup C-C-T-C-B-T aralıklarından oluşturulmuştur (Çakır, s. 2014, 82; Şirazi, 13.yy, vrk.191b). Urmevî ve Şirâzi'nin, Hicâz devirlerindeki farklılık gösteren perde aralığı C ve h aralığıdır. YC ve YD harfleriyle gösterilmiştir. Arel sisteminde, T aralığının geldiği YC, Hüseyinî perdesinden bir koma pest olan dik Hisâr perdesine denk gelirken, h aralığının geldiği YD, Hüseyinî perdesine denk gelmektedir.

Merâgî’de, Hicâz makamı, meşhur on iki makam arasında gösterilmiştir. Altıncı dâirede yer alan Hicâzi makamı olarak kayıtlara geçmiştir. Aralıkları, C-T-C-C-T-C-T olarak belirlenip A-C-V-H-Y-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize edilmiştir (Uslu, 2015, s. 45, 111; Meragî, 1418, vrk.29a). Ahmedoğlu Şükrullah’ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde meşhur makamların sonuncusu olarak gösterilen Hicâz, elli dördüncü devir olarak kaydedilmiştir. Açıklamaya göre A-C-h-H-Y-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize edilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk119a). Hızır b. Abdullah’ın, *Kitâbü’l-Edvâr’ında*, on iki makam arasında gösterilen Hicâz’ın açıklaması yapılmamıştır (Özçimi, 1989). Şîrvânî, Hicâz makamına Araplar’ın önce Mâyede dedikleri belirtip sonra ana makamlar arasında sayıldığını ifade etmiştir (Akdoğan, 1996, s. 224, Şîrvânî, 1450, vrk.101-102).

Kırşehir’de, makam olarak Hicâz, Dügâh perdesinden seyre başlar. Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmeleri gösterip Uzzâl perdesi kullanıldıktan sonra Nevâ, Hüseyinî, Evç perdelerini duyurur. Muhayyer ve Gerdâniye perdesinden Çargâh’a iner, ardından Yegâh’ta Rast makamı nağmesi ile genişleyip Dügâh’ta karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 108). Kırşehir’de verilen Hicâz makamı, 20. yüzyılda yer alan Hicâz makamından, seyir ve nağme yapısı olarak farklıdır. Kararı ve Yegâh’taki Rast çeşnişiyle genişlemesi bakımından 20. yüzyılda yer alan Hicâz makamı ile benzerlik göstermektedir. Bir başka açıdan Kırşehir’de, Kürdî veya Nihâvend perdeleri yer almadığından, Segâh perdesi verilmiştir. *Kırşehirî Edvârı’nda*, Hicâz makamı içerisinde yer alan perdelerle 20. yüzyıldaki Hicâz makamı donanımının farklılık göstermesi, perdelerin değişime uğradığının bir göstergesi olduğu düşünülmektedir.

Lâdikli, Hicâz makamının sözlü seyirle açıklanmasının öncüsü olarak görülebilecek bir tanım yapmıştır. Tanıma göre Hicâz makamı, dört nağmeden meydana gelir ve tiz tarafından seyre başlar denilmektedir (Küçükgökçe, 2010, s. 157). Lâdikli’ye göre dörtlüden meydana gelen Hicâz makamının kararının Dügâh olduğu düşünülürse, seyrine Nevâ perdesinden başlanması gerektiği anlaşılmaktadır.

Seydî’nin, *El-Matlâ* eserinde Hicâz, onuncu makamdır. Makamın tanımından hareketle Pençgâh (Nevâ) perdesinden seyredilip Dügâh’ta Hicâz makamı sesleriyle karar edilir. (Arisoy, 1998, s. 28; Seydî, 1504, vrk.20a-32a-37b).

Kantemiroğlu, Hicâz terkiibini, Nevâ perdesinden seyre başlayıp Uzzâl makamı gibi hareket edip Uzzâl makamı yapısında bulunan Evç yerine Acem perdesini kullanıp tekrar Uzzâl makamı sesleri ile Dügâh'ta karar eder, şeklinde tanımlamıştır (Tura, 2001, s. 103; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.51). Tanımdan anlaşılacağı üzere Kantemiroğlu Hicâz terkiibinin açıklanmasında, seyre başlangıç perdesini, Uzzâl makamından ayıran önemli perdeyi ve karar perdesini belirtmiştir. Bunlar Nevâ, Acem ve Dügâh perdeleridir. Hicâz terkiibinin anlaşılması için Kantemiroğlu'nun tarif ettiği Uzzâl makamı incelenmiştir. Uzzâl makamının tanımında, kararı olan Dügâh'tan sonra Segâh perdesinin kullanıldığı belirtilmiştir (Tura, 2001, s. 80; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.40). Ancak Segâh perdesinden kasıtlı burada, bir perde bölgesinin temsil edilmek istenildiği düşünülmektedir.

Kantemiroğlu'nun tanımından, Hicâz terkiibinin Dügâh ile ince sesli Acem perdesi arasında, yaklaşık iki oktavlık bir ses alanına sahip olduğu söylenebilir. Buna rağmen Kantemiroğlu, Hicâz terkiibi tanımında perde isimleri ile yaptığı sözlü bir seyirden daha ziyâde Hicâz terkiibi ile Uzzâl makamının birbiri ile karıştırılmaması için kritik olan Acem perdesini vurgulamıştır. Dolayısıyla Uzzâl makamı, Evç perdesi kullanılırken, Hicâz terkiibinde Acem perdesinin kullanılmasını ve bu perde ile ince sesli perdelerde nağme oluşturulması gerektiğini ifade etmiştir. Kantemiroğlu, Uzzâl makamı ile Hicâz terkiplerinin farkını, Evç ve Acem perdeleri üzerinden açıklamıştır.

Buradan hareketle Hicâz terkiibinde, seyre Uzzâl perdesinden başlanılarak Nevâ perdesinde sık kalışlar yapıldığı söylenebilir. Ardından Hüseyinî, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, ince sesli bölgede tekrar Tiz Segâh, Tiz Uzzâl, Tiz Nevâ, Tiz Hüseyinî ve Tiz Acem perdeleri kullanılabilir. Ardından ince sesli perdelerden, kalın sesli perdeler doğru dönüş yapılır. Bu perdelerin kullanımı sonrası Nevâ perdesinden itibaren pest tarafa doğru gelinir ve Dügâh perdesinde Uzzâl makamı nağmeleri ile karar verilir. Kantemiroğlu'nun, Hicâz terkiibi bir başka açıdan, Uzzâl makamı sesleri ile seyredip Acem odaklı ince seslerin olduğu bölgede nağme oluşturduktan sonra dönüp Uzzâl makamı nağmesi ile karar eder, şeklinde de açıklanabilir. Tanımlardan anlaşıldığı haliyle Hicâz terkiibini nağme yapıları aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.7. Hicâz Terkibinin Nağme Yapıları

Hicâz terkebine, Şerîf Çelebi'nin Hicâz Peşrev'i, Tanbûrî Haham Mûsa'nın Hicâz Peşrev'i ile Hicâz Saz Semâî ve Kutb'ün-Nâyî Osman Dede'nin Hicâz Saz Semâî, örnek eserler olarak verilebilir.

Nâsır Dede, temel makamların arasında sınıflandırdığı Hicâz makamını, Rast perdesiyle Muhayyer perdesi arasındaki ses alanında açıklamıştır. Tanıma göre Nevâ perdesinden seyre başlayan Hicâz makamı, Hicâz, Segâh ve Dügâh perdesine düşer. Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî, Gerdâniye, Evç ve Muhayyer perdelerine çıkar. Nâsır Dede'nin tanımına göre Hicâz makamı, yaklaşık olarak Dügâht'a Rast ve Nevâ üzerinde Rast nağmelerinden meydana gelmektedir (Tura, 2006, s. 38; Nâsır Dede, 1794, vrk.32a).

Mehmet Hafid Efendi'de, makam olarak verilen Hicâz'ın, açıklaması yapılmamıştır (Uslu, 2001, s. 30). *Artin Edvârî*'nda, Hicâz terkibi, Rast ile Nevâ perdesi arasındaki ses alanına sığdırılmıştır. Nevâ ve Hicâz perdeleriyle seyre başlayıp Segâh perdesini alıp Rast'a indikten sonra Dügâh perdesinde karar edilmiştir (Judetz, 2002, s. 36). Segâh perdesinin kullanılmasından hareketle Artin Edvârî'ndeki Hicâz terkibinin, Dügâh üzerinde karar veren Rast makamına yakın olduğu düşünülmektedir.

Hâşim Bey, Re majörle eşleştirdiği Hicâz'ı, bir makam olarak vermiştir. Hicâz perdesi ile seyrine başlayıp Nevâ ile devam edip Hüseyinî, Evç ve Şehnâz perdelerini kullandıktan sonra aşağıda Nevâ, Hicâz, Kürdî perdeleri ile Dügâh perdesinde karar edilmiştir (Yalçın, 2016, s. 161; Haşim Bey, 1864, vrk.30). Tanımdan hareketle Hicâz makamının, Hüseyinî üzerinde Hicâz ve Nevâ üzerinde Rast çeşnilerini yaptıktan sonra Dügâh perdesinde Hicâz nağmeleri karar ettiği görülmektedir.

Kâzım Uz'a göre Hicâz, Çargâh ile Sabâ perdesi arasında kalan yarım perdedir. Hicâz perdesinden hareketle Kürdî perdesini de alıp Dügâh perdesinde karar eder şeklinde tanımlanmıştır (Uz, 1964, s. 30). Uz, burada verilen Kürdî perdesinin Hicâz makamında yer almadığına dâir görüşlerin olduğunu belirtmiş ve bu görüşlere aydınlık getirmiştir. Segâh ile Kürdî arasında bir perdenin olduğunu ve bu perdenin Tanbûr sazında koma değerinin bulunduğunu belirtmiştir. Ancak bu perde, 19. yüzyıl nazariyesinde isimlendirilmediği için Kürdî olarak kalmıştır. 20. yüzyılda Arel nazariyesinde, bu perde Dik Kürdî olarak yer almıştır. Sayısal olarak dört koma Si bemol değerine sahiptir.

Cemil Bey, *Rehberi Mûsikî*'sinde Hicâz'ı, bir makam olarak ele almıştır. Cemil Bey'e göre Hicâz makamı, donanımda 5 koma Si bemol (Kürdî) ve Do diyez (Hicâz) alıp Dügâh perdesinde karar eder. Ses alanı, Yegâh ve Tiz Nevâ arasındaki iki oktav olarak belirtilmiştir (Cemil Bey, 1924,s. 42). *Rehberi Mûsikî*'de, Hicâz makamına örnek olarak bestekârı belli olmayan Fâhte usûlündeki bir Peşrev verilmiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde, Rast ve Dügâh perdeleriyle seyre başlanıldığı, Dügâh'ta Hicâz makamı duyurulup Rast'ta Nîkrîz, Nevâ'da Bûselik, Hüseyinî Aşîran'da Hicâz, Evç'te Segâh, Hüseyinî'de Uşşâk nağmeleri kullanıldıktan sonra Dügâh'ta Hicâz makamı sesleriyle karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde, Nevâ perdesinde asma kalıplar görülmektedir.

Kiltzanidis, üç çeşit Hicâz makamı açıklamıştır. Bunlar, Hicâz, Hümâyûn ve Sırf Hicâz olarak geçmektedir. Kiltzanidis'e göre Hicâz makamı, Dügâh perdesinden seyre başlar. Hicâz ve Nevâ perdeleri duyurulduktan sonra Muhayyer perdesine çıkar. Meyânını Şehnâz perdesinden başlayıp işler ve tekrar Nevâ ve Hicâz perdeleri ile Dügâh'ta karar eder (Paspas, 1997, s. 77). Kiltzanidis'in burada açıklamış olduğu Hicâz

makamı, Arel sisteminde yer alan Zirgüleli Hicâz makamına benzetilebilir. Çünkü Arel sisteminde, Zirgüleli Hicâz makamı dizisinde Şehnâz perdesi sıklıkla kullanılmıştır. Kiltzanidis, Hicâz makamına örnek olarak vermiş olduğu etütte, donanım olarak Kürdî ve Nîm Hicâz perdelerini vermiştir. Rast perdesi de yeden olarak kullanılmıştır.

Kiltzanidis, Hümâyûn makamını beş perdede açıklamıştır. Ses alanının Dügâh ve Hüseyî perdeleri arasında olduğunu aktarmıştır. Seyrine Nevâ perdesinden başlayıp Hüseyî perdesini duyurup tekrar Nevâ ve Hicâz perdeleri ile Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Sırf Hicâz makamının ise Hümâyûn makamından farkının, Dügâh ve Gerdâniye perdeleri arasında ses alanının olduğu görülmüştür (Paspas, 1997, s. 77, 78). Üç çeşit Hicâz makamının da karar, donanım ve yedenleri aynıdır.

Rauf Yektâ Bey'e göre Hicâz makamı, bir dörtlü ve bir beşliden oluşmaktadır. Karar perdesi Dügâh, güçlüsü Nevâ, yedeni Rast perdesidir. Donanımda Kürdî (beş koma Si bemol) perdesi ve Nîm Hicâz (dört koma Do bakiye diyezi) perdesini alır (Yektâ, 1986, s. 78). Tanımdan anlaşılacağı üzere Hicâz makamı, Dügâh perdesinde Hicâz dörtlüsü ve Nevâ'da Bûselik beşlisinden meydana gelmektedir. Seyri, çıkıcı-inicidir. Rauf Yektâ Bey, Hicâz makamına örnek olarak Semâi usûlünde bir ezgi vermiştir. Ezgi, genel olarak incelendiğinde Dügâh ve Hicâz perdeleri ile seyre başlanıldığı, Rast perdesinde Nikrîz çeşnisi yapıp ve Nevâ'da asma kalış yapıldığı görülmüştür. Hicâz dörtlüsü sesleri ile Dügâh'a inildikten sonra Evç perdesi kullanılıp Nevâ perdesinde çıkıcı Rast, tekrar Nevâ'da inici Bûselik çeşnisi duyurulup Nîm Hicâz perdesinde kalış yapılmıştır. Ardından Hicâz makamı sesleri ile Dügâh perdesinde karar edilmiştir.

Ezgi, basit makamlar arasında sınıflandırdığı Hicâz makamının, uyumlu olduğunu belirtip pest tarafta bir Hicâz beşlisi ile tiz tarafta bir Uşşâk dörtlüsünün birleştirilmesinden meydana geldiği ifade etmiştir (Ezgi, 1933, s. 65, 66). Ezgi'nin, pest taraf ifadesiyle Dügâh perdesini, tiz taraf ifadesiyle beşliden sonra gelip güçlüsü olan Hüseyî perdesini kastettiği anlaşılmaktadır. Başka perdeler üzerinde bu formül kullanılıp Hicâz makamı dizisi oluşturulabilir. Seyri, çıkıcı ve inici olarak verilmiştir.

Ezgi'nin, vermiş olduğu Hicâz makamı tarifi, Arel nazariyesinde, Uzzâl makamı olarak karşılık bulmaktadır (Arel, 1993, s. 49). Tanımlardan anlaşılacağı üzere Ezgi ve Arel, Hicâz ve Uzzâl makamlarını farklı tanımlamışlardır. Ezgi, Uzzâl makamı için Dügâh üzerinde bir Hicâz dörtlüsüne, Nevâ üzerinde bir Rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelir demektedir. Tanıma göre de güçlüsü, Nevâ perdesidir (Ezgi, 1933, s. 68). Arel, bu tanımın tam olarak basit makamlar arasında belirttiği, Hicâz makamına uygun olduğunu belirtmiştir (Arel, 1993, s. 48). Ezgi ve Arel gibi önemli iki nazariyecinin arasında, yaklaşık 50 yıl bulunması ve aynı dönemde nazari çalışmalarını sürdürmüş olmalarına rağmen kaleme almış oldukları yazılı kaynaklarda, nazari farklılıkların bulunmasından dolayı makamların, değişime uğradığı ortadadır.

Arel'e göre basit makamlar arasında gösterilen Hicâz makamının, seyri çıkıcıdır. Hicâz dörtlüsüne, Nevâ üzerinde bir Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Güçlüsü, Nevâ perdesidir. Aralıkları, "SAS+TKST" şeklindedir. Kararı, Dügâh perdesidir (Arel, 1993, s. 48).

Karadeniz, Hicâz makamına örnek olarak Hacı Sadullah Ağa'nın Zencir usûlündeki bestesini vermiştir. Eser genel olarak incelendiğinde, Hüseyinî perdesinden seyre başlanıldığı, donanımda Kürdî, Nîm Hicâz, Evç perdelerinin yer aldığı, tanımda belirtilen Hüseyinî'den ziyâde Nevâ'da sıklıkla asma kalış yapıldığı, Zirgüle perdesine yer verildiği, Bûselik sesleriyle Yegâh perdesinde inildiği, Hüseyinî'de Zirgüleli Hicâz çeşnisinin kullanıldığı ve terennüm bölümünde Muhayyer'den peste doğru Acem perdesiyle inilip Dügâh'ta karar edildiği görülmüştür.

3.2.4. Geveşt Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Geveşt, Urmevî'de altı âvâze arasında yer almaktadır. Aralıkları, C-T-C-C-C-B-T-C şeklinde verilip perdeleri A-C-V-H-Y-YB-YC-YV-YH harfleriyle sembolize edilmiştir (Küçükçökçe, 2010, s. 143, Urmevî, 1236, vrk.20b). Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında Geveşt, yedi âvâze içerisinde verilmiştir. Detaylı açıklaması yapılmayan Geveşt'in, Gerdâniye perdesinden ayrıldığı belirtilmiştir (Özçimi, 1989, s. 53). Merâgî'de, Geveşt, altıncı âvâze ve yetmiş birinci devir olarak anlatılmıştır. Nağmelerini oluşturan rumuzlar, Urmevî'deki şekliyle aynıdır (Uslu, 2015, s. 137; Meragî, 1418, vrk.29a). Kutluğ, kesin olmamakla birlikte en eski Geveşt örneğinin

Merâgî tarafından bestelendiği düşünölen, “Kâr-ı Şeşevâz” isimli bir bölüm olduğunu aktarmıştır (Kutluğ, 2000, s. 285). Yapılan araştırmalara rağmen eser tespit edilememiştir. Ahmedoğlu Şükrullah’ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde altı âvâze arasında gösterilen Geveşt, yetmiş birinci dâire olarak gösterilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.59b).

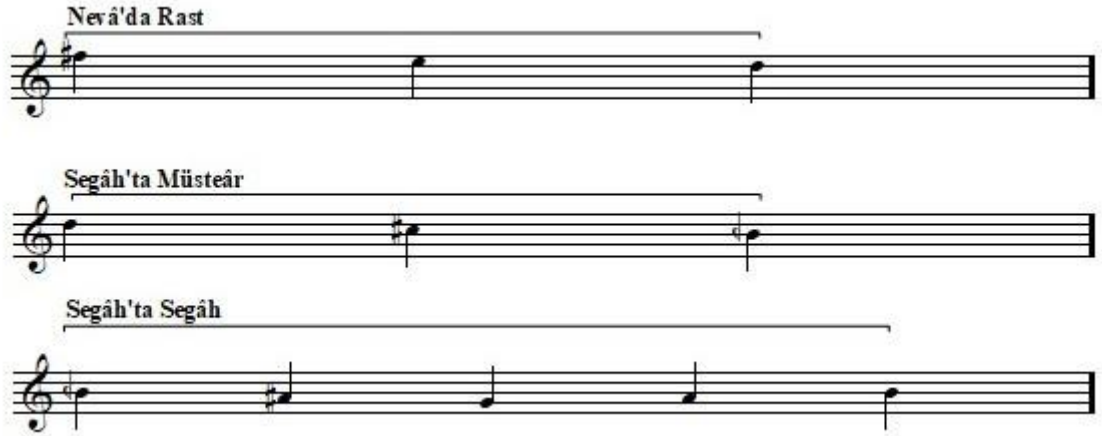
Kırşehirî Edvârı’nda, âvâzeler arasında yer alan Geveşt’in, açıklamasından anlaşıldığı üzere Nevâ perdesinden seyrine başlar. Dügâh üzerinde Uşşâk veya Rast nağmeleri gösterip Irak perdesinde Segâh makamı nağmesi ile karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 110; Kırşehirî, 1411, vrk.11a). *Kırşehirî Edvârı*’nda verilen bilgilere göre Geveşt’in, Arel sisteminde yer alan Irak makamı nağmesi ile benzerlik gösterdiği düşünölebilir.

Hacı Bûke’nin, *Mukaddimetü’l-Usûl* eserinde Geveşt, bir devir olarak verilmiştir. Aralıkları, Merâgî’de yer alan aralıklarla aynı olarak gösterilmiştir. Ahmet Çakır, Hicâz dörtlüsü ve Zirefkend-î Büzürg beşlisinden oluşan dokuz sesli bu dizinin, artık kullanılmadığını belirtmiştir (Çakır, 1999, s. 168; Hacı Bûke, 1445, vrk.22a). Şîrvânî’de, Geveşt âvâzeler arasında yer almamaktadır (Akdoğan, 1996, s. 225; Şîrvânî, 1450, vrk.106). Seydî’nin, *El-Matlâ* eserinde Geveşt, birinci âvâze olarak verilmiştir. Geveşt’in tanımından, Segâh evinde, Segâh perdeleriyle karar edildiği anlaşılmaktadır (Arisoy, 1998, s. 31; Seydî, 1504, vrk.10b).

Kantemiroğlu Edvârı’nda Geveşt, terkip olarak geçmektedir. Edvârda, Geveşt perdesine yer verilmemiştir. Geveşt terkibi için Kantemiroğlu, perde isimleri ile birlikte seyir başlangıcını, seyir içindeki önemli geçiş perdelerini ve karar perdesini açıklamıştır. Kantemiroğlu’nun tanımından hareketle Geveşt terkibinin, seyrine başlangıç perdesinin, Evç olduğu belirtilmiştir. Evç’ten sonra Hüseyinî ve Nevâ perdeleri kullanılır ifadelerinden, Nevâ’da Rast nağmesi oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Bu nağmeden sonra Çargâh perdesini atlar ve Uzzâl perdesini (Hicâz) duyurup Segâh’ta kalır. Böylelikle Geveşt terkibinde Nevâ, Uzzâl ve Segâh perdesini duyurup ardından Segâh’ta kalmasıyla Müsteâr nağmesi meydana getirilir. Ardından, Segâh perdesinin yarım ses altında olan Nihâvend perdesini kullanıp Rast perdesine iner. Nihâvend (Kürdî) ve Rast perdeleri, burada alt genişleme olarak düşünölebilir. Bu perdelerle

birlikte Segâh makamı nağmesini güçlendirmek için Rast ve Nihâvend perdelerini tekrar duyurup Segâh perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 103, 104; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.51). Kantemiroğlu'nda yer alan Geveşt terkinin, Arel'de yer alan Müsteâr makamına denk geldiği görülmektedir (Arel, 1993, s. 262).

Verilen bilgiler doğrultusunda, Geveşt terkinin içinde isminin karşılığı olan Rehâvî (Geveşt) perdesinin, kullanılmadığı görülmektedir. Dolayısı ile bu terkin için Evç perdesinden başlayıp Nevâ'da Rast nağmesi duyurduktan sonra Segâh perdesinde Müsteâr nağmesiyle karar eder, şeklinde bir tanımlama da yapılabilir. Müsteâr'ın kararı, Segâh olduğu için Nihâvend ve Rast perdeleri ile Segâh nağmesi desteklenir.



Şekil 3.8. Geveşt Terkinin Nağme Yapıları

K-38 Edvârı'nda, Geveşt terkinin, Hüseyinî makamı gibi seyrettikten sonra Rast perdesinde Rast makamı gibi karar eder, şeklinde açıklanmıştır (?, 19.yy, vrk. 3b). Burada verilen Geveşt terkinin tanımı ile Mehmet Hafid Efendi'deki Büzürg terkinin tanımı, Hüseyinî Aşîran perdesine inilmesi dışında, aynıdır.

Artin'e göre Geveşt terkinin, Yegâh perdesi ile Sabâ perdesi arasında gösterilmiştir. Seyir olarak Sabâ perdesinden başlayıp Müsteâr gösterip Nihâvend ve Geveşt perdesi ile Yegâh'a düşüp Segâh perdesinde, Segâh karar etmiştir (Judetz, 2002, s. 39).

Kemâni Hızır Ağa'da Geveşt, kısa bir tanımla, Hüseyinî makamının bir bölümünü icrâ edip Rast perdesinde karar eder şeklinde verilmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15a). Tanımdan anlaşılacağı üzere Hüseyinî makamının bir bölümü ile Arel sitstemine göre Hüseyinî beşlisi veya Hüseyinî makamının dizisinde yer alan seslerden bir bölümünün kullanıldığı söylenebilir. Ardından Rast perdesinde Rast makamı sesleriyle karar edilir.

Mehmet Hafid Efendi'ye göre Geveşt terkihi, genellikle Hüseyinî perdesinden seyre başlayıp Dügâh perdesinde iner. Hüseyinî makamını gösterip ardından Rast perdesinde Rast makamı gibi karar eder (Uslu, 2001, s. 33; Hafid, 1783, vrk.19). Tanımdan anlaşılacağı üzere Mehmet Hafid Efendi, Geveşt terkihini, K-38 Edvârî'nda olduğu gibi açıklamıştır.

Geveşt makamının veya terkihinin Mehmet Hafid Efendi'den sonra görüldüğü hakkında bir bilgi yer almamaktadır (Levedoğlu, 2002, s. 224). Ancak edvâr silsilesinin sonuncusu olan *Hâşim Bey Edvârî*'nda, Geveşt bir makam olarak yer almaktadır. *Hâşim Bey Edvârî*'nda, makam olarak açıklanan Geveşt, Evç perdesinden seyrine başlayıp Hüseyinî, Nevâ, Hicâz perdeleri ile Segâh'a indikten sonra Kürdî, Rast perdelerini alıp geri dönüp Segâh perdesine karar eder (Yalçın, 2016, s. 203; Haşim Bey, 1864, vrk.51). Seyir başlangıcında, Nevâ'da Rast makamı sesleri bulunmaktadır. Karara gelirken Segâh perdesinden sonra Hicâz perdesini kullandığından, Müsteâr makamı sesleri ile karar ettiği söylenebilir.

Kutluğ, Geveşt makamını Kutb'ün-Nâyî Osman Dede'nin bestelediği Peşrev ve Saz Semâî'nden hareketle tanımlamıştır. Eserler üzerinde, Rast makamı donanımı verilmiştir. Eserler, tarafımızca incelendiğinde, Kutb'ün-Nâyî Osman Dede'nin Saz Semâî'nde birinci hânede, Rast perdesinden seyre başlanılıp Yegâh üzerinde Acemli Rast makamı dizisi sesleriyle seyredildiği, mülâzimedede Yegâh ve Çargâh perdeleri arasında Yegâh'ta Rast, Rast'ta Bûselik, Rast'ta Rast yapıldıktan sonra Kürdî perdesi alınıp Hûzzâm makamı etkisiyle Irak perdesinde, karar edildiği görülmüştür. İkinci hânede, Rast makamı sesleriyle seyredilip Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapıldığı, üçüncü hânede, çıkıcı seyirle Rast makamı işlenip tekrar Hüseyinî Aşîran'da

Uşşâk sesleriyle kalış yapıldığı, dördüncü hânede, Segâh ve Müsteâr çeşnileri yapıp Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapıldığı görülmüştür.

Kutb'ün-Nâyî Osman Dede'nin, Geveşt Peşrev'i genel olarak incelendiğinde, birinci hânede, Rast makamı ile seyredilip Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapıldığı görülmüştür. Mülâzimedede, Hüseyînî Aşîran ve Çargâh perdeleri arasında Rast perdesinden başlayıp Rast'ta Bûselik seslerinin duyurulup ardından Hüseyînî Aşîran'ı yeden olarak kullanıp Irak perdesinde karar edilmiştir. İkinci hânede, Yegâh'ta genişleyen Rast makamı sesleriyle seyredildikten sonra Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapılmıştır. Üçüncü hânede, tiz bölgede Tiz Nevâ'ya kadar çıkan Rast makamı sesleriyle seyredilip Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapılmıştır. Son olarak dördüncü hânede, Segâh'ta Segâh, Rast'ta Rast, Dügâh'ta Rast ve Dügâh'ta Uşşâk çeşnileri kullanılıp Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk sesleriyle kalış yapıldığı görülmüştür.

Geveşt Peşrev ve Saz Semâî'lerinin incelenmesi neticesinde Geveşt'in, Rast makamı sesleriyle seyre başlayıp Hüseyînî Aşîran perdesinde kaldığı görülmüştür. Bu yapı, kaynaklarda Rast Aşîran terkibi olarak geçmektedir. Kemânî Hızır Ağa'nın, bu terkipte bir Peşrev'i ve Saz Semâî vardır. Eserler genel olarak incelendiğinde, Rast makamı seyredilip Hüseyînî Aşîran'da Uşşâk karar edilir. Eser içerisinde, Rast perdesinde Bûselik ve Nihâvend çeşnilerinin yapıldığı görülmüştür. Dolayısı ile Geveşt terkinin, Rast Aşîran terkibi işledikten sonra Irak'ta Segâh karar eder, şeklinde tanımlama yapılabilir.

Kâzım Uz'a göre Geveşt, 13. yüzyıl ile 15. yüzyıllar arasında kullanılan bir âvâze olarak belirtilmiştir (Uz, 1964, s. 27). Kâzım Uz, edvâr kitaplarından yola çıkarak kısaca tanımını verdiği Geveşt'in, kendi zamanında tercih edilen bir makam olmadığını belirtmek istemiş olabilir.

Kiltzanidis'e göre Geveşt makamı, Hüseyînî perdesinden seyre başlar. Ardından Uzzâl perdesini de kullanıp Acem perdesine çıkar ve Dügâh'a iner. Böylelikle Dügâh üzerinde Hüseyînî makamının bir bölümünü işler. Dügâh perdesi altında Geveşt

perdesini kullanıp Yegâh üzerinde Arel'de yer alan Çargâh çeşnisi ile genişler. Son olarak Rast perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 97).

Geveşt makamı veya yapısı, Tanbûrî Cemil Bey, Rauf Yektâ, Ezgi ve Arel'de geçmemektedir. Geveşt, Arel nazariyesinde bir perde olarak yer almaktadır. Bu perde, Irak'tan bir koma tiz olan beş komalık Fa diyez perdesidir. Mâhur perdesinin, oktavı olarak geçmektedir (Akdoğan, 1993, s. 36).

3.2.5. Selmek Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

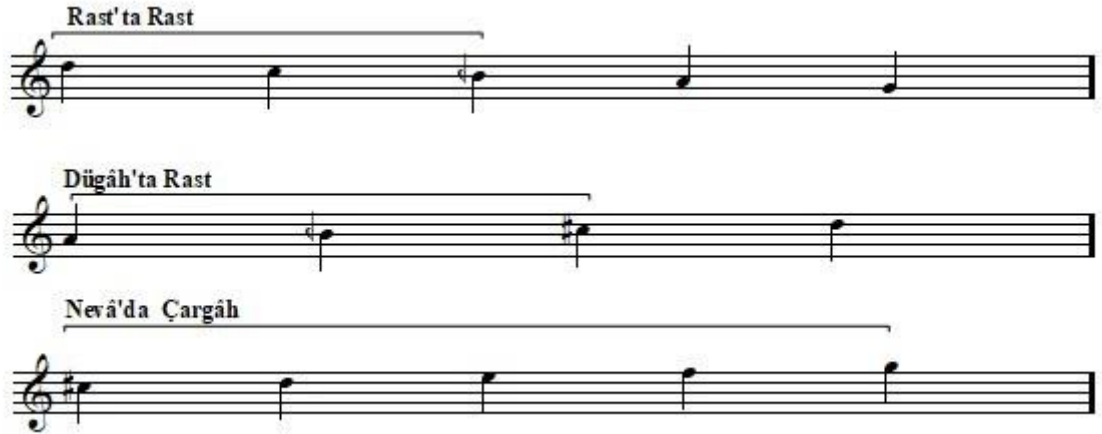
Selmek, Urmevî'nin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında bir âvâze olarak verilmiştir. On altıncı devirde verilen Selmek'in aralıkları, A-D-V-H-Y-YC-Yh-YH harfleri ile sembolize edilmiştir. Rast dörtlüsüne, Irak veya Hicâz beşlisinin eklenmesiyle oluşturulup uyumsuz dizi olarak kayda geçmiştir (Uygun, 2019, s. 352; Urmevî, 1236, vrk.26b). Merâgî'nin, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında Selmek, altı âvâze içerisinde verilmiştir. Aralıkları, A-D-V-H-Y-YA şeklinde olup sekiz sesi tamamlamaz (Uslu, 2015, s. 45, 140; Meragî, 1418, vrk.29a).

Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsiki* adlı eserinde, altı âvâze arasında gösterilen Selmek'e, YA nağmesinden başlayan, Zengüle denilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.60a). Fetullah Şîrvânî'de, Selmek, âvâzeler arasında yer almaktadır (Akdoğan, 1996, s. 225; Şîrvânî, 1450, vrk.106). Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında Selmek, yedi âvâze içerisinde verilmiştir. Detaylı açıklaması yapılmayan Selmek'in, Zengüle perdesinden ayrıldığı belirtilmiştir (Özçimi, 1989, s. 53).

Kırşehrî Edvârı'nda, âvâzeler arasında verilen Selmek, seyrine Dügâh perdesinden başlayıp Uşşâk makamı nağmesi gösterip ardından Sabâ makamı nağmesi ile Dügâh perdesine gelir ve Rast perdesinde karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 112; Kırşehrî, 1411, vrk.12a).

Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Selmek, üçüncü âvâze olarak verilmiştir. Selmek'in tanımından hareketle Zengüle (Zirgüle) perdesinden seyre başlanıldığı ve Rast perdesinde karar edildiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 31; Seydî, 1504, vrk.10b).

Kantemiroğlu, Selmek terkininin Rast makamından doğan bir terkip olduğunu ifade etmiştir. Belirtmiş olduğu tanımından, Rast makamı ile Selmek terkininin farkları da açıkça anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu'na göre Selmek terkibi, Nevâ'dan seyre başlayıp Rast perdesinde Rast karar gösterip ardından tiz tarafta Uzzâl ve Mâhûr perdesiyle seyredip tekrar geri dönüp Rast perdesinde karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2001, s. 104; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.52). Terkinin incelemesi yapıldığında, Nevâ ve Rast arasında Rast makamı nağmesi meydana getirildiği görölmektedir. Ardından, ince sesli perdelere ulaşmak için Nevâ, Uzzâl, Hüseyinî, Mâhûr, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerini kullanıp Gerdâniye'yi öne çıkarır. Terkinin tanımında, Evç perdesine yer verilmemiştir. Ancak bu perdeler ile Nevâ'da Rast nağmesi oluşturulduğu söylenebilir. Bu perdelerin duyumundan sonra tekrar peste doğru Rast makamı sesleri ile iner ve Rast perdesinde Rast makamı nağmesiyle karar eder. Kantemiroğlu'nun Selmek tarifinde kullandığı perdeler, Rast ile Gerdâniye arasında yer almaktadır. Selmek terkininde, Rast makamına ek olarak Uzzâl ve Mâhûr perdesi görölmektedir. Bu sebeple Selmek terkibi için Nevâ bölgesinden seyre başlayıp çıkıcı-inici Rast nağmesi yapıp ardından Uzzâl perdesini alarak Dügâh'ta Rast nağmesi duyurup son olarak çıkıcı-inici Rast nağmeleriyle Rast perdesinde karar eder, demek yerinde olabilir.



Şekil 3.9. Selmek Terkibi Nağme Yapıları

Selmek terkinine örnek olarak Kantemiroğlu'na ait Sakîl usûlündeki, Selmek Peşrev'i verilebilir.

Artin Edvârî'na göre Selmek terkihi, Muhayyer ile Dügâh perdeleri arasındaki ses alanından oluşmaktadır. Hüseyinî ve Muhayyer perdelerinden seyre başlayıp inici bir Uşşâk makamı dizisinden ibâret olup Dügâh perdesinde karar eder (Judetz, 2002, s. 49). Artin'de, karar perdesinin Dügâh olarak verilmesi dikkat çekicidir. Ayrıca burada verilen seyir, 20. yüzyıl nazariyesinde yer alan Muhayyer makamına veya Necîd Hüseyinî makamına benzemektedir.

Kemânî Hızır Ağa'ya göre Selmek terkihi, Dügâh ve Nevâ perdesinden seyre başlar. Ardından Rast perdesinde karar eder (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15b). Kemânî Hızır Ağa'nın tanımı, Arel sistemine göre yorumlandığında, Dügâh perdesinde Uşşâk makamı seyredip ardından Rast perdesinde Rast makamı sesleri ile karar edilmektedir.

Nâsır Dede'de, Selmek terkihinin, Nişâbur makamı nağmeleri yaptıktan sonra Rast perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Burada bahsedilen Nişâbur nağmesinde, Bûselik, Hicâz ve Nevâ perdelerinin yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda, Dügâh perdesine inilirse Dügâh perdesinde Rast nağmesi de ortaya çıkar. Nâsır Dede, bu bileşimin Pençgâh-ı Zâid ile karıştırıldığını ancak seyir yapısı dikkate alındığında, Pençgâh-ı Zâid ile Selmek'in ayırt edilebileceğini açıklamıştır (Tura, 2006, s. 44, 45). Nâsır Dede'nin tanımlarından hareketle Pençgâh-ı Zâid'in, seyrine orta bölgeden (Nevâ ve Acem) başladığı, Selmek'in ise karar perdesine yakın olan Dügâh ve Segâh bölgelerinden başladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, Pençgâh-ı Zâid yapısının seyrine, Isfahan gibi başlamasından dolayı hem Hicâz hem de Çargâh perdelerinin karışık olarak kullanılabilirliği muhtemeldir. Selmek tanımında ise sadece Hicâz perdesinin kullanılması gerektiği belirtilmiştir. Bu gibi önemli hususlar, Pençgâh-ı Zâid ve Selmek'in farkını açıklamaktadır.

Mehmed Hafid Efendi'ye göre Selmek terkihi, Dügâh ve Nevâ merkezli seyredip Rast perdesinde karar eder (Uslu, 2001, s. 34; Hafid, 1783, vrk.20). Mehmed Hafid Efendi'nin tanımından Selmek'in, Dügâh üzerinde Uşşâk ve Nevâ üzerinde Rast makamı nağmeleri işleyip Rast perdesinde Rast makamı gibi karar ettiği anlaşılmaktadır.

Hâşim Bey Edvârî'nda Selmek, makam olarak yer almıştır. Batı mûsikîsinde Sol majörle eşleştirilen Selmek'in, Rast, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî perdeleri ile seyredip tekrar gelip Rast perdesinde karar ettiği belirtilmiştir (Yalçın, 2016, s. 153; Haşim Bey, 1864, vrk.26). Burada, dikkat edilirse Segâh veya Bûselik perdesine yer verilmemiştir. Ancak Rast çeşnisiyle âgaz eder ifadelerinden Selmek makamının, Segâh perdesini kullanıp Rast çeşnisiyle karar ettiği anlaşılmaktadır.

Kâzım Uz, Selmek makamını, Hâşim Bey'de olduğu gibi tanımlamıştır. Tanımlamasına ek olarak Rast kolundan geldiğini ve Rast makamı sesleri ile icrâ edildiğini belirtmiştir (Uz, 1964, s. 62).

Selmek makamına örnek olarak Refik Fersan'ın, Selmek Saz Semâî'sinin incelenmesi yapılmıştır. Eser genel olarak incelendiğinde, donanımdan sadece Evç perdesinin yer aldığı, Dügâh ve Nevâ perdeleriyle seyre başlanıldığı, Rast'ta Rast, Nevâ'da Bûselik, Dügâh'ta Necid Hüseyinî, Segâh'ta Müsteâr, Yegâh'ta Rast, Segâh'ta Segâh, Muhayyer'de Uşşâk, Nevâ'da Rast, Hüseyinî'de Kürdî çeşnilerinin kullanıldığı ve Rast makamı ile karar edildiği görülmüştür. Eser bütünüyle ele alındığında, Acem'li Rast makamına daha yakındır. Hüseyinî çeşnisine, çok az yer verilmiştir. Sadece teslim bölümünün, birinci cümlesi Necîd Hüseyinî (Acemli Hüseyinî) makamındadır.

Mehmet Ağa'ya ait, Selmek Saz Semâî'sinin kısaca makam incelenmesi yapılmıştır. Saz Semâî genel olarak incelendiğinde, donanımda Segâh ve Evç perdelerinin yer aldığı, birinci hânede Rast makamı sesleriyle seyre başlayıp Gerdâniye'de asma kalış yaptığı, mülâzimedde Acemli Rast makamı sesleriyle inip Rast'ta karar ettiği, ikinci hânede Rast makamı seyredip Nevâ'da kalış yapıldığı, üçüncü hânede Gerdâniye'de Bûselik ve Nevâ'da Rast sesleriyle Gerdâniye'de asma kalış yapıldığı, dördüncü hânede Hüseyinî ve Rast perdeleri arasında, Rast makamı sesleriyle seyredilmiştir. Eserin tamamında Hüseyinî makamı veya Hüseyinî perdesi sıkça vurgulanmamıştır. Dolayısı ile Kutluğ'un tanımında yer alan, Hüseyinî makamı dizisi görülmemiştir. Eser içerisinde, Selmek makamı çıkıcı Rast makamı ve inici Acemli Rast olarak işlenmiştir. Karar altında ve tiz karar üzerinde genişleme yapılmamıştır. Ancak İsmail Hakkı Bey' ait "Hayâlimden geçen dâim benim kaşı kemânımdır" adlı Ağır Semâî eseri, genel olarak incelendiğinde, Rast makamı sesleriyle seyre

başlanıldığı, içerisinde Çargâh ve Hüseyinî atlamalarının sıkça yapıldığı görülmektedir. Ancak bu atlamalar, Hüseyinî makamı etkisi vermemektedir. Neyzen Rıza Bey'in, "Gelişin aşıkı küstâhını azâre midir" adlı bestesinde Rast makamı, Yegâh perdesinde genişlemeli olarak işlenerek seyre başlanıp Çargâh-Hüseyinî perdelerinde olan atlama ve Hüseyinî perdesinin kullanımı sıklıkla gösterilmiştir. Karar gelirken, Hüseyinî perdesinden Rast perdesinde gelinip karar edilmiştir. Ancak eser içerisinde, Hüseyinî makamı olgunlaşmış şekilde görülmez. Netice olarak eserler üzerinden bakılırsa Selmek'in, Rast makamı işleyip Hüseyinî ve Çargâh perdelerinin ardı ardına kullandığı, sonra Rast perdesinde karar eden bir makam olduğu görülmüştür.

Selmek terkihi veya makamı, 20. yüzyıl Arel nazariyesinde görülmemiştir. Bunun sebebi, az kullanılan terkipler veya makamlar arasında olması olabilir.

3.2.6. Mâye Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Kutluğ, Mâye'nin sistemci okuldan önce bilindiğini belirtse de, bu bilgiye dâir bir kanıt göstermemiştir (Kutluğ, 2000, s. 380). Bu sebeple yazılı kaynaklara bakılarak değerlendirmek gerekirse Mâye yapısına ilk olarak Urmevî'nin edvârında rastlanılmıştır. Urmevî ile mûsikî târihine giren Mâye, altı âvâzenin içinde beşinci sıra yer alıp beş perdeden oluşturulmuştur. Urmevî'de, Mâye'nin aralıkları, Ah- T-Ah-T şeklinde olup YA-Yh-YH-KB-Kh harfleriyle sembolize edilmiştir (Uygun, 1999, s. 221; Urmevî, 1236, vrk.26b). Ah aralığı, bir buçuk sestten oluşan ikili aralığı temsil etmektedir. Dügâh-Çargâh veya Nevâ-Acem gibi... Merâgî'nin, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında Mâye, altı âvâze içerisine verilmiştir. Aralıkları, A-V-H-YA-YC-Yh şeklindedir. Perde sayısı itibâri ile Urmevî'den ayrılır (Uslu, 2015, s. 141; Meragî, 1418, vrk.34a).

Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde, altı âvâze arasında gösterilen Mâye'nin, detaylı açıklaması yapılmamıştır (Kamiloğlu, 2007, s. 21; Şükrullâh, 15. yy, vrk.60a). Takdîm ve tehir ifadelerinin kullanıldığı Mâye'nin, diğer âvâze ve terkiplerle birleştirildiği düşünülmektedir. Hızır b. Abdullah'a göre Mâye, âvâzeler arasında sınıflandırılmıştır. Makam ve terkiplere eklenen Mâye, tanımlardan anlaşılacağı üzere Irak perdesinde bir Segâh nağmesinden ibârettir (Hızır b. Abdullah, 1441, vrk.125b).

Fetullah Şîrvânî’de, Arapların Urmevî’de geçen Hicâz makamına, Mâyeye dedikleri belirtilmiştir. Böylelikle Mâyeye, ana makamlar arasında sayılmıştır (Akdoğan, 1996, s. 224; Şîrvânî, 1450, vrk. 103). Ancak sonrasında Hicâz’ın ana makamlar arasında yer aldığından, Mâyeye’nin âvâzeler arasında sınıflandırılması gerektiği uygun görülmüştür.

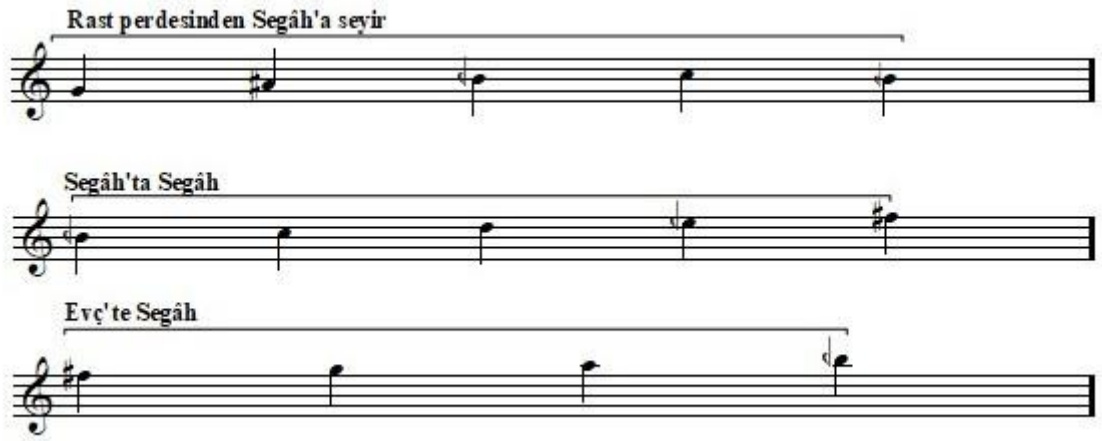
Kırşehirî Edvârî’nda, Mâyeye, âvâzeler içerisinde sınıflandırılmıştır. Kısaca Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmesi gösterildikten sonra Yegâh perdesinde, Rast makamı sesleri ile genişleyip Rast perdesinde, Rast makamı gibi karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 111; Kırşehirî, 1411, vrk.11b). *Kırşehirî Edvârî*’nda ayrıca dört farklı şekilde Mâyeye terkihi daha verilmiştir. Rast Mâyeye terkihi, Yegâh’ta Rast dörtlüsü sesleri ile genişleyen bir Rast makamı dizisinden ibâettir. Irak Mâyeye terkihi, Irak makamı gösterdikten sonra Yegâh’ta, Rast dörtlüsü ile genişleyip ardından Rast perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar eder. Uşşâk Mâyeye terkihi, Uşşâk makamı gösterdikten sonra Rast perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar eder. Segâh Mâyeye terkihi, Segâh gösterdikten sonra Rast perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 130, 131). Tanımlardan hareketle Mâyeye’nin, eki olduğu makamın gösterilmesinin ardından Rast perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Âvâze olarak verilen Mâyeye’nin kararının, Rast makamı nağmesiyle bitmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Seydî’nin, *El-Matlâ* eserinde Mâyeye, beşinci âvâze olarak verilmiştir. Mâyeye’nin tanımından hareketle Pençgâh (Nevâ) perdesinden seyre başlanılıp Dügâh’a inildiği, ardından Rast perdesinde karar edildiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 31; Seydî, 1504, vrk.11a). 20. yüzyıl Arel nazarisine göre yorumlandığında, Rast perdesinde bir Rast beşlisinden ibâret olduğu görülmektedir. Ancak tanımdan hareketle ayrıca, Nevâ makamı icrâ edip Rast perdesinde Rast makamı sesleri ile karar edebileceği de anlaşılmaktadır. Seydî’den sonra Tirevî’de makam olarak aktarılan Mâyeye’nin perdeleri, Yegâh üzerinde bir Rast beşlisi ile gösterilmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 125; Tirevî, 1488, vrk.179b).

Kantemiroğlu’nda Mâyeye, terkip olarak verilmiştir. Terkip olarak Mâyeye, Rast perdesinden hareket edip Dügâh perdesinden itibaren Nihâvend perdesine geçip Segâh

perdesinde kalır. Ardından, Segâh makamında seyredip tiz seslerde dolaştıktan sonra geri dönüp Dügâh perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 104; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.52). Tanımdan hareketle Mâye'nin, Rast perdesinden seyre başlanıp Segâh makamını duyurup ardından Dügâh perdesinde Uşşâk makamı nağmeleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Tanım içerisinde verilen Nihâvend perdesi, 20. yüzyıl Arel nazariyesine göre Segâh makamının yedeni durumunda değerlendirilebilir.

Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanımlardan hareketle Mâye'nin, Rast makamından doğan bir terkip olduğu düşünülebilir. Ancak Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri ile Dügâh üzerinde oluşan nağmeler, Uşşâk makamına ait olduğundan, Mâye'nin, Uşşâk makamından doğan bir terkip olduğu kuvvetle muhtemeldir.



Şekil 3.10. Mâye Terkibi Nağme Yapıları

Mâye terkibine örnek olarak Tanbûrî İsak Efendi'ye ait Zencir usûlünde Mâye Peşrev'i ve Eyyûbî Ebûbekir Ağa'ya ait Yürük Semâî formundaki "Bir ah ile üftâdeliğim yâre duyurdum", bestesi verilebilir. Eserler, Dügâh Mâye olarak geçmektedir.

Artin'e göre Mâye terkihi, Segâh perdesinden seyre başlayıp Beyâtî ve Acem perdelerine kadar çıkıp ardından Nihâvend perdesini alıp Segâh'ta karar etmektedir (Judetz, 2002, s. 39). 20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Nevâ'da Kürdî yapıp Eksik Segâh çeşniyle Segâh'ta karar eder, şeklinde karşılık bulmaktadır. Artinde verilen Mâye

tanımı, Hâşim Bey’de yer alan Mâye tanımı ile benzerdir. Bu iki görüşe örnek olarak Dede Efendi’nin, “Sermest-i Gamım Bâde-i Hûn-i Ciğerimden” adlı eseri, verilebilir. Eser genel olarak incelendiğinde, Rast makamı sesleri ile başlayıp hemen Segâh makamına geçilmiştir. İçerisinde, Uşşâk makamı seslerine yer verse de tekrardan gelip Segâh perdesinde Segâh makamı sesleriyle karar etmiştir.

Nâsır Dede’de, Mâye terkibi, Segâh makamı seyrettikten sonra Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmesiyle karar eder. Nâsır Dede’nin tarifi, Uşşâk Mâye olarak nitelendirilebilir. Nâsır Dede’ye göre bir başka tanımla Eski Mâye anlamına gelen ve Mâye Atik olarak isimlendirilen terkiptir ki, Aşîran işlendikten sonra Yegâh perdesinde, Rast makamı gibi karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 58). Ancak repertuvarlarda, bu terkipte veya terkibe örnek olacak eser örneklerine rastlanılmamıştır.

Hâşim Bey, makam olarak adlandırdığı Mâye’yi, Nevâ’dan başlayıp Beyâtî gibi seyredip Segâh perdesine düştükten sonra Kürdî, Rast, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerini kullanıp tekrar Segâh perdesinde karar eder, şeklinde açıklamıştır (Yalçın, 2016, s. 177; Hâşim Bey, 1864, vrk.38). Segâh makamının dizisi ile aynı olmakla birlikte, sadece seyre başlangıç perdesi farklıdır. Sol majör tonu ile eşleştirilmiştir. Makam açıklaması içerisinde, Beyâtî perdesinden bahsedilmemiştir.

Kâzım Uz’a göre Mâye, Rast, Dügâh ve Segâh perdelerinden birisinde karar verir. Karar perdeleri farklı olsa da hepsine, Mâye denir. Rast Mâye, Dügâh Mâye (eski Mâye) ve Segâh Mâye (yeni Mâye) olarak isimlendirilmiştir (Uz, 1964, s. 43). Uz, burada isimleri verilen Mâye çeşitlerinin, seyir yapılarının aynı olduğunu belirtmiştir.

Kiltzanidis’e göre Mâye makamı, Segâh perdesinden başlayıp Arel sisteminde yer alan Müsteâr nağmesiyle seyredip tekrar Segâh perdesine dönüp karar eder. Kiltzanidis, Mâye makamının anlatımında, Nîm Mâye perdesinden bahsetmiştir. Miltiadis Paspas, çalışmasında bu perdenin, gelenekte yer alan Nihâvend perdesi veya Arel sisteminde kullanılan, Dik Kürdî perdesine yakın bir perde olabileceğini açıklamıştır (Paspas, 1997, s. 44,179).

Ezgi'ye göre Mâye makamı, birleşik makamlar arasında sınıflandırılmıştır. Ezgi, Mâye makamının, Segâh makamı icrâsıyla seyre başlayıp Dügâh'ta Uşşâk dörtlüsünü çokça kullanıp ardından Segâh makamı nağmesi ile karar edileceğini belirtmiştir (Ezgi, 1933, s. 167). Nevâ, Çargâh, Segâh ve Segâh perdesi altında yer alan Dügâh perdesindeki kalışlar ile Uşşâk dörtlüsü sıkça duyurulur. Burada verilen Mâye makamının, belli bir makam olan Segâh'tan başlayıp içerisinde Uşşâk makamı yapıp tekrardan başladığı yöne geri dönmesi ile şimdiye kadar olan bütün tanımlardan ayrılmaktadır. Ezgi'nin, tanımına ilişkin olarak yine Dede Efendi'nin, "Olmamak Zülfün Esiri Dilbera Mümkün Değil" adlı eseri, gösterilebilir. Eserde, Rast makamı sesleriyle seyre başlanıp hemen Segâh makamına geçiş yapılmış ve içerisinde Uşşâk makamı sıkça kullanıldıktan sonra Segâh makamı sesleriyle Segâh perdesinde karar edilmiştir.

Arel nazariyesinde Mâye, makam olarak iki tip üzerinden verilmiştir. Kararları, Dügâh ve Segâh perdeleridir. Arel, ikinci çeşidinin, Segâh karar eden mürekkep makamlardan olduğunu belirtmiştir. Birinci çeşit Mâye makamı, Segâh makamını icrâ ettikten sonra Segâh perdesini Uşşâk perdesine pestleştirerek Dügâh'ta karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Arel, 1993, s. 228). Tanımdan anlaşılacağı üzere Segâh makamı önde tutulmaktadır. Bir başka açıdan donanımda, Segâh makamı donanımında olan Evç, Dik Hisâr ve Segâh perdeleri yer almaktadır. Mâye, tanıma göre Segâh makamından doğan bir terkip olarak tanımlanabilir. Uşşâk karar etmesi ise terkiplerin oluşumuna, örnek teşkil etmektedir. Segâh'a ek olan Uşşâk ve Dügâh perdelerinin, temel makam olan Segâh makamının etkisini değiştirmesi ve yeni bir yapının ortaya konulması, Türk mûsikisinde, terkip veya makam oluşturmak açısından önemli bir örnektir.

Arel, ders notlarında Segâh Mâye olarak belirttiği ikinci varyasyonun açıklamasını vermemiştir. Sadece ismini ve Segâh perdesinde karar ettiğini belirtmiştir. Ancak ikinci çeşit Mâye'yi mürekkep makamların arasında vermesinden hareketle Segâh ve Rast makamlarının birleşmesinden meydana geldiği düşünülmektedir.

Arel'de, Mâye makamına örnek olarak verilen Bekir Ağa'nın Mâye Yürük Semâî'nin incelenmesi yapılmıştır. Genel olarak eser incelendiğinde, donanımda sadece Evç perdesinin olup Segâh perdesinin eser içerisinde verildiği, Nevâ perdesinden seyre

başlanıldığı, Segâh makamından ziyâde Segâh çeşnisinin işlendiği, Nevâ ve Rast perdelerinde kalışlar yapıldığı ve Dügâh'ta Uşşâk makamı gibi karar edildiği görülmüştür.

3.2.7. Acem Aşîran Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Acem Aşîran terkiğine, 15. yüzyıl öncesinde rastlanılmamıştır. Küçüköğke, 15. yüzyılın son çeyreğinde Acem Aşîran terkiğine ilk yer verilen kaynağın, Kadıoğlu'nun *Mûsikî Risâlesi* olduğunu belirtmiştir. Risâlede Acem Aşîran, kırk sekiz terkip içerisinde, on birinci sırada yer almıştır. Terkibin tanımına göre Acem perdesinden başlayıp tam perdelerle seyir edilip Dügâh'ta karar edilmiştir (Küçüköğke, 2010, s. 77). Bu tanımdan hareketle burada verilen Acem Aşîran terkiğinin, 20. yüzyıl Arel nazariyesindeki Acem makamı ile aynı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bir başka açıdan, Aşîran'ın Uşşâk dörtlüsüyle karar ettiği göz önünde bulundurulduğunda, Kadıoğlu'nun tanımına göre Acem perdesi ile seyre başlanıp Dügâh'ta Uşşâk karar edilmesi, Acem Aşîran terkiğinin bir başka tanımı olarak da kabul edilebilir. Buradan hareketle Acem Aşîran terkiğinin de değişime uğradığı düşünülebilir.

Acem Aşîran terkiğinde, 21. yüzyıla ulaşan en eski örneğın Gazi Girayhan'a (ö. 1607) ait Muhammes usûlündeki Acem Aşîran Peşrev'idir. Peşrev genel olarak değeriendiğinde, Kadıoğlu'nun tarifine uymamakla birlikte, Kantemiroğlu ve 20. yüzyıl nazariyesindeki Acem Aşîran makamı tanımına uygun düşmektedir.

Kantemiroğlu, Acem Aşîran terkiğinin Acem makamından doğan bir terkip olduğunu ifade etmiştir. Gerek ince sesli perdelerde, gerek pest bölgede Acem makamı sesleri ile seyredilip Acem Aşîran perdesine gelince, karar edilmiştir (Tura, 2001, s. 105; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.52). Kantemiroğlu'nun, Acem Aşîran terkiğinin sadece Acem makamından doğan bir terkip olduğunu belirtmesi düşündürücüdür. Terkiğın açıklanmasında, karar perdesi olan Acem Aşîran perdesi ve Acem makamını vurgulamıştır. Bunun dışında, herhangi bir perdeye yer vermemiştir. Kantemiroğlu, Acem makamını; Yegâh ve Tiz Hüseyinî perdeleri arasında, geniş bir ses alanına sahip olmasıyla ince sesli perdelerdeki makamlar arasında sınıflandırmıştır. Hüseyinî ve Evç perdeleri arasında kalan ve Acem perdesinden ismini alan Acem makamının, Dügâh'tan seyre başlayıp Evç perdesini duyurmadan Acem, Hüseyinî, Gerdâniye perdelerini

kullanarak oradan tiz Hüseyinî'ye kadar çıkıp ince sesleri duyurup tekrar peste doğru Yegâh perdesine kadar aynı perdelerle inip dönüp Dügâh'ta karar ettiği görülmektedir (Kantemiroğlu, 1700?, vrk.38).

Acem makamı, Arel sistemine göre Uşşâk makamı dizisindeki perdeleri kullanmaktadır. Arel sisteminde Acem Aşîran perdesi ise Acem perdesinin, bir sekizli altında bulunan perdeye verilen isimdir (Arel, 1993, s. 36, 206). Kantemiroğlu'nun tanımından da anlaşılacağı üzere Acem makamının, Acem perdesini öne çıkarması ve Uşşâk makamı seslerini kullanması ile Uşşâk makamından doğan bir terkip olduğu düşünülmektedir.

Acem Aşîran terkibi, ismini kendi perdesinden almıştır. Bu sebeple Acem perdesinden Acem Aşîran perdesine inmek için Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh'tan sonra Rast ve Acem Aşîran perdeleri gereklidir. Dolayısı ile Acem Aşîran terkibi, Acem makamı seyredildikten sonra Dügâh ve Rast perdelerine inip ardından Acem Aşîran perdesinde karar eder, şeklinde de tanımlanabilir.



Şekil 3.11. Acem Aşîran Terkibi Nağme Yapıları

Acem Aşîran terkebîne örnek olarak Kantemiroğlu'na ait Sakîl usûlünde, Acem Aşîran Peşrev'i ve *Kantemiroğlu Edvârî*'nda bulunan Devr-i Kebîr usûlündeki, Dervîş Recep Efendi'ye ait Acem Aşîran Peşrev'i verilebilir.

Artin'e göre Acem Aşîran terkebî, Acem perdesinden başlayıp Segâh veya Bûselik perdesi kullanılmadan, Dügâh perdesinde kalındıktan sonra Yegâh perdesine inilip Acem Aşîran perdesinde, karar eder (Judetz, 2002, s. 42). Nâsır Dede'de, Acem Aşîran terkebî, Acem makamı yaptıktan sonra Rast perdesini kullanmadan, Acem Aşîran'da karar verir, şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 47).

Kemânî Hızır Ağa, Acem Aşîran terkebînde, Hüseyinî ve Acem perdesiyle seyre başlayıp Nevâ perdesinde kalındıktan sonra Dügâh ve Rast perdesine düşüldüğünü, oradan Pest Acem (Acem Aşîran) perdesinin durulup Aşîran perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.13a). Kemânî Hızır Ağa'nın, burada belirtmiş olduğu tanımdan hareketle Acem Aşîran makamı içerisinde, Acem makamı duyurulduğunu anlaşılmaktadır. Bir başka açıdan, karar perdesinin Aşîran olduğu belirtilmiştir. Bu durum, Kemânî Hızır Ağa'dan öncesi ve sonrası için önemlidir. Çünkü karar perdesi, kendisinden önce gelen nazariyeciler tarafından, Acem Aşîran olarak belirtilmiştir.

Hâşim Bey, Acem Aşîran makamının Aşîran'da karar ettiğini ve Fa tone olarak tabir edildiği aktarmıştır (Yalçın 2016, s. 67). Burada verilen Aşîran perdesinin karşılığı, Fa notası olarak belirtildiğinden karar perdesinin, Acem Aşîran olduğu düşünülmektedir.

Kâzım Uz'a göre Acem Aşîran, Acem makamı gibi seyrine başlayıp Acem makamında kullanılan Segâh perdesinin sonradan Kürdî perdesine çevririip Acem Aşîran perdesinde karar veren bir makam olarak açıklanmıştır (Uz, 1964, s. 7). Tanımdan anlaşılacağı üzere Acem Aşîran makamı, yerinde Acem makamı ve Acem Kürdî makamları ile Acem Aşîran perdesi üzerinde Çargâh makamının birleşmesinden meydana gelmektedir. Karar perdesi, Acem Aşîran perdesidir. Bu perde, Hüseyinî Aşîran ve Irak perdeleri arasında kalan yarım perde olarak verilmiştir. Uz'un nazariyesinde, Acem Aşîran makamının donanımına ilişkin bilgi verilmemiştir. Ancak

makamın kullandığı perdelerden hareketle Kürdî (beş koma Si bemol) perdesi donanımda verilip diğer değiştirici işaretlerin eser içerisinde verildiği anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikî*'sinde, Acem Aşîran bir makam olarak ele alınmıştır. Cemil Bey'e göre Acem Aşîran makamı, donanım olarak sadece Kürdî perdesini alıp Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdelerinden seyre başlayıp Tiz Segâh, Çargâh perdelerine kadar çıkıp donanımdan hareketle Sünbûle perdesini de kullanıp pest tarafa inip Acem Aşîran perdesinde karar eder (Cemil Bey, 1924, s. 31). Rehberi Mûsikîsi çalışmasında, Acem Aşîran makamına örnek olarak bestekârı belli olmayan, Muhammes usûlünde bir Peşrev verilmiştir. Eser, genel olarak incelendiğine Çargâh, Gerdâniye ve Acem sesleri ile seyre başlanıldığı, Çargâh'ta Çargâh, Acem'de Çargâh, Muhayyer'de Kürdî, Nevâ'da Bûselik, Dügâh'ta Kürdî, Acem Aşîran'da Çargâh, Çargâh'ta Nikrîz nağmeleri kullanılıp Acem Aşîran perdesinden aşağı Kaba Çargâh, Yegâh ve Acem Aşîran perdeleri ile karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde, Nevâ ve Muhayyer perdelerinde asma kalışı yapılmıştır.

Kiltzanidis'e göre Acem Aşîrân makamı, Çargâh makamının, Acem Aşîran perdesindeki şeddi olarak açıklanmıştır. Seyrine Acem perdesinden başlayıp tiz bölgedeki Muhayyer ve Sünbûle perdesini duyurup ardından Nevâ perdesine iner. Sonra Dügâh perdesine gelir ve oradan Yegâh perdesine düşer. Son olarak Zirgüle perdesini alıp Acem Aşîrân perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 51). Kiltzanidis'in vermiş olduğu etüt açıklamasından hareketle Acem Aşîrân makamı, donanımda sadece Kürdî perdesini alır. Zirgüle perdesi, Acem Aşîrân makamı içerisinde süsleyici perde olarak düşünülebilir. Kiltzanidis'ten önce, Acem Aşîrân makamı içerisinde Zirgüle perdesi, görülmemiştir. Arel sistemine göre Yegâh perdesinde Bûselik üçlüsü ile genişlemektedir.

Rauf Yektâ Bey'e göre Acem Aşîran makamının kararı, Acem Aşîran perdesidir. Donanımda, sadece Kürdî (beş koma Si bemol) perdesini alır. Makamın ses alanı,¹⁰ Hüseyinî Aşîran perdesinden, Tiz Nevâ perdesine kadar verilmiştir. Acem Aşîran

¹⁰ Rauf Yekta Bey'de, ambitus kelimesi, bir makamın sekizlisi dışındaki pest ve tizlerde kullanılan perdelerle birlikte olup toplamdaki ses alanını ifâde eder (Yektâ, 1986, s. 67). Dolayısı ile Rauf Yekta Bey'in, ambitus kelimesiyle bir makamın pest ve tiz genişlemelerini de ifâde ettiği söylenebilir.

makamı, Acem Aşîran perdesinde bir Çargâh dörtlüsüne, Kürdî perdesinde bir Çargâh beşlisinin eklenmesinden meydana getirilmiştir (Yektâ, 1986, s. 71). Makamın açıklaması verilmemiştir. Örnek ezgide gösterildiği kadarıyla Acem Aşîran makamında, Acem perdesinden seyre başlanılıp Muhayyer perdesine kadar çıkılmıştır. Muhayyer perdesinden itibaren tekrar aşağıya inilip Çargâh perdesinde Çargâh dörtlüsü sesleri ile Acem perdesinde kalış yapılmıştır. Ardından Acem perdesinden tize doğru Çargâh beşlisi sesleri ile çıkılıp Tiz Nevâ'ya kadar olan ince sesler kullanılmış, ardından tekrar Acem perdesine inilip kalış yapılmıştır. Acem perdesinden itibaren pest tarafta, Dügâh perdesine ve oradan Acem Aşîran perdesine inilip Acem Aşîran perdesi üzerinde, Çargâh makamı sesleri ile karar edilmiştir. Karar öncesi Hüseyinî Aşîran perdesi, yeden olarak kullanılmıştır.

Ezgi'ye göre şed makam sınıflandırmasında yer alan Acem Aşîran makamı, Çargâh makamının, Acem Aşîran perdesi üzerine göçürülmüş hâlidir. Seyrinin, inici (nazil) olduğunu belirtmiştir (Ezgi, 1933, s. 237). Karar perdesi olarak Acem Aşîran, güçlü olarak Acem ve Nevâ perdeleri vurgulanmıştır.

Acem Aşîran yapısının, pratikte tanımını daha iyi anlamak için Gazi Girayhan'ın Acem Aşîran Peşrevi'nin birinci hânesi incelenmiştir. Yapılan incelemeye göre Çargâh ve Acem perdeleriyle seyre başlanılıp Muhayyer'de Uşşâk ve Kürdî çeşnilerinin yapıldığı, ardından inici şekilde Nevâ'da Bûselik çeşniyle Acem perdesinde asma kalış yapıldığı, mülâzime bölümünde ise Çargâh'ta Nîkrîz ve Nevâ'da Hicâz çeşnileriyle Çargâh perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra Dik Hisâr'da Segâh ve Dügâh'ta Uşşâk makamı seslerinin kullanıldığı, Uşşâk'tan sonra Hisâr perdesini alıp Dügâh'ta Kürdî makamı sesleriyle Acem Aşîran perdesine inildiği ve ardından Kaba Çargâh'a genişledikten sonra Acem Aşîran perdesinde karar edildiği görülmüştür. Netice olarak Acem perdesi bölgesinden başlaması ve Dügâh'ta Uşşâk makamı gibi karar etmesi, Acem makamını meydana getirmektedir. Acem Aşîran'da, Çargâh beşlisiyle karar ettiği de görüldüğünden, Acem makamı ile Acem Aşîran'da Çargâh beşlisinin birleşmesinden doğduğu söylenebilir. Dügâh'ta, Kürdî makamını çok göstermemiştir.

Arel'e göre Acem Aşîran makamı, inici bir makam olup Çargâh'ın şedlerindendir. Donanımda, Si küçük mücennep bemolü (5 komalık Si bemol) olan Kürdî perdesini alır (Arel, 1993, s. 285). Arel, Acem Aşîran makamına örnek olarak Salih Dede'nin Devr-i Kebîr Peşrev'ini, Neyzen Yusuf Paşa'nın, Aksak şarkısını vermiştir. Eseler incelendiğinde, Acem perdesinden seyre başlanılıp Muhayyer perdesi ve Sünbûle perdesine kadar çıkıldığı, Segâh perdesine ara ara yer verildiği ve Acem Aşîran perdesinde Çargâh makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür.

3.2.8 Bûselik Aşîran Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî'nin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, aralıkları ve perdeleri bakımından Bûselik Aşîran terkibine benzetilen on altıncı devir verilmiştir. Devrin aralıkları, A-D-h-H-YA-YC-Yh harfleri ile sembolize edilmiştir. M. Nuri Uygun, bu devrin Bûselik beşlisine, Hüseyinî beşlisinin eklenmesiyle oluşan ve 21. yüzyılda kullanılan Bûselik Aşîran makamı ile aynı olduğunu belirtmiştir (Uygun, 2019, s. 338, Urmevî, 1236, vrk.18b). 21. yüzyılda kullanılan Bûselik Aşîran makamı dizisi, Arel sisteminde birleşik makam olarak geçmektedir ve dizi olarak farklılık gösterir (Arel, 1993, s. 138, 139).

Hızır b. Abdullah'ın, *Kitabü'l Edvâr*'ında, Bûselik Mâye terkiibi, Bûselik makamı seyrettikten sonra Hüseyinî Aşîran'da (Nerm Hüseyinî) Mâye olarak karar eder, şeklinde tanımlanmıştır (Hızır b. Abdullah, 1441, vrk.125b). Bu terkiibin, ismi farklı olsa da Bûselik Aşîran terkiibiyle aynı olduğu düşünülmektedir. Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında eser örnekleme yapılmamıştır.

Kantemiroğlu, Bûselik Aşîran terkiibini Nühüft terkiibinin içerisinde belirtmiştir. Böylelikle Tanbûrî Koca Anıklı ve Tanbûrî Çelebi'nin sözlerinden esinlenerek Bûselik Aşîran terkiibinin açıklamasını yapmıştır. Tanıma göre Nevâ'dan seyre başlayıp Bûselik perdesiyle Dügâh'a inip ardından Aşîran'da karar verilirse Bûselik Aşîran terkiibi meydana gelmektedir. Kantemiroğlu, Bûselik Aşîran terkiibini ifade ederken, nağmelerini oluşturan perdelerini sözlü bir seyirle açıklamamış bunun yerine, terkiibin ses alanını belirten bir tanım vermiştir. Bûselik Aşîran terkiibini, Bûselik makamının ince ve kalın perdelerdeki icrâsından sonra Aşîran perdesinde karar etmesidir, şeklinde açıklamıştır Tura, 2001, s. 105; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.52). Bûselik makamından sonra Aşîran perdesinde, hangi perdeler ile karar edeceğini belirtmemiştir.

Kantemiroğlu, Bûselik perdesini, Segâh ile Çargâh arasında kalan perde olarak tarif etmiştir. Bûselik makamının kendi perdesinden seyre başlayıp Hüseyinî makamı gibi seyrir ettiğini ve tiz bölgedeki Hüseyinî perdesine kadar ilerleyip aynı pederlerle geri dönüp Yegâh perdesine kadar inebileceğini ve ardından Dügâh perdesinde karar edeceğini belirtmiştir (Tura, 2001, s. 81; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.40).

Bûselik Aşîran terkibi, ismini Bûselik makamı ve terkinin karar ettiğı Aşîran perdesinden almıştır denilebilir. Bûselik makamının, kararının Dügâh olması ve Aşîran perdesinin Hüseyinî Aşîran perdesine denk gelmesinden dolayı peste doğru aradaki perdeler Rast, Acem Aşîran, Irak ve Hüseyinî Aşîran olarak düşünülebilir. Rast, Irak ve Hüseyinî Aşîran perdeleri, inici ya da çıkıcı şekilde sırası ile seslendirildiğinde, Uşşâk makamı nağmesi duyulur. Bûselik makamı içerisinde karakteristik olarak Hüseyinî perdesinden başlayıp Hüseyinî, Acem, Evç, Gerdâniye, Muhayyer ve ince sesli Bûselik perdeleriyle Kürdî ve Uşşâk nağmesi yer almaktadır. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan eserler incelendiğinde, Bûselik Aşîran terkinin Dügâh, Rast ve Irak perdeleriyle Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk karar ettiğı görülmüştür. Dolayısı ile Kantemiroğlu, Bûselik Aşîran terkinini, kadîm on iki makamdan olan Bûselik makamına, pest tarafta Uşşâk makamı nağmesi ekleyerek oluşturmuştur demek yerinde olacaktır. Burada, Hüseyinî üzerindeki Uşşâk nağmesi ile Aşîran perdesi üzerindeki Uşşâk nağmesi arasında, paralel bir ilişki vardır. Temel bir makama uyumlu olacak şekilde, ilâve perdelerin ya da bir makamın temel nağmesinin eklenerek yeni bir terkip oluşturulması, Türk mûsikîsi çeşitliliğı açısından önemlidir.



Şekil 3.12. Bûselik Aşîran Terkibinin Nağme Yapıları

Bûselik Aşîran terkibine örnek olarak Kantemiroğlu'nun bestelediği Bûselik Aşîran Semâî, Sakîl usûlündeki Bûselik Aşîran Peşrev'i ve Düyek usûlündeki Peşrev'i verilebilir. Peşrev'ler, genel olarak incelendiğinde, karar bölgesinde bir komalık Fa diyez ve bir komalık Do diyez yer aldığı görülmektedir. Yalçın Tura, bir komalık Fa diyez Segâh, bir komalık Do diyez Irak perdesi olduğunu, Kantemiroğlu Edvârı'nın ikinci cildinin giriş kısmındaki perdeler bölümünde açıklamıştır. Çeviri sırasında, notaların dört ses aşağıdan transkripsiyonu yapılmıştır.

Kemânî Hızır Ağa'da Bûselik Aşîran, Hüseyinî perdesinden seyre başlayıp Bûselik perdesiyle Dügâh'a gelir. Ardından Rast ve Irak perdeleri ile Hüseyinî Aşîran perdesinde karar eder, şeklinde verilmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.11a). Kemânî Hızır Ağa'da yer alan Bûselik Aşîran'ın, Arel sisteminde göre yorumlanması durumunda, Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makamını duyurup Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde Uşşâk makamı sesleri ile karar ettiği görülmektedir.

Nâsır Dede'de, Bûselik Aşîran terkiibi, Bûselik makamı işleyip Aşîran'da karar eder, şeklinde verilmiştir. Bu terkibe sonrakilerin, Hûzi dedikleri de belirtilmiştir (Tura, 2006, s. 52). Tam perdelerle seyredildiği düşünülürse Bûselik makamından sonra

Hüseyinî Aşîran perdesinde, Uşşâk makamı dörtlüsü veya nağmeleriyle karar edildiği söylenebilir.

Mehmet Hafid Efendi'ye göre Bûselik Aşîran terkibi, genellikle Hüseyinî perdesinden seyrine başlayıp Dügâh'ta Bûselik makamı sesleri gösterilip Rast, Irak perdeleriyle Hüseyinî Aşîran perdesine inip Uşşâk makamı sesleriyle karar eder (Uslu, 2001, s. 31; Hafid, 1783, vrk.14). Artin Edvârî'na göre Bûselik Aşîran terkibi, Dügâh'ta Bûselik yaptıktan sonra Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk makamı sesleri ile karar etmektedir (Judetz, 2002, s. 48).

Bûselik Aşîran terkibi, 19. yüzyıldan itibaren terkip adı altında sınıflandırılmaktan ziyâde, makam olarak anılmıştır. *Hâşim Bey Edvârî*'nda, makam olarak verilen Bûselik Aşîran, Bûselik sesleri ile Hüseyinî gibi seyredip Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine kadar çıkıp aynı perdelerle Dügâh'a gelir. Ardından Rast perdesini alıp Aşîran'da karar eder (Yalçın, 2016, s. 185; Haşim Bey, 1864, vrk.42). Burada perde olarak tarifi edilse de tanımdan yola çıkarak Bûselik Aşîran'ın, Bûselik makamı işledikten sonra Hüseyinî Aşîran perdesinde, nasıl karar ettiği perdelerin tam olarak verilmemesinden dolayı anlaşılmamaktadır. Ancak Rast ile karar verir ifadesinden Irak perdesinin kullanıldığı varsayılarak Uşşâk makamı nağmesi ile karar edildiği düşünülebilir. Batı mûsikîsinden, herhangi bir ton ile eşleştirilmemiştir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Bûselik Aşîran, Bûselik makamı ile seyrine başlayıp Segâh perdesini kullanmadan, Hüseyinî Aşîran perdesinde karar veren bir makam olarak açıklanmıştır. Güçlü perdelerinin Hüseyinî, Çargâh ve Dügâh olduğu belirtilmiştir (Uz, 1964, s. 14). Burada verilen bilgilerden hareketle Bûselik Aşîran makamının, önce Bûselik makamını işlediği, ardından Hüseyinî Aşîran üzerinde Bûselik, Dügâh, Rast, Irak sesleriyle Hüseyinî makamı gibi karar verdiği sonucu anlaşılmaktadır.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikî*'sinde Bûselik Aşîran, müteferri (eklemeli) bir makam olarak ele alınmıştır. Cemil Bey'e göre Bûselik Aşîran makamı, Dügâh ve Bûselik perdelerinden seyre başlayıp Bûselik makamını duyurur ve ardından Rast, Irak ve Hüseyinî Aşîran perdeleri ile Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk karar eder. Makamın açıklanmasını kuvvetlendirmek için porte üzerinde Hüseyinî makamı adı altında, Bûselik

dizisiyle Hüseyinî Aşîran üzerinde Uşşâk makamı dizileri verilmiştir. Ancak tanımda Hüseyinî makamından bahsedilmemiştir. Rehberi Mûsikî’de, Bûselik Aşîran makamına ilişkin eser örneği verilmemiştir (Cemil Bey, 1924, s. 55).

Kiltzanidis’e göre Bûselik Aşîran makamı, Hüseyinî ve Bûselik makamlarının işlenmesinden sonra Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde, Hüseyinî makamı sesleri ile karar verir (Paspas, 1997, s. 74). Arel nazariyesine göre Yegâh perdesi yeden olarak kullanılmaktadır. Pest tarafta genişleme görülmemiştir. Ses alanı, Yegâh ile Gerdâniye arasında bulunmaktadır. Kiltzanidis’in Bûselik Aşîran makamında vermiş olduğu etütten hareketle Hüseyinî, Bûselik ve Gerdâniye perdelerinin güçlü olarak vurgulandığı söylenebilir.

Kiltzanidis, Bûselik Aşîran makamının bir çeşidi olan ve Başka Bûselik Aşîran ismiyle açıkladığı bir çeşit daha açıklamıştır (Paspas, 1997, s. 76). Bûselik Aşîran ve Başka Bûselik Aşîran makamının karşılaştırıldığında, Başka Bûselik Aşîran makamının Muhayyer perdesine kadar ses alanının olması ve Yegâh perdesine kadar inmediği görülmüştür.

Ezgi’ye göre birleşik makamlar arasında verilen Bûselik Aşîran makamı, Dügâh üzerinde Bûselik makamı dizisi ile Hüseyinî Aşîran üzerinde Uşşâk makamı dizisinin birleşmesinden oluşmuştur (Ezgi, 1993, s. 175). Güçlüsü, Hüseyinî ve Dügâh, kararı Hüseyinî Aşîran perdesidir. Nağme yapıları olarak Hüseyinî de Uşşâk dörtlüsü, Dügâh’ta Bûselik beşlisi ve son olarak Hüseyinî Aşîran’da Uşşâk dörtlüsü bulunmaktadır.

Tanımlar incelendiğinde, Bûselik Aşîran makamının Bûselik makamı icrâ edip Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk çeşnisiyle karar ettiği yönünde yeni tanım yapılabilir. Bu tanıma göre Bûselik Aşîran yapısı, birleşik makamdan ziyâde terkip olur. Bûselik Aşîran makamına örnek eser olarak Neyzen Emin Efendi’nin Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrev’i ele alınmıştır. Eser, genel olarak incelendiğinde, Zirgüle perdesini dahil edilip Bûselik makamı seyredildiği, Hüseyinî’de asma kalış yapıldığı, Yegâh perdesine Rast çeşnisi ile inildiği, Dügâh’ta Hicâz, Rast’ta Nikrîz, Nevâ’da Hicâz, Çargâh’ta Nikrîz, Nevâ’da Rast, Hüseyinî’de Hüseyinî, Çargâh’ta Rast ve Hüseyinî’de Uşşâk çeşnilerinin

yapıldığı ve Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk makamı sesleri ile Yegâh perdesi kullanılarak karar edildiği görülmüştür.

3.2.9. Hüzzâm Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

15. yüzyıl öncesinde yer alan nazariyat kaynaklarında, Hüzzâm terkebine veya makamına rastlanılmamaktadır.

Kutluğ, Hüzzâm makamının 16. yüzyılın ikinci yarısında, Gazi Giray Han tarafından yapılan bestelerle tanıtıldığını aktarmıştır. Kutluğ, çalışmasında; Kantemiroğlu'na ait bilgilere yer vermemiştir. II. Gazi Giray Han'ın (ö. 1607), Kantemiroğlu'ndan yaklaşık 100 yıl önce geldiği, târihi olarak ortadadır. Buradan anlaşılacağı üzere bilgilerin, sistemli aktarılmadığı görülmektedir.

Hüzzâm terkihi, ilk olarak 18. yüzyılda *Kantemiroğlu Edvârı*'nda görülmektedir. Kantemiroğlu'na göre Hüzzâm terkihi, Hicâz gibi seyredip Nevâ perdesinden inip Uzzâl perdesinde karar eder, şeklinde tanımlanmıştır (Kantemiroğlu, 2001, s. 105). Tanımdan anlaşılacağı üzere ses alanı oldukça dar bir terkiptir. Uzzâl perdesinde karar etmesi, yarım (nîm) perdede kaldığını göstermektedir. 20. yüzyıl Arel nazariyesine göre Nevâ'da Bûselik çeşnisi ile seyrettikten sonra Hicâz perdesinde karar eder, şeklinde tanımlanabilir. *Kantemiroğlu Edvârı*'nda, Hüzzâm terkihi veya makamı için herhangi bir eser örneğine yer verilmemiştir. 17. ve 18. yüzyıl dönemindeki bestekârların eserleri incelendiğinde, Kantemiroğlu'nun, Hüzzâm terkihi tanımı ile örtüşen bir esere rastlanılmamıştır.

Tura, Kantemiroğlu'nun, Hüzzâm terkihi açıklamasını kendisinden önceki nazariyecilere göre yaptığını belirtmektedir. Ayrıca, yarım perde de karar eden tek terkiptir ifadesine Tura, Nişâbur örneğini vererek gerçeğe uygun düşmediğini belirtir (Kantemiroğlu, 2001, s. 232). Çalışmanın gereği açısından, Kantemiroğlu'nun Hüzzâm terkihi tarifine uygun nağme yapısı aşağıda verilmiştir.



Şekil 3.13. Hüzûm Terkibinin Nağme Yapıları

Kantemiroğlu'nun, tanımını yaptığı Hüzûm terkibine örnek olarak gerek edvârında gerek nota arşivlerinde, herhangi bir esere rastlanılmadığından örnek eser verilmemiştir.

Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu Hüzûm terkihi tarifine, Kemânî Hızır Ağa'nın eserinde, Hırâm-i Rûmî denildiği görülmüştür. Kemânî Hızır Ağa'ya göre Hırâm-i Rûmî, Nîm Hicâz perdesinden seyre başlayıp Tiz Dügâh (Muhayyer) perdesinde kadar çıkıp tekrar aynı perdeler ile Nîm Hicâz'da karar eder (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15b). Buradan hareketle Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu Hüzûm terkihinin kullanılmadığı veya isminin yıllar içerisinde değişikliği söylenebilir.

K-38 Edvârı'nda, Hüzûm terkihi, Dik Segâh perdesinden başlayıp Çargâh perdesinden sonra Nevâ üzerinde Nîm Hisâr ve Evç perdeleri ile seyredip sonra tekrar gelip Segâh'ta karar eder şeklindedir. Dik Segâh perdesinin, 20. yüzyıl nazariyesinde bir karşılığı ve sembolü yoktur. Nevâ üzerinde, Nîm Hisâr perdesinin verilmesi ile dar bir Hicâz aralığının olması gerektiği kastedilmektedir. *K-38 Edvârı* vrk.4a'da, Hüzûm-i Rûmî adında bir terkibinden de bahsedilmektedir. Nîm Hicâz (Uzzâl) perdesi ile seyre başlayıp Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye perdeleri ile Muhayyer perdesine kadar çıktıktan sonra Muhayyer'den aşağı Bûselik makamı sesleri ile inip Nîm Hicâz perdesinde karar etmektedir. Burada verilen Hüzûm-i Rûmî terkihi, Kantemiroğlu'ndaki Hüzûm terkihiyle neredeyse aynıdır. Kelime anlamı olarak Anadolu Hüzûmı manasına gelmektedir. 19. yüzyıla kadar terkip olarak gelen Hüzûm ve Hüzûm-i Rûmî terkipleri, bu süreçten sonra makam olarak adlandırılmıştır.

Artın, Hüzûm-i Rûmî ismiyle belirttiği terkihi, Segâh ve Beyâtî perdeleri arasındaki seyir hareketlerini vererek açıklamıştır. Segâh perdesinden seyre başlayıp Nevâ'dan sonra Beyâtî perdesi kullanılıp ardından Nihâvend perdesi ile Segâh'ta karar

edilmiştir. Ayrıca, sadece Hüzûm terkihi olan bir yapı daha belirtmiştir. Bu yapıda, Hüzûm terkihi, Gerdâniye perdesinden seyre başlayıp Nevâ'da Bûselik sesleri ile Hicâz perdesinde karar etmektedir (Judetz, 2002, s. 39, 42). Birincil olarak verdiği Hüzûm-i Rûm terkihindeki Beyâtî perdesi, beş komalık Mi bemoldür. Türk mûsikisindeki karşılığı, Nîm Hisâr perdesidir. Buradan hareketle Nevâ üzerinde Acem perdesi kullanılırsa Kürdî, Evç perdesi kullanılırsa Hicâz seslerinin meydana geldiği düşünülebilir. Nihâvend perdesi aynı zamanda Segâh makamında sıkça kullanılan ve yeden olan Kürdî perdesidir. Sadece Hüzûm olarak verdiği terkip, Arel nazariyesine göre Eksik Segâh (Acemli Segâh) olarak düşünülebilir.

Kemânî Hızır Ağa, çalışmasında Hüzûm terkihiine veya makamına yer vermemiştir. Ancak Hıram isminde bir terkipten bahsetmiştir. Kemânî Hızır Ağa, Hıram terkihinin, Segâh perdesinden seyre başlayıp Nevâ, Nîm Hisâr ve Evç perdelerini duyurup ardından tekrar Segâh perdesinde karar verdiğini belirtmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.12a). Burada verilen Hıram terkihi, Arel nazariyesinde yer alan Hüzûm beşlisi ile birebir uyum sağlamaktadır.

Nâsır Dede, üç çeşit Hüzûm terkihiine yer vermiştir. Birincisi, Hüzûm-i Kadîm (Eski Hüzûm) olarak isimlendirilen çeşittir. Kantemiroğlu'ndaki gibi Uzzâl perdesinden seyre başlayıp Acem perdesini kullanıp dönüp Uzzâlde karar eder. İkincisi, Hüzûm-i Cedid (Yeni Hüzûm) olarak adlandırılıp Şeddiaraban gibi seyrettikten sonra Rast perdesine gelir ve oradan Irak perdesine geçip karar verir. Son olarak sonrakilerin buluşu olan ve sadece Hüzûm olarak isimlendirilen üçüncü çeşittir. Gerdâniye'den, Nevâ perdesine Hicâz nağmesi ile gelip Segâh'ta karar eder. (Tura, 2006, s. 48, 49). 20. ve 21. yüzyılda kullanılan çeşidi, sonrakileri buluşu olan Hüzûm ile aynıdır.

Mehmed Hafid Efendi, bir makam olarak anlattığı Hüzûm, Segâh başlayıp Çargâh, Nevâ ve Nevâ üzerinde Nîm Hisâr ile Evç perdesini kullanıp Segâh karar eder şeklinde açıklamıştır (Uslu, 2001, s. 31; Hafid, 1783, vrk.15). Tanımdan anlaşılacağı üzere Nevâ üzerinde Hicâz makamı nağmeleri ile seyredilip Segâh makamı sesleriyle Segâh perdesinde karar edilmektedir.

Hâşim Bey Edvârî'nda, makam olarak adlandırılan Hüzâzâm, Segâh makamıyla bağlantılı olarak ele alınmıştır. Çargâh, Nevâ, Şûrî¹¹ (Hisâr), Evç, Gerdâniye, Muhayyer ve Sünbûle perdeleri ile seyredip ardından Şûrî perdesine döner ve oradan Çargâh, Segâh, Kürdî perdelerini kullanıp Segâh'ta karar eder (Yalçın, 20016, s. 177; Haşim Bey, 1864, vrk.38). Tanımdan hareketle Nevâ üzerinde Hicâz makamı nağmesi işlendikten sonra Segâh makamı nağmesi ile karar edilir. Hâşim Bey Edvârî'nda Hüzâzâm makamı sol majör tonuna benzetilmiştir.

Kâzım Uz nazariyesinde Hüzâzâm, kısaca Hüseyinî perdesi yerine Hisâr kullanılıp böylelikle Segâh makamından ayrılan bir makam olarak tarif edilmiştir. Seyrine Şûrî, Nevâ perdeleri ile başlayıp Muhayyer perdesine kadar çıkıldığı ve Segâh perdesinde Kürdî perdesi kullanılıp karar edildiği belirtilmiştir (Uz, 1964, s. 33). Tariftten yola çıkarak Hüzâzâm makamının donanımında Hisâr, Evç ve Segâh perdelerinin yer aldığı anlaşılmaktadır. Hisâr ve Nevâ perdelerinden seyre başlamasından dolayı seyrinin, çıkıcı-inici olduğu tahmin edilmektedir. Kâzım Uz, ayrıca Hüzâzâm-i Cedid (yeni Hüzâzâm), Hüzâzâm-i Kadîm (Eski Hüzâzâm) ve Hüzâzâm-i Rûmî (Anadolu Hüzâzâmı) olmak üzere üç çeşit Hüzâzâm makamından daha bahsetmiştir.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikî*'sinde Hüzâzâm, bir makam olarak ele alınmıştır. Donanım olarak dört koma Mi bemol (Nîm Hisâr) ve dört koma Fa diyez (Evç) perdeleri alır. Rast ve Tiz Nevâ arasındaki, ses alanına sahiptir. Segâh, Çargâh, Nevâ perdeleri ile seyre başlayıp Tiz Nevâ'ya kadar çıkabilir. Geri dönüşte, Kürdî perdesini kullanıp Segâh perdesinde karar eder (Cemil Bey, 1924, s. 50). Rehberi Mûsikî'de, Hüzâzâm makamına örnek olarak bestekârı belli olmayan Fahte usûlünde bir Peşrev verilmiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde, Nevâ perdesiyle seyre başlanıldığı, Hüzâzâm makamı sesleri ile seyredilip Nevâ'da Hicâz, Nevâ'da Bûselik, Rast'ta Rast, Segâh'ta Segâh, Hüseyinî'de Uşşâk, Nevâ'da Hicâz dizisi seslerini kullandıktan sonra Segâh perdesine inildiği, Kürdî perdesini yeden olarak kullandıktan sonra Segâh makamı nağmesiyle karar edildiği görülmüştür.

¹¹ Şûrî perdesi Nevâ ile Hüseyinî perdelerinin arasında kalan yarım perdedir. Beyâtî perdesi ile eşdeğerdir. Arel nazariyesinde Şûrî perdesi Nîm Hisâr (beş koma bakiye Mi bemol) veya Hisâr (dört koma bakiye Mi bemol) olarak geçmektedir.

Kiltzanidis'e göre Hüzâam makamı, Segâh perdesinde karar eder. Ses alanı Segâh ve Muhayyer perdeleri arasında verilmiştir. Bünyesinde bulunan perdeler Nevâ, Nîm Hisâr ve Muhayyer olarak verilmiştir. Tanım içerisinde gösterilmeyen Evç ve Çargâh perdeleri, örnek etüt üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca etüt üzerinde Segâh perdesi altında genişleme yapıldığı da görülmüştür (Paspas, 1997, s. 43). Kiltzanidis, Hüzâam makamı ile aynı benzerlikte olan Hıram makamı tanımına da vermiştir.

Kiltzandis'e göre Hıram, Segâh perdesinden seyre başlar. Nevâ perdesini durup tekrar Segâh'a gelir. Ardından Nîm Hisâr ve Evç perdelerini duyurur. Son olarak Nevâ ve Çargâh perdeleri ise Segâh'ta karar eder (Paspas, 1997, s. 46). Tanımdan anlaşılacağı üzere Hıram makamı, Nevâ perdesi üzerinde Hicâz ile Segâh perdesinde Segâh makamı seslerinin birleştirilmesinden meydana gelmektedir. Dolayısı ile Hüzâam makamı ile Hıram makamının, aynı olduğunu söylenebilir.

Rauf Yektâ Bey'e göre Hüzâam makamının kararı, Segâh perdesidir. Donanımda, Hisâr perdesini simgeleyen, çengelli bemol ve Evç (dört koma Fa bakiye diyezi) perdesi kullanılmıştır. Hüzâam makamı, Segâh perdesinden başlayıp Çargâh, Nevâ, Hisâr ve Evç perdesine kadar bir beşli ile Evç perdesinden başlayıp Gerdâniye, Muhayyer ve Tiz Segâh perdesine kadar bir dörtlünün birleştirilmesi ile oluşturulmuştur (Yektâ, 1986, s. 79). Tanımda verilen, beşli ve dörtlü isimlendirilmemiştir. Arel nazariyesinde, beşli ve dörtlü isimlendirilmiştir. Rauf Yektâ Bey, Hüzâam makamına örnek olarak Semâi usûlünde bir ezgi vermiştir. Ezgi, genel olarak incelendiğinde, Çargâh ve Nevâ perdeleri ile seyre başlanılıp Segâh perdesine inildiği, ardından Hicâz makamı sesleri ile Nevâ perdesinde kalış yapıldığı, görülmüştür. Tekrar Nevâ ve Hisâr perdelerinde kalışlar yapılarak Segâh perdesine inilmiştir. Segâh perdesinden, Tiz Segâh perdesine geçiş yapılarak makamın tiz bölgedeki sesleri aktarılmıştır. Tiz Çargâh, Tiz Segâh, Sünbüle ve Gerdâniye perdeleri ile Evç perdesinde asma kalış yapılmıştır. Burada meydana getirilen ezgi, Evç perdesinde Segâh nağmesidir. Tiz taraftaki sesler duyurulduktan sonra Gerdâniye perdesinden itibaren aşağı inilip Segâh perdesinde yedensiz karar edilmiştir. Ezgi örneğinin incelenmesinden hareketle makamının seyrinin, çıkıcı-inici olduğu söylenebilir.

Ezgi'ye göre makam olarak adlandırılan Hüzâ, Segâh ve Tiz Segâh perdeleri arasındaki dokuz ses ile tanımlanmıştır. Dizisinde Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr, Evç, Gerdâniye, Muhayyer, Sünbûle ve Tiz Segâh perdeleri kullanılmıştır. Bu perdelerden meydana getirilen iki adet Hüzâ makamı tanımlanmıştır. Birincisi, Hüzâ beşlisine, Evç perdesinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur. İkincisi, Hüzâ beşlisine, Evç perdesinde Segâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur. Kararı Segâh, güçlüsü Nevâ'dır (Ezgi, 1993, s. 127). Hüzâ makamının iki türünü birbirinden ayıran perdeler, Muhayyer ve Sünbûle perdeleridir. Evç'ten itibaren Gerdâniye, Sünbûle ve Tiz Segâh perdeleri kullanılırsa Evç'te Hicâz çeşnisi duyurulduğundan, birinci tür Hüzâ makamı meydana gelir. Evç'ten itibaren Gerdâniye, Muhayyer ve Tiz Segâh perdeleri kullanılırsa Evç'te Segâh çeşnisi yapılmış olduğundan, ikinci tür Hüzâ makamı meydana gelir.

Arel nazariyesine göre Hüzâ makamı, Hüzâ beşlisi ile beşlinin bittiği yere, Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşturulmuştur (Arel, 1993, s. 264). Burada, bir dörtlü ve bir beşliden oluşmasından hareketle neden basit makamlar arasında yer almadığına ilişkin bir bilgi verilmemiştir. Ancak diğer dörtlü ve beşlilere bakıldığında Hüzâ beşlisi, bu kategoride yer aldığından basit makamlar arasında gösterilmemiştir, denilebilir. Hüzâ makamının donanımında Segâh (bir komalık Si), Nîm Hisâr (dört komalık Mi bemol) ve Evç (dört komalık Fa diyez) perdeleri yer almaktadır. Segâh perdesinde karar eden makamlar arasındadır. Arel, Hüzâ makamına örnek olarak Hacı Arif Bey'in bir adet Şarkısı ve Yusuf Paşa'ya ait olan Saz Semâi'nin notalarını vermiştir.

3.2.10. Nihâvend Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî'nin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, Nihâvend terkiğine veya makamına rastlanılmamıştır. Urmevî'de, aralıkları ve perdeleri Nihâvend ve Nihâvend-i Kebîr yapılarına benzetilen, iki adet devir açıklanmıştır. Bunlardan Nihâvend olanı, A-D-h-H-YA-YB-Yh-Yh aralıklarından oluşup Bûselik dörtlüsüne, Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Urmevî'nin, Nevâ olarak belirttiği devrin M. Nuri Uygun, Rast üzerinde Bûselik beşlisi ile Nevâ'da Kürdî dörtlüsünden oluşan Nihâvend makamına eşit olduğunu belirtmiştir. Nihâvend-i Kebîr olanın aralıkları, A-D-h-H-YA-YD-Yh-Yh şeklindedir. Nihâvend ile YB aralığı yönünden, farklılık gösterir. M. Nuri

Uygun, Bûselik dörtlüsüne Çargâh beşlisinin eklendiği bu diziye, Nihâvend-i Kebîr makamının örnek verilebileceğini belirtmiştir (Uygun, 2019, s. 337; Urmevî, 1236, vrk.30b). Nihâvend makamında verilen Nîm Hisâr perdesi, Nihâvend-i Kebîr makamında Hüseyinî olarak verilmiştir. Bu sebeple Nihâvend makamında YB aralığı, Nihâvend-i Kebîr YD olarak geçmektedir.

Merâgî, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında Nihâvend'i, yirmi dört şûbe içerisinde ve on dokuzuncu sırada beş nağmeden oluşacak şekilde sıralamıştır. Nağme olarak H-YA-YD-YV-YH aralıklarından meydana geldiği bildirilmiştir (Uslu, 2015, s. 148; Meragî, 1418, vrk.37b).

Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde Nihâvend terkibi, tiz bölgeden Hicâz gösterip pest bölgede tekrar Hicâz nağmeleri ile karar etmiştir (Kamiloğlu, 2007, s. 30; Şükrullâh, 15. yy, vrk.119a). Tanımdan anlaşılabileceği üzere Hicâz makamının kararının Dügâh olduğu düşünülürse, Muhayyer perdesi üzerinden inici bir Hicâz makamı dizi ile Dügâh perdesinde, karar edildiği anlaşılmaktadır. *Edvâr-ı Mûsikî*'de, Nihâvend-i Rûmî terkibi ise Hicâz başlayıp Kûçek karar eder, şekilde tanımlanmıştır (Kamiloğlu, 2007, s. 31; Şükrullâh, 15. yy, vrk.117b).

Hızır b. Abdullah'ın, *Kitabü'l-Edvâr*'ında Nihâvend terkibi, Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Edvâr-ı Mûsikî*'sindeki tanımla birebir aynı verilmiştir. Edvârda verilen, Nihâvend-i Rûmî terkibi ise tamamen bir Hicâz dizisinden ibârettir (Hızır b. Abdullah, 144, vrk.120b). Fetullah Şîrvânî'de, Nihâvend terkipler arasında sadece isim olarak geçmektedir (Akdoğan, 1996, s. 226; Şîrvânî, 1450, vrk.107).

Kırşehrî Edvârı'nda, Nihâvend-i Rûmî olarak verilen terkinin, Hicâz makamı ile seyredip Kûçek terkibi gibi Sabâ makamı dörtlüsü ile karar ettiği aktarılmıştır (Doğrusöz, 2012, s. 122; Kırşehrî, 1411, vrk.15b).

Ayrıca Kırşehrî'de, Nihâvendek ismi ile bir terkip daha bulunmaktadır. Bu terkip hakkında verilen bilgilerden Nihâvendek'in, Muhayyer perdesinden başlayarak aşağı doğru inen bir Hicâz makamı dizisi olduğu anlaşılmaktadır (Doğrusöz, 2012, s. 118).

Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde, Nihâvend ve Nihâvend-i Rûmî olmak üzere iki çeşit terkip verilmiştir. Tanımdan hareketle Nihâvend'in, tiz bölgedeki Muhayyer perdesinden başlayarak aşağıya doğru inen bir Hicâz makamının, Dügâh perdesinde karar etmesidir. Nihâvend-i Rûmî terkiбинin tanımına bakıldığında Hicâz perdesinden seyre başlanıp Kûçek terkiбиyle karar edilmektedir (Arısoy, 1998, s. 47; Seydî, 1504, vrk.15b-16a).

Kantemiroğlu Edvârı'nda Nihâvend terkiби, gerek pest tarafta gerek tiz tarafta Kürdî makamı yüzünden Dügâh perdesine gelip ardından Rast perdesinde karar eder, şeklinde tarif edilmiştir. (Tura, 2001, s. 72, 105; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.52). Burada, yüzünden ifadesi ile anlatılmak istenen seyir sırasında, Kürdî makamının duyurulması gerekliliğidir. Kürdî makamının kararı olan Dügâh perdesinin bir tam ses altında, Rast perdesinde karar edildiğı görülmüştür. Dolayısıyla Kırşehir'de yer alan Nihâvend terkiбинin, 20. yüzyıl Arel nazariyesine göre Kürdî makamı duyurduktan sonra Rast perdesinde Bûselik üçlüsü, dörtlüsü veya beşlisi ile karar ettiğı anlaşılmaktadır.

Tanımda belirtilen ifadelerle göre Nihâvend perdesi, Dügâh'tan sonra gelen yarım perdedir. Terkip, ismini bu perdeden almıştır. Nihâvend perdesi, Arel'de Kürdî perdesi olarak karşılık bulmaktadır. Kantemiroğlu, Kürdî makamıyla ilgili Rast perdesinden başlayıp Dügâh, Nihâvend perdeleri ile ince seslere doğru seyredip Evç perdesini atlayıp ince sesli bölgeye ulaştıktan sonra tekrar aynı perdelerle dönüp Dügâh perdesinde karar ettiğı yönünde bir açıklama yapmıştır (Kantemiroğlu, 1700?, vrk.35). Dolayısı ile Kürdî makamının seyrini bitirdikten sonra bir perde altında karar etmesiyle Nihâvend terkiби oluşur sonucu çıkartılabilir. Ancak 20. yüzyıl, Arel nazariyesinde yer alan Nihâvend makamının donanımında, Kürdî (Nihâvend) perdesi ile Nevâ'nın yarım ses üzerinde yer alan Nîm Hisâr perdesi de verilmektedir. Kantemiroğlu'nda aktarılan Nihâvend terkiбинde Nîm Hisâr perdesinin yerine, Hüseyinî perdesini verilmiştir.

Bir başka açıdan Kantemiroğlu'nun, Kürdî yapıp Rast'ta karar eder tanımı, Rast üzerinde Bûselik makamına daha çok benzemektedir. Çünkü Bûselik makamında, ismini aldığı Bûselik perdesi üzerinde, Kürdî nağmesi yer almaktadır. Bûselik perdesinde Kürdî nağmesi duyurup ardından Dügâh'ta karar etmesi ile Bûselik makamı nağmeleri ortaya çıkmaktadır.



Şekil 3.14. Dügâh'ta Bûselik Makamı

Yukarıda verilen şekilde görüldüğü gibi Bûselik ve Kürdî makamları birbirine daha yakındır. İki makamın kararları arasında, bir tam perde bulunmaktadır. Ancak 18. yüzyıl nazari esaslarına dayanarak Nihâvend terkibi özellikleri Kantemiroğlu teorisine göre açıklanmıştır.



Şekil 3.15. Nihâvend Terkibi Nağme Yapıları

Nihâvend terkebine, Derviş Mustafa'ya ait Devr-i Kebîr usûlündeki Nihâvend Peşrev'i ile Kemânî Mustafa'ya ait Düyek usûlündeki Nihâvend Peşrev'i, örnek verilebilir.

Artin Edvârî'nda, Nihâvend-i Sagîr, Nihâvend-i Sagîrek, Nihâvend, Nihâvend-i Kebîr ve Nihâvendine olmak üzere beş çeşit tanım yapılmıştır. Nihâvend-i Sagîr, Küçük Nihâvend demektir. Ses alanı, Rast ve Sabâ perdeleri arasında olmak üzere Sabâ perdesinden seyre başlanılıp ardından Nihâvend perdesi kullanılıp Rast perdesinde karar

edilmiştir. Nihâvend-i Sagîrek, Küçük Nihâvend'den de küçük anlamına gelir. Nihâvend-i Sagîr ile aynı olup sadece Nihâvend perdesinde karar etmesiyle öne çıkmaktadır. Nihâvend olanına, Nevâ'dan sonra gelen Beyâtî perdesi eklenmiş ve Rast perdesinde Nihâvend karar edilmiştir. Rast perdesiyle Beyâtî (Nîm Hisâr) perdesi arasında, bir ses alanında aktarılmıştır. Ayrıca Artin, Nihâvend-i Kebîr olarak bir terkip daha açıklamıştır. Artin'e göre Nihâvend-i Kebîr terkihi, Rast'ta Nihâvend yaptıktan sonra Nevâ'da Rast nağmesi ile karar etmiştir. Nihâvend-i Kebîr'de, Beyâtî perdesi yerine Hüseyinî perdesi kullanılmıştır. Son olarak Nihâvendinek adında belirttiği terkipte, Hicâz sesleri ile Şehnâz ve Muhayyer perdesine çıkıp oradan tekrar Hicâz sesleri ile inip Yegâh perdesinde Hicâz makamı sesleri ile karar edilmiştir (Judetz, s. 2002, 29, 41, 42).

Kemâni Hızır Ağa, Nihâvend-i Kebîr, Nihâvend-i Rûmi ve Nihâvend-i Sagîr olmak üzere üç çeşit yapıya yer vermiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.16a-16b). Nihâvend-i Kebîr'in kararı, Nevâ perdesidir. Arel sistemine göre değerlendirildiğinde Nihâvend-i Kebîr, Nîm Hicâz perdesinden seyre başlayıp Nevâ'da ve Rast perdesinde yer alan Bûselik çeşnilerinden meydana gelmektedir. Nihâvend-i Rûmi'nin kararı, Rast perdesidir. Arel sistemine göre Nihâvend-i Rûmi, Rast perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinden ibârettir. Nihâvend-i Sagîr'in kararı, Dügâh perdesidir. İçerisinde Sabâ perdesini alıp Dügâh üzerinde Kürdi çeşnisi ile karar eder.

Nâsır Dede, temel makamların arasında sınıflandırdığı Nihâvend'i, Nevâ perdesinden başlayarak Çargâh, Nihâvend, Dügâh ve Rast perdesine indikten sonra Rast perdesinde karar eder, şeklinde beş perdeli bir makam olarak tarif etmiştir. Nâsır Dede'nin vermiş olduğu Nihâvend tarifi, Arel nazariyesine göre Bûselik makamı beşlisinin, Rast perdesi üzerindeki şeddine karşılık gelmektedir.

Asıl Nihâvend makamının dışında, Nâsır Dede'de dört farklı şekilde Nihâvend terkihi daha yer almaktadır. Bunlardan birincisi, Sünbûle perdesinden seyre başlayıp Muhayyer, Gerdâniye, Acem ve Hüseyinî perdesi ile Nevâ'da kaldıktan sonra Nihâvend karar eden Sünbûle Nihâvend'dir. İkincisi, Gerdâniye perdesinden Hicâz nağmeleri ile inip Dügâh'ta Hicâz karar eden, Nihâvend-i Sagîr'dir. Üçüncüsü, Muhayyer perdesinden Şehnâz, Acem, Hüseyinî perdeleri ile Hicâz yapmaya başlayıp Kûçek karar

eden Nihâvend-i Rûmî adlı terkiptir. Bu terkip, 20. ve 21. yüzyılda kullanılan, Hisâr makamına benzemektedir. Dördüncüsü, Acem perdesinden, Hüseyinî'ye ve oradan Nevâ'ya gelince Nihâvend yapmaya başlayıp Irak perdesinde karar eden Nihâvend-i Cedid (Yeni Nihâvend) isimli terkiptir (Tura, 2006, s. 51, 54, 55). Burada yer alan Nihâvend çeşitlerinde, Nîm Hisâr perdesi görülmemektedir. 20. yüzyılda yer alan, Nihâvend makamından karar, donanım ve seyir yönleriyle ayrılırlar.

Mehmed Hafid Efendi, eserinde üç ayrı Nihâvend terkihi tanımlı vermiştir. Bunlardan birincisi, Nihâvend-i Kebîr terkihidir. Tanıma göre seyir başlangıcı Hicâz perdesiyle olan Nevâ'da Bûselik nağmesi gösterdikten sonra Kürdî perdesini kullanıp Rast perdesinde Nihâvend şeklinde karar verilir. İkincisi, Nihâvend-i Rûmî, Rast perdesinden seyre başlayıp Nevâ, Çargâh, Kürdî, Dügâh perdeleriyle Rast perdesinde karar etmektedir. Nihâvend-Sagîr terkihi de Nihâvend-i Rûmî gibi seyre başlayıp Çargâh perdesine geldikten sonra Sabâ, Çargâh, Kürdî, Dügâh ve Rast perdelerini kullanıp Dügâh perdesinde karar verir (Uslu, 2001, s. 34, 35; Hafid, 1783, vrk.21-22). Mehmed Hafid Efendi'de, Nihâvend-i Kebîr terkihi, geniş bir ses alanına hükmettiği için Büyük Nihâvend anlamından kullanılmıştır. Nihâvend-i Rûmî terkihi, dar bir ses alanında aktarılmıştır. Bu sebeple Küçük Nihâvend anlamına gelir. Karar perdesi olan Rast'ın altındaki perdeler ve Nevâ perdesinden sonra gelen sesler tarif edilmemiştir. Nihâvend-i Sagîr terkihinin ise Nihâvend-i Rûmî yaptıktan sonra Dügâh üzerinde Sabâ zembere terkihi nağmeleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Sabâ zembere, Sabâ makamı seslerini duyurup Dügâh perdesinde, Kürdî karar eden terkiptir.

19. yüzyıldan itibaren makam olarak anılmaya başlanan Nihâvend, *Hâşim Bey Edvârı*'nda, Nihâvend-i Kebîr ve Nihâvend-i Rûmî olarak iki şekilde açıklanmıştır. Hâşim Bey'e göre Nihâvend-i Kebîr makamı, Nîm Hicâz perdeleriyle Nevâ'da Bûselik sesleri, Nevâ'da Hicâz sesleri ve ardından Dügâh'ta Kürdî yapıp Rast perdesinde karar eder, şeklindedir. Nihâvend-i Rûmî makamının ise Nihâvend-i Kebîr'den farkı, Acem perdesi yerine Evç perdesinin kullanılmasıdır. Batı mûsikîsinde, Sol minör dizisine benzetilmiştir (Yalçın, 2016, s. 151; Hâşim Bey, 1864, vrk.25). Tanımlarda dikkat çeken hususların başında, Nîm Hisâr perdesinin yer almamasıdır. Hâşim Bey'in, Nihâvend-i Kebîr ve Nihâvend-i Rûmî tanımlarında, Nevâ üzerinde Kürdî nağmesi yer

almamaktadır. Özellikle Nihâvend-i Rûmî tanımında, Evç perdesinin yer alması, Nevâ üzerinde Rast nağmesinin olduğunun göstergesidir.

Kâzım Uz, nazariyesinde Nihâvend, makam olarak nitelendirilmiştir. Uz'a göre Nihâvend-i Cedid (yeni Nihâvend), Nihâvend-i Kebîr (büyük Nihâvend), Nihâvend-i Rûmî (Anadolu Nihâvendî) ve Nihâvend-i Sagîr (küçük Nihâvend) olmak üzere beş çeşit Nihâvend makamından bahsedilmiştir. Uz, asıl Nihâvend makamının, Hicâz perdesinden seyre başlanılıp Nevâ'da Bûselik çeşnisinin yapıldıktan sonra Kürdî (Nihâvend) perdesinin kullanılıp Rast perdesinde tekrar Bûselik sesleriyle karar eden, Nihâvend-i Kebîr (büyük Nihâvend) olduğunu vurgulamıştır.

Nihâvend-i Rûmî (Anadolu Nihâvendî), makamının tarifi incelediğinde Arel nazariyesinde yer alan Nihâvend makamı dizisi ile uyumlu olduğu görülmüştür. Tanıma göre Nihâvend-i Rûmî (Anadolu Nihâvendî) makamı, Rast, Çargâh, Nevâ, Hisâr, Acem, Gerdâniye perdelerinden seyre başlayıp tekrar Çargâh perdesine döndüğünde Kürdî (Nihâvend) perdesini alır ve Rast perdesinde karar eder (Uz, 1964, s. 50). Uz'un, vermiş olduğu Nihâvend-i Rûmî (Anadolu Nihâvendî) makamının seyir perdeleri incelendiğinde, Nevâ'da Kürdî çeşnisi ve Rast perdesinde Bûselik çeşnilerinden oluştuğu görülmektedir. Arel nazariyesinde, bu yaklaşım Bûselik makamının, Rast perdesindeki şed hâli olarak geçmektedir.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikîsi*'nde Nihâvend, bir makam olarak ele alınmıştır. Donanımında, beş koma Si bemol ve beş koma Mi bemol sembollerine karşılık gelen Nihâvend (Kürdî) ve Nîm Hisâr perdelerini alır. Rast perdesinde, karar eder. Cemil Bey'e göre Yegâh ve Tiz Nevâ perdeleri arasında iki oktavlık bir ses alanı bulunan Nihâvend makamı, Çargâh ve Nevâ'dan seyre başlayıp Nevâ'da Hicâz ve Nevâ'da Sabâ makamları duyurup Rast perdesinde Nihâvend makamı sesleriyle karar eder (Cemil Bey, 1924, s. 41). Tanımda belirtilmemiş olsa da Acem perdesi kullanıldığında, Nevâ'da Kürdî, Yegâh perdesine Irak perdesiyle inildiğinde Hicâz makamı, Acem Aşîran perdesiyle inildiğinde Kürdî makamı, nağmeleri duyurulur. *Rehberi Mûsikî*'de, Nihâvend makamına örnek olarak bestekârı belli olmayan Devr-i Kebîr usûlünde bir Peşrev verilmiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde, Çargâh ve Nevâ perdeleriyle seyre başlanıldığı, Rast perdesinde Nihâvend makamı seyredilip Yegâh'ta Hicâz,

Nevâ'da Hicâz, Dügâh'ta Kürdî nağmeleri gösterildikten sonra Rast perdesinde, Nihâvend makamı ile karar edilmiştir. Eser içerisinde Kürdî, Nevâ ve Hicâz perdelerinde asma kalıplar görülmüştür.

Kiltzanidis'e göre Nihâvend makamının kararı, Rast perdesidir. Seyrine Nevâ perdesinden başladığı aktarılmıştır. Donanımında Kürdî ve Beyâtî perdelerinin yer aldığı görülmüştür (Paspas, 1997, s. 101). Kiltzanidis'in akatarmış olduğu Nihâvend makamı, Arel nazariyesine göre Rast perdesine göçürülmüş bir Bûselik makamından ibârettir. Makam açıklamasından sonra verilen etütten hareketle Nihâvend'in donanımında yer alan Beyâtî perdesinin, Nîm Hisâr perdesine denk geldiği görülmüştür.

Rauf Yektâ Bey'e göre Nihâvend makamı, bir beşli ve bir dörtlünün birleşmesinden meydana getirilmiştir. Kararı Rast, güçlüsü Nevâ, yedeni Irak perdesidir. Donanımda Kürdî (beş koma Si bemol) ve Nîm Hisâr (beş koma Mi bemol) perdeleri kullanılmıştır (Yektâ, 1986, s. 72). Rauf Yektâ Bey'in, Nihâvend makamı tanımında vermiş olduğu beşli, Rast perdesinde Bûselik nağmesidir. Dörtlü olarak Nevâ üzerinde Kürdî nağmesi verilmiştir. Bu sebeple Nihâvend makamının, Nevâ perdesinde Kürdî duyurup Rast perdesinde Bûselik karar ettiğini söylemek, yerinde olacaktır. Rauf Yektâ Bey, Nihâvend makamına örnek olarak Semâî usûlünde bir ezgi vermiştir. Ezgi, genel olarak incelendiğinde, karar perdesi olan Rast perdesinden seyre başlanılıp Nevâ perdesinde kalış yapıp tekrar aynı perdelerle Rast perdesine gelindiği görülmüştür. Kararın oktavı olan Gerdâniye perdesi üzerinde, Muhayyer ve Sûnbûle perdeleri kullanılıp Bûselik çeşnisi duyurulmuş ve Gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır. Ardından Evç perdesi kullanılıp Nevâ'da Hicâz çeşnisi ile kalış yapılmıştır. Evç perdesi, Acem perdesine dönüştürülüp Kürdî üzerinde Çargâh çeşnisi ile asma kalış yapıldıktan sonra Rast perdesinde, Bûselik sesleri ile yedenli bir şekilde, karar verilmiştir.

Ezgi, Nihâvendi Kebîr adıyla tanımladığı Nihâvend'e, birleşik makamlar arasında yer vermiştir. Kebîr, kelime olarak büyük anlamına gelmektedir. Ezgi'ye göre Nihâvendi Kebîr makamı, Rast perdesi üzerinde Nihâvend dizisine, Nevâ üzerinde Bûselik makamı dizisinin eklenmesiyle oluşur (Ezgi, 1933, s. 171). Kararı Rast, güçlüsü birinci derecede Nevâ, ikinci derecede Muhayyer perdesidir. Ezgi, Hafız Kömür Efendi'nin, Nakış Semâî'ni örnek olarak vermiş ve donanıma Nîm Hisâr ile Kürdî

perdeleri yazılmıştır. Tarifini verdiği açıklama ile eserin içeriği makamsal açıdan örtüşmektedir. Eserde, Nevâ'da Bûselik dizisinden dolayı Nîm Hisâr perdesi yerine, Hüseyinî perdesine yer verilmiştir. Nihâvend-i Kebîr makamına, bir başka örnek olarak Kudümzen Başî Hafız Şeyda Dede'nin, "Bağda meyler içilir" adlı bestesi, "Dil-i aşüftemiz şimdi yine bir nev cihân ister" adlı ağır semasi ve Neyzen Rıza Bey'e ait "Söyle ey şûh-i Nihâvend-i edâ mehrû melek" adlı şarkısı verilebilir. Kudümzen Başî Hafız Şeyda Dede'nin, eserleri genel olarak incelendiğinde, donanımda Kürdî ve Nîm Hisâr perdelerinin yer aldığı, Nevâ üzerinde Nîm Hicâzlı Bûselik çeşnisi kullanılıp seyre başlanıldığı, Nişâbur çeşnisiyle Dügâh'ta kalındığı, Nevâ'da Sabâ çeşnisinin yapıldığı, pest tarafta genişlemeden Nîm Hisâr perdesiyle Rast perdesinde, karar edildiği görülmüştür. Ancak Nihâvend-i Kebîr makamında, başka eserlerin de olduğu görülmüştür. İncelenen eserler içerisinde, Nevâ'da Kürdî yapıldığı görülmüştür.

Neyzen Rıza Bey'in, eseri incelendiğinde, Nevâ perdesinden seyre başlanıldığı, donanımda Kürdî ve Nîm Hisâr perdelerinin yer aldığı, Nîm Hicâz perdesi kullanmadan Nevâ'da Bûselik'li çeşni yapıldığı, Dügâh'ta ve Nevâ'da Hicâz çeşnisi yapıldıktan sonrada Rast perdesinde, Nihâvend makamı sesleriyle karar edildiği görülmüştür. Netice olarak Nihâvend-i Kebîr makamının, Nevâ'da Bûselik sesleriyle seyre başladığı, inic-çıkıcı bir makam olduğu, Nevâ'da ve Rast'ta Bûselik seslerinden meydana geldiği, içerisinde bestekârın tasarrufuna göre Nevâ'da Kürdî, Bûselik, Hicâz, Sabâ ve Uşşâk çeşnilerinin yapıldığı, Dügâh'ta Hicâz ve Kürdî yapılabildiği, tiz bölgede genişleyip pest bölgede genişlemeden Rast perdesinde karar edildiği görülmüştür.

Ezgi, sadece Nihâvend isimi ile verdiği makamı, bir başka sınıflandırma olan şed makamlar içerisinde, Bûselik makamının Rast perdesine göçürülmüş hâli olarak göstermiştir. Kararı Rast, güçlüsü Nevâ olan Nihâvend makamının, sâzendeler ve hânendeler arasında ünlü olduğunu belirtmiştir (Ezgi, 1933, s. 264-265).

Nihâvend makamı, Arel nazariyesinde, Ezgi'ye benzer şekilde yer almaktadır. Arel, Rast perdesinde Bûselik makamı icrâ edildiğinde, Nihâvend makamının ortaya çıkacağını belirtmiştir. Seyrinin, çıkıcı-inici olduğunu ve donanımında Kürdî (Si beş koma bemol) perdesi ile Nîm Hisâr (Mi beş koma bemol) perdeleinin yer aldığını belirtmiştir. (Arel, 1993, s. 194). Arel, ihtiyaç hâlinde donanıma, Evç (Fa dört koma

bakiye diyezi) perdesinin de konulabileceğini aktarmıştır. Nihâvend makamına örnek olarak Yusuf Paşa'nın Saz Semâî'ni vermiştir.

3.2.11. Nühüft Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî'nin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında Nühüft, altmış dördüncü devir olarak verilmiştir. Nühüft'ün aralıkları C-T-C-T-C-C-T olarak verilip A-C-V-H-Y-YA-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize edilmiştir. M. Nuri Uygun, Hicâz dörtlüsüne, Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşan bu dizinin, 21. yüzyıldaki Hicâz makamı ailesinden olan Uzzâl makamı dizisine benzer olduğunu ifade etmiştir (Uygun, 2019, s. 363; Urmevî, 1236, vrk.20a). Kutbiddin Şirâzî'nin, *Dürettü't-Tâc* adlı eserinde, A-C-Z-H-YA-YC-Yh-YH-K-KD-Kh harfleriyle sembolize edilen ve C-h-B-T-C-CT-C-h-B aralıklarından oluşan Nühüft-i Kâmil (Bütün Nühüft) dizisi yer almaktadır (Çakır, 2014, s. 92; Hacı Büke, 1445, vrk.22a). Dizi rumuzlarına ve aralıklarına bakıldığında, Arel'de, böyle bir dizinin bulunmadığı görülmektedir. Ancak ilk baştaki C aralığının, T olduğu düşünülürse temelde Bûselik makamı seslerinin olduğu düşünülebilir.

Merâgî, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında Nühüf'ü, yirmi dört şûbe arasında ve on birinci sırada göstermiştir. Merâgî'de, Nühüft, aynı zamanda altmış dördüncü devir olarak yer verilmiştir. Urmevî'de olduğu gibi A-C-V-H-YA-YC-Yh-YH harfleriyle sembolize edilmiştir (Uslu, 2015, s. 147; Meragî, 1418, vrk.36b). Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde Nühüft terkihi, Nevruz gösterip Hicâz karar etmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.118b). Bir başka tanımda Nühüft'ün, Dügâh âgaz edip Uzzâl perdesini alıp Hicâz karar edildiği beyân edilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.108b-109a). Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr*'ındaki Nühüft terkihi tanımı, Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî*'sindeki tanımla birebir aynıdır (Hızır b. Abdullah, 144, vrk.121a). Fetullah Şirvânî'de, Nühüft, terkipler arasında, sadece isim olarak verilmiş, açıklaması yapılmamıştır (Akdoğan, 1996, s. 226; Şirvânî, 1450, vrk.107).

Kırşehirî Edvârı'nda, terkip olarak geçen Nühüft, Muhayyer perdesinden başlayıp tam perdelerle Nevâ'ya gelip ardından Uzzâl perdesini alıp Hicâz şekilde karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 128; Kırşehirî, 1411, vrk.16a). Doğrusöz, edvârın çevirisinde Segâh perdesi olduğunu belirtse de Hicâz makamı ile karar eder ifadelerinden bu perdenin, Nihâvend veya Kürdî olduğu düşünülmektedir. Recep Uslu'nun, Kırşehirî'de

görülen terkiplerin açıklamalarını verdiği bölümde, Nühüft terkihi, Doğrusöz’de olduğu gibi beyân edilmiştir. Uslu’ya göre Nühüft, Muhayyer perdesinden seyre başlayıp Uzzâl nağmelerini gösterip Dügâh perdesinde Hicâz karar eder (Uslu, 2017, s. 676). 20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Hicâz makamı donanımında Dik Kürdî perdesi, Hicâz ve Evç perdeleri bulunduğundan, Segâh yerine Dik Kürdî perdesi yer aldığı düşünülebilir.

Seydî’nin, *El-Matlâ* eserinde Nühüft, bir terkip olarak verilmiştir. Tanımdan hareketle Nühüft’ün, Muhayyer perdesinden seyre başlayıp aşağı doğru inip Uzzâl perdesini duyurduktan sonra Hicâz makamıyla karar ettiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 50; Seydî, 1504, vrk.16b). Burada verilen Nühüft terkihi, Nâsır Dede nazariyesinde, Muhayyer perdesinde Uşşâk nağmesi gösterip Hicâz Uzzâl makamı gibi karar eden, Nühüftü Kadîm olarak yer almaktadır (Tura, 2006, s. 51).

Kantemiroğlu Edvârı’nda, Nühüft terkihinin tanımlanmasında, bestekâr ve icrâcılara göre birden fazla tanımının olduğu ve bu sebeple terkip hakkında, görüş farklılıklarına varıldığına vurgusu yapılmıştır. Kantemiroğlu, Nühüft terkihini dört farklı görüşten hareketle tarif ederek açıklamıştır. Kantemiroğlu’nun aktardığına göre (Tura, 2001, s. 106; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.53), eski nazariye kitaplarında yer alan Nühüft terkihi ilk olarak Muhayyer perdesinden başlayıp Isfahan terkihi gibi gezinip Dügâh’ta Hicâz gibi karar eder, şeklindedir. TRT repertuvarında, bu tanıma göre uyum sağlayan herhangi bir esere rastlanılmamıştır.

İkinci olarak Hânende Recep ile Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin tarifiyle, Nevâ perdesinden hareket edip Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Aşîran perdesinde karar eder. Burada, Nevâ ile Dügâh ve Dügâh ile Aşîran arasında, Uşşâk nağmeleri yer almaktadır. Dolayısı ile ikinci tanıma göre iki Uşşâk nağmesinin birleşimi söz konusudur. Ayrıca Behrâmî-Zâde ve Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin açıklamalarından tanımlanan ikinci çeşit Nühüft terkihinin Nevâ Aşîran terkibine benzediği belirtilmiştir. Kantemiroğlu’nun, bu yaklaşımının kontrolü için Nühüft terkihinde Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin, “Mecbur-ı Aşk Olduğumu Her Gören Bilir” adlı, Ağır Semâî ile Nühütf Saz Semâî adlı eserine bakılabilir. Eserler içerisinde, Nevâ üzerinde Rast nağmeleri ile Dügâh’ta Uşşâk nağmelerine çokça yer verilip ardında Aşîran perdesinde karar edilmiştir. Behrâmîzâde ve Buhûrîzâde Mustafa İtrî’nin

eserlerindeki Nühüft seyrinde, Kantemiroğlu'nun Nevâ Aşîran yaklaşımı uygun düşmektedir.

Üçüncü olarak Neyzen Ali Hoca ve Tanbûrî Mehmed Çelebi'nin tarifi ile Nevâ perdesinden seyre başlayıp Rehâvî perdesinden dolayı Rast makamı nağmelerini işleyip sonra Aşîran perdesinde karar eder. Bu tanıma uygun olarak Eyyûbî Mehmet Çelebi'nin, Darbeyn usûlündeki Peşrev'i örnek olarak verilebilir. Dördüncü olarak Tanbûrî Koca Angeli ve Tanbûrî Çelebi'nin tarifi ile Nevâ perdesinden seyre başlayıp Bûselik perdesi ile Dügâh'a iner, ardından Aşîran perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 106; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.40). Bu tanım, bir başka açıdan Bûselik makamı sesleri duyurulup Aşîran'da Uşşâk makamı sesleri ile karar eder, şeklinde de açıklanabilir.

Kantemiroğlu bu tanımlar arasında, başka bir terkip ile karıştırılmaması ve şüphe duyulmaması hususlarından hareketle Neyzen Ali Hoca ve Tanbûrî Mehmed Çelebi'nin tarifini benimsemeyi uygun görmüştür. Bu sebeple Nühüft terkibi bölümünde, Kantemiroğlu'nun benimsediği üçüncü tür tanım üzerinden açıklamalar yapılmıştır.



Şekil 3.16. Nühüft Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu'nun, benimsemiş olduğu Nühüft tanımına uygun olarak kendi besteleri olan “Nühüft Semâî ve Sakîl usûlündeki Nühüft Peşrev'i” örnek olarak verilebilir.

Kutb'ün-Nâyî Osman Dede, müelliflerin makam-terkip isimlerini değiştirdiklerini ve Nevâî Aşîrân'a, Nühüft dediklerini aktarmıştır (Akdoğan, 1992, s. 35). Burada, makam isimlerini değiştiren müelliflerin, kimler olduğu belirtilmemiştir. Artin'e göre Nühüft terkihi, Acem ve Rast perdeleri arasında verilmiş olup Nevâ'da Bûselik nağmesi yaptıktan sonra Dügâh'ta Rast'lı kalıp Hicâz perdesini kullanmadan Çargâh'ı duyurup Rast perdesinde Rast makamı sesleri ile karar etmiştir (Judetz, 2002, s. 45). Artin'in, belirtmiş olduğu tanımda görüldüğü gibi Nühüft terkihinin, karar perdesi ve ses alanı ciddi mânada değişikliğe uğramıştır. Bu köklü değişikliğin sebebini, Artin ve diğer nazariyeciler kaynaklarında açıklamamıştır. Bu dönemde bestelenmiş bir esere de rastlanılmadığından, değişikliğin sebebi tespit edilememiştir.

Nâsır Dede'de, Nühüft terkihi Nevâ terkihi sesleriyle seyre başlanılıp Aşîran şeklinde karar verilmiştir. Nâsır Dede, bu bileşimin Nevâ Aşîran ve Nevâ Acem olarak adlandırıldığını da belirtmiştir (Tura, 2006, s. 40, 52). Bu bilgilerinden hareketle Nâsır Dede'nin, Kantemiroğlu ile aynı tarifi savundukları anlaşılmaktadır.

Mehmed Hafid Efendi'ye göre Nühüft terkihi, Nîm Hicâz'dan başlayıp Nevâ, Hüseyinî, Acem ile Isfahan gibi seyredip Dügâh'a iner, ardından Rast, Irak perdeleri ile Aşîran perdesinde karar eder (Uslu, 2001, s. 35; Hafid, 1783, vrk.22). Mehmed Hafid Efendi'nin tanımından, Nühüft terkihinin Nevâ'da Bûselik, Dügâh'ta Rast ve Aşîran perdesinde Uşşâk makamları nağmeleri yaptığı görülmektedir.

Hâşim Bey Edvârı'nda, makam olarak verilen Nühüft hakkında, Kantemiroğlu'ndaki tariflerden farklı tanımlara yer verilmiştir. Bu tanımlardan hareketle Hâşim Bey, Nühüft'ü, Rehâvî çeşnişiyle Rast, Irak, Aşîran, Yegâh gösterip aynı perdelerle Hüseyinî'ye kadar çıkıp tekrar inerek Aşîran'da karar edilir, şeklinde açıklamıştır (Yalçın, 2016, s. 187; Hâşim Bey, 1864, vrk.43). Burada verilen Rehâvî çeşnişi, Rast makamı dörtlüsünü ile aynıdır. Hâşim Bey'in tanımından yola çıkarak Nühüft makamının, Hüseyinî makamı gibi seyredip Yegâh perdesine Rast makamı sesleriyle inip Aşîran'da Uşşâk makamı sesleriyle karar ettiği düşünülebilir. Hâşim Bey, Nühüft makamı hakkında majör veya minör bir ton ile eşleştirme yapmamıştır.

Kâzım Uz nazariyesinde, Nühüft ve Nühüft-i Kadîm olmak üzere iki çeşit yapı aktarılmıştır. Sadece Nühüft makamı, Hicâz perdesinden seyre başlayıp İsfahan gibi Dügâh'ta Rast yaptıktan sonra Hüseyinî Aşîran perdesinde Yegâh perdesini yeden olarak kullanıp Uşşâk karar eder (Uz, 1964, s. 51). Bu tanımdan, Nühüft-i Kadîm makamı hakkında, Nâsır Dede'ye atıf yapıldığı anlaşılmaktadır. Makam hakkında başka bir bilgi verilmemiştir.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikîsi*'nde Nühüft, bir makam olarak ele alınmıştır. Donanımında sadece Evç perdesi yer almaktadır. Nühüft makamının açıklamasına göre Yegâh makamı gibi seyredip Hüseyinî Aşîran perdesinde karar eder (Cemil Bey, 1924, s. 28). Rehberi Mûsikîsi çalışmasında, Nühüft makamına örnek olarak Osman Bey'in, Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrev'i verilmiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde, Hicâz ve Nevâ perdeleri ile seyre başlanıldığı, Dügâh'ta Rast, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik, Hüseyinî'de Hüseyinî nağmeleri kullanıldığı ve ardında teslim bölümünde Dügâh'ta Bûselik makamı ve Rast'ta Çargâh işlenip Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk makamı gibi karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde, Evç perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Kiltzanidis'e göre Nühüft makamı, Yegâh ile Gerdâniye perdeleri arasında yer alır. Seyrine, Nevâ perdesinden başlar. Arel nazariyesine göre Nevâ'da Rast ve Yegâh üzerinde Acemli Rast makamı sesleri duyurup Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde Hüseyinî ve Uşşâk makamı sesleri ile karar eder (Paspas, 1997, s. 71). Kiltzanidis, Nevâi Aşîran makamını, seyre başlangıç, karar, kullanılan çeşniler gibi yönleriyle Nühüft makamına benzer bir şekilde açıklamıştır (Paspas, 1997, s. 76). Bu durum iki makamın da birbiri ile aynı olduğunu göstermektedir.

Rauf Yektâ Bey'in, Türk Mûsikîsi eserinde, bestesi Seyyîd Nuh Efendi'ye ait, Nühüft makamında Murabbâ Beste verilmiştir (Yektâ, 1986, s. 135). Eser, genel olarak incelendiğinde Nühüft makamının seyrine, Nevâ perdesinden başlanıldığı, Nevâ'da Rast ve Bûselik çeşnilerinin yapıp Nevâ'da kalış yapıldığı, Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisinin kullanıldığı, ardından inici bir seyirle Dügâh'ta Bûselik seslerini duyurduğu ve son olarak Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk makamı sesleri ile karar ettiği görülmüştür. Rauf Yektâ Bey'in, Segâh perdesini donanımına yazmadığı göz önüne alınarak ve eser

örneğinden yola çıkılarak Nühüft makamının, Nevâ makamını duyurduktan sonra Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk makamı gibi karar ettiğini söylemek yerinde olabilir.

Ezgi'ye göre birleşik makamlar arasında yer verilen Nühüft makamı, Yegâh ile Nevâ arasındaki Rast makamı dizilerinin, Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde Uşşâk dörtlüsü ile karar vermesinden oluşmuştur (Ezgi, 1933, s. 174). Makamın güçlülere, Nevâ ve Dügâh perdesidir. Kararı, Hüseyinî Aşîran perdesidir.

Nühüft makamına örnek olarak İtrî'nin Aksak Semâî usûlündeki Ağır Semâî'ni incelenmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, donanımda Evç perdesinin olduğu, Hüseyinî perdesinden seyre başlanıldığı, Nevâ'da Rast ve Bûselik çeşnileri ile Nevâ'da asma kalış yapıldığı, Dügâh'ta Bûselik seslerinin duyurulduğu, Nişâbur çeşnisi ile Nevâ'da asma kalış yapıldığı, Rast'ta Çargâh çeşni kullanıldığı ve Yegâh perdesine Rast çeşnisi ile inildikten sonra Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür.

Arel nazariyesinde, Nühüft birleşik bir makam olarak ele alınmıştır. Tanıma göre Nühüft makamı, Yegâh makamı ile Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk dörtlüsünün birleşiminden meydana gelmektedir (Arel, 1993, s. 141). Donanımda, Segâh (Si bir koma bemol) ve Evç (dört koma Fa diyez) işaretleri yer alır. Arel'in, tanımından hareketle Nühüft makamının, içerisinde yer alan çeşnileri şu şekildedir: Nevâ üzerine Rast dörtlüsü, Dügâh üzerinde Rast dörtlüsü, Dügâh üzerinde Uşşâk dörtlüsü, Rast üzerinde Rast beşlisi, Yegâh üzerinde Yegâh makamı dizisi ve Hüseyinî Aşîran üzerinde Uşşâk dörtlüsüdür. Bu dörtlü ve beşlilere dizi bağlamında bakıldığında, Nühüft makamının yapısında, Nevâ makamı dizisi ve Yegâh makamı dizilerinin olduğu anlaşılmaktadır. Arel, Nühüft makamına örnek olarak Tanbûrî Büyük Osman Bey'in, Devri Kebîr usûlündeki Peşrev'ini vermiştir.

3.2.12. Horasâni Hüseyinî Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Horasâni Hüseyinî olarak bilinen terkinin, adını Horasan Kenti ile Türk mûsikîsinde bir perde olan Hüseyinî'den almış olduğu düşünülmektedir. Terkinin, böyle bir isimle adlandırılması, o bölgedeki nazariyeciler tarafından oluşturulduğu ve

yayıldığı anlamına gelebilir. Ancak bu konuya ve kökenine dâir, net bir bilgi yoktur. Kantemiroğlu, Edvârî'nda yer verdiği Horasâni Hüseynî terkinin, iki farklı şekilde olduğunu belirtmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 107). Ancak tarif olarak kendisine göre doğru olan tarifi açıklamış, diğer türdeki tarife yer vermemiştir Levendoğlu, Horasâni Hüseynî terkinin sadece Kantemiroğlu'nda yer aldığını belirtmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 224).

Kantemiroğlu'na göre Horasâni Hüseynî terkihi, Hüseynî perdesinden seyre başlayıp Hüseynî ve Rast perdeleri arasında bir ses skalasına sahip olup Isfahan (Pençgâh) yüzünden Çargâh'tan itibaren inip Dügâh perdesinde karar etmektedir (Tura, 2001, s. 107; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.53). İsminden, Hüseynî perdesini ve Hüseynî makamı nağmesini öne çıkaran bir terkip olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple Hüseynî makamı seslerinin terkip içinde duyurulması mümkündür. Dolayısı ile Hüseynî bölgesinde, Hüseynî makamı nağmelerinin işlendiği varsayılabilir. Terkip, Hüseynî perdesinden Dügâh perdesine indiğinde, Hüseynî makamı nağmesi oluşturmaktadır. Hüseynî perdesinden başlayıp Rast perdesine indiğinde, Rast perdesi üzerinde Rast makamı nağmesi oluşturmaktadır.

Bir başka yönden Kantemiroğlu'nun, Isfahan yüzünden Çargâh'a iner, ifadesi ile Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh ve Uzzâl perdelerine hareket edildiği düşünülmektedir (Kantemiroğlu, 1700?, vrk.53). Çünkü Kantemiroğlu, Isfahan terkihi açıklamasında, Sabâ makamı sesleri ile karar eder, ifadelerine yer vermiştir. Burada verilen Uzzâl perdesi, Isfahan seyrinde bulunmaktadır. 20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Sabâ perdesinde denk gelmektedir. Bu sebeple Sabâ makamı nağmesini oluşturan Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri, Uşşâk makamı nağmesinin temel sesleri olduğundan, Horasâni Hüseynî terkihi'nin, Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmesi ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Netice olarak Horasâni Hüseynî terkihi, Hüseynî makamı işleyip Dügâh perdesinde Rast, Rast perdesinde Rast makamı gösterip Dügâh perdesinde Uşşâk veya Sabâ makamı şeklinde karar eder demek, yerinde olabilir.



Şekil 3.17. Horasâni Hüseynî Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Horasâni Hüseynî terkibi'ne örnek olarak bir eser verilmemiştir. Türk mûsikîsi repertuvar arşivleri ve nota platformlarında, Horasâni Hüseynî terkibi'ne uygun örnek eser bulunamamıştır. Horasâni Hüseynî terkibi hakkındaki bilgiler, Kantemiroğlu'ndaki tanımlardan ileriye gitmemektedir. Ancak Horasan isminde, Kantemiroğlu'nun bir adet Saz Semâî ve Peşrev ile Musî'nin (18. yüzyıl) bir adet Saz Semâî bulunmaktadır.

Kantemiroğlu'nun, Horasan Peşrev'i genel olarak incelendiğinde, birinci hânede, Hüseynî makamı işlendikten sonra Sabâ makamına geçki yapıp Çargâh'ta kalındığı, mülâzime, Sabâ makamı sesleriyle devam edilip Hüseynî Aşîran'da Hicâz çeşnisi gösterildiği ve ardından Dügâh perdesinde Hicâz makamına geçilip karar edildiği görülmüştür. İkinci hânede, Hüseynî makamı ve Sabâ makamında, üçüncü

hânede, tizlerde seyreden Hüseyinî, Dügâh bölgesinde seyreden Sabâ makamında, dördüncü hânede, Hüseyinî makamı, Hisâr Bûselik ve Sabâ makamı sesleriyle seyredilmiştir. Kantemiroğlu'nun, Horasan Peşrev'inden hareketle Horasâni Hüseyinî terkinin, Hüseyinî makamı seyredip Sabâ makakamına sıkça yer verdiği ve ardından Hicâz makamı sesleriyle karar ettiği görülmektedir. Horasâni Hüseyinî terkinin izahında, Hicâz makamı gibi karar ettiği açıklanmamıştır. Bu durum, eserler incelendiğinde netlik kazanmıştır. Kantemiroğlu'nun, Horasan Saz Semâî'nde de, Peşrev'de olduğu gibi seyredilip Hüseyinî, Sabâ ve Hicâz makamları işlenmiştir.

18. yüzyılda yaşadığı düşünülen, bestekâr Musî'nin Saz Semâî, Horasan terkinin, tarifi hakkında önemli bir örnektir. Eser, genel olarak incelendiğinde, birinci hânede, Hüseyinî makamı sesleriyle seyre başlanıp Dügâh, Bûselik ve Hicâz sesleriyle Dügâh'ta Rast çeşnisi duyurulup Sabâ makamına geçilip Çargâh perdesinde asma kalış yapıldığı, mülâzime de bir ölçü Sabâ makamı sesleri gösterilip ardından Hicâz makamına geçilip Dügâh perdesinde karar edildiği görülmüştür. İkinci hânede, Hüseyinî makamı seyredip Çargâh'ta asma kalış yapıldığı, üçüncü hânede, Hüseyinî makamı ve Muhayyer perdesi üzerinde genişlemeleri yapıldıktan sonra Sabâ makamına geçilip Çargâh'ta asma kalış yapıldığı, dördüncü hânede, Hicâz ve Hüseyinî makamlarının işlenmesinden sonra Çargâh'ta kalış yapıldığı ve mülâzimeye dönüp Hicâz makamı ile karar edildiği gözlemlenmiştir.

Burada yapılan eser incelemelerinden hareketle Kantemiroğlu'nda yer alan Horasâni Hüseyinî terkinin seyri ile Horasan isimli terkinin seyrinin, birebir aynı olmadığı ortaya çıkmaktadır. Ancak Horasâni Hüseyinî terkinin, sadece Horasan terkihi olarak anılmaya başlanmış olma ihtimâli, oldukça yüksektir. Çünkü Kantemiroğlu'ndan sonraki nazari kaynaklarda, Horasâni Hüseyinî terkinin, ziyâde, sadece Horasan isminde bir terkipten bahsedilmiştir.

Bir başka açıdan, Kantemiroğlu'nun Peşrev'i ve Saz Semâî'si ile Musî'nin Saz Semâî, Horasân terkinde olup seyirleri neredeyse birebir aynı şekilde işlenmiştir. Horasan ismi ile yaygınlaşsa da bu terkinin adına, Hüseyinî makamı ve Hüseyinî perdesini sıkça kullanmasından dolayı Kantemiroğlu'nun, Horasâni Hüseyinî demiş olma ihtimali, tekrardan göz önünde bulundurulmalıdır.

Artin Edvârî'nda, Horasan olarak isim alan terkip, Muhayyer ile Dügâh perdeleri arasında ses alanına hükmeder. Nağme yapılarına bakıldığında, Hüseyinî'de Uşşâk çeşnisi yaptıktan sonra Dügâh perdesinde, Rast makamı sesleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır (Judetz, 2002, s. 48). Ancak bu tarife uygun, eser örneği verilmemiştir.

18. yüzyılın, önemli mûsikîşinaslarından biri olan Kemânî Hızır Ağa, Horasâni Hüseyinî terkihi için Kantemiroğlu'nda yer alan tarifi, birebir aynısı açıklamaktadır. Horasâni Hüseyinî terkinde, Kantemiroğlu gibi iki farklı görüşün olduğunu da belirten Kemânî Hızır Ağa, diğer tarifi tercih edilmediğini ve en çok bilinen tarifi bu olduğunu belirtmiştir (Kutluğ, 2000, s. 396). Tanımda anlaşıldığı üzere Kemânî Hızır Ağa'nın, Kantemiroğlu'ndan etkilendiği açıkça bellidir.

Hâşim Bey Edvârî'nda, Horasâni Hüseyinî'nin, Hüseyinî makamına bağlı olan bir terkip olduğu ileri sürülmüştür (Yalçın, 2016, s. 219; Haşim Bey, 1864, vrk.59). Ancak terkinin seyir açıklaması yapılmamıştır. Ayrıca Horasâni Hüseyinî'nin, Batı mûsikîsindeki ton karşılığı verilmemiştir. Kâzım Uz nazariyesinde, Horasâni Hüseyinî, bir terkip ya da bir makam olarak açıklanmamıştır. Sadece Kantemiroğlu tarafından tanımlanan bir makam olduğu belirtilmiştir (Uz, 1964, s. 32). Burada, makam olduğu ileri sürülse de Kantemiroğlu Edvârî'nda, Horasâni Hüseyinî'nin bir terkip olarak açıklandığını tekrardan vurgulamak yerinde olacaktır.

Kiltzanidis'e göre Horasan makamı, Hüseyinî makamından meydana gelir. Verilen bilgilere Hüseyinî perdesi perdesinden seyre başlayıp Muhayyer perdesine kadar çıkıp ardından Nîm Hicâz perdesi ile Dügâh ve Rast perdelerine indikten sonra Çargâh ile Dügâh perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 70). Verilen bilgilerden hareketle Kiltzanidis'te yer alan Horasan makamının, Arel nazariyesine göre Hüseyinî üzerinde Uşşâk ve Hüseyinî, Dügâh üzerinde Rast ve Hüseyinî çeşnilerinden meydana geldiği anlaşılmaktadır.

20. yüzyıl nazariyesinde yer alan Arel sisteminde, Horasâni Hüseyinî makamına rastlanılmamaktadır. Ancak Kantemiroğlu'nda geçen Horasâni Hüseyinî terkinin tarifi, Arel nazariyesinde yer alan Kûçek makamına benzerliği, dikkat çekicidir. Arel'de, Kûçek makamı, Hüseyinî perdesindeki Uşşâk makamı dizisi ve Dügâh

perdesindeki Sabâ makamının birleştirilmesiyle meydana gelen, birleşik bir makam olarak verilmiştir (Arel, 1993, s. 211). Tanımdan anlaşılabacağı üzere tariflerde verilen karar perdesi ve yapısında yer alan diğer perdeler birbirini tutmaktadır. Ayrıca, Hüseyinî üzerinde yer alan Uşşâk makamı dizisinden hareketle Kûçek makamının güçlüsü, Hüseyinî perdesidir ki Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu tarifte bu perdenin, güçlü perdesi olduğu söylenebilir.

Dolayısı ile nazariyecilerin kaynaklarından anlaşılabacağı üzere Horasânî Hüseyinî terkinin Kantemiroğlu'ndan Hâşim Bey'e kadar olan süreçte yer aldığı ancak eser örneklerinin olmadığından dolayı kullanılmayan bir terkip olduğu söylenebilir.

3.2.13. Hûzi Bûselik Terkinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Hûzi Bûselik terkinine, Kantemiroğlu'na kadar olan süreçte rastlanılmamıştır. Bu terkip, incelenen kaynaklar arasında ilk defa *Kantemiroğlu Edvârı*'nda kayıtlara geçmiştir. Levendoğlu, Hûzi Bûselik terkinin, sadece Kantemiroğlu'nda yer aldığını belirtmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 225).

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Hûzi Bûselik terkihi, sözlü bir şekilde açıklanmıştır. Ancak bünyesinde yer alan perdelerin hangileri olduğu, tam olarak verilmemiştir. Bu sebeple doğal perde düzeni düşünüldüğünde, terkinin tarifi netlik kazanmaktadır. Kantemiroğlu'na göre Hûzi Bûselik terkihi, Hüseyinî makamını duyurduktan sonra Segâh perdesini atlayıp Bûselik perdesini kullanıp Aşîran perdesinde karar eder, şeklinde verilmiştir (Tura, 2001, s. 107; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.53).

Tanımdan anlaşılabacağı üzere Hûzi Bûselik terkihi, seyrine Hüseyinî makamını işlemek için Hüseyinî perdesinden itibaren başlar. Hüseyinî makamı işlendikten sonra kararı olan Dûgâh perdesine gelinir. Ardından Segâh ile Çargâh perdesi arasındaki yarım ses olan Bûselik perdesi kullanılıp Bûselik, Dûgâh, Rast, Irak perdeleri ile Aşîran perdesinde karar verilir. Aşîran perdesinden, Bûselik perdesine kadar olan ses aralığındaki nağmeler ile Hüseyinî makamı duyurulur. Dolayısı ile Hûzi Bûselik terkihi, yerinde Hüseyinî makamına, Aşîran perdesinde Hüseyinî makamı seslerinin eklenmesi ile oluştuğu ifade edilebilir.

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Hûzi Bûselik isminin nasıl verildiği ve nereden geldiğine ilişkin bir bilgi aktarılmamıştır. Ancak perde isimlerinin, yaşam bölgelerinden ve şehir isimlerinden alındığı göz önünde bulundurulduğunda Hûzi isminin, İran'ın Hûzistan eyaletinden geldiği tahmin edilmektedir. Bir başka açıdan, Hüseyinî makamı sonrası Bûselik perdesini alıp Hüseyinî veya Uşşâk makamı karar etmesinden dolayı Hûzi Bûselik olarak isimlendirildiği düşünülmektedir.



Şekil 3.18. Hûzi Bûselik Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Hûzi Bûselik terkebine ilişkin eser örneğine yer verilmemiştir. Ancak Kantemiroğlu'na ait Düyek usûlünde, Hûzi Aşîran Peşrev'i kayıtlara geçmiştir. Peşrev'de yer alan seyir ve perdeler, Hûzi Bûselik terkebinin tarifine benzemektedir. Perde ve seyir açısından, benzer yönleri çok olsa da bu iki terkinin, aynı terkip olması hususunda bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Kantemiroğlu'ndan sonra gelen nazariyecilerin çalışmalarında, Hûzi Bûselik terkebine rastlanılmamaktadır. *Kantemiroğlu Edvârı*'nda geçen bütün terkiplerin, mûsikîşinaslar arasında çok yaygın olduğundan ve kullanıldığından bahsedilse de Hûzi Bûselik terkibi, 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürememiştir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Hûzi Bûselik, bir terkip ya da bir makam olarak açıklanmamıştır. Sadece, Kantemiroğlu tarafından tanımlanan, bir makam olduğu belirtilmiştir (Uz, 1964, s. 32). Burada, makam olduğu ileri sürülse de *Kantemiroğlu Edvârı*’nda, Hûzi Bûselik’in bir terkip olarak açıklandığını tekrardan vurgulamak önemlidir.

20. yüzyıl nazariyesinde yer almayan Hûzi Bûselik terkihi, Arel sistemine göre düşünüldüğünde, birleşik makamlar arasında yer alabilir. Çünkü Hüseyinî, Bûselik ve Hüseyinî Aşîran perdesi üzerindeki, Uşşâk makamı dizisinin bir kısmı ile meydana gelmektedir. Ancak Kantemiroğlu’nun bilgileri değerlendirildiğinde, Hûzi Bûselik terkihinin Bûselik makamını icrâ ettikten sonra Hüseyinî Aşîran üzerinde, Uşşâk makamı nağmeleri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple sondan eklemeli bir terkip olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.14. Rahât’ül-Ervâh Terkihinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Rahât’ül-Ervâh, kelime olarak ruhların rahatı ve ruha rahatlık veren anlamlarına gelmektedir. Türk mûsikîsi sistemleşme döneminin temsilcilerinden olan Urmevî ve Merâgî’de, Rahât’ül-Ervâh’la ilgili herhangi bir açıklama ve tanım yapılmamıştır.

Ahmedoğlu Şükrullah’ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde Rahât’ül-Ervâh terkihi, Hicâz başlayıp Irak’ta karar etmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.119b). Irak perdesine Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile geldiği varsayılırsa Irak perdesinde, Segâh nağmesi ile karar edildiği düşünülebilir. Hızır b. Abdullah’ın, *Kitâbü’l-Edvâr*’ında Rahât’ül-Ervâh terkihi, Ahmedoğlu Şükrullah’ın *Edvâr-ı Mûsikî*’sindeki tanımla birebir aynı verilmiştir. Hızır b. Abdullah’a göre Rahât’ül-Ervâh terkihi, Hicâz âgaz edip Irak perdesinde karar eder (Hızır b. Abdullah, 144, vrk.120a).

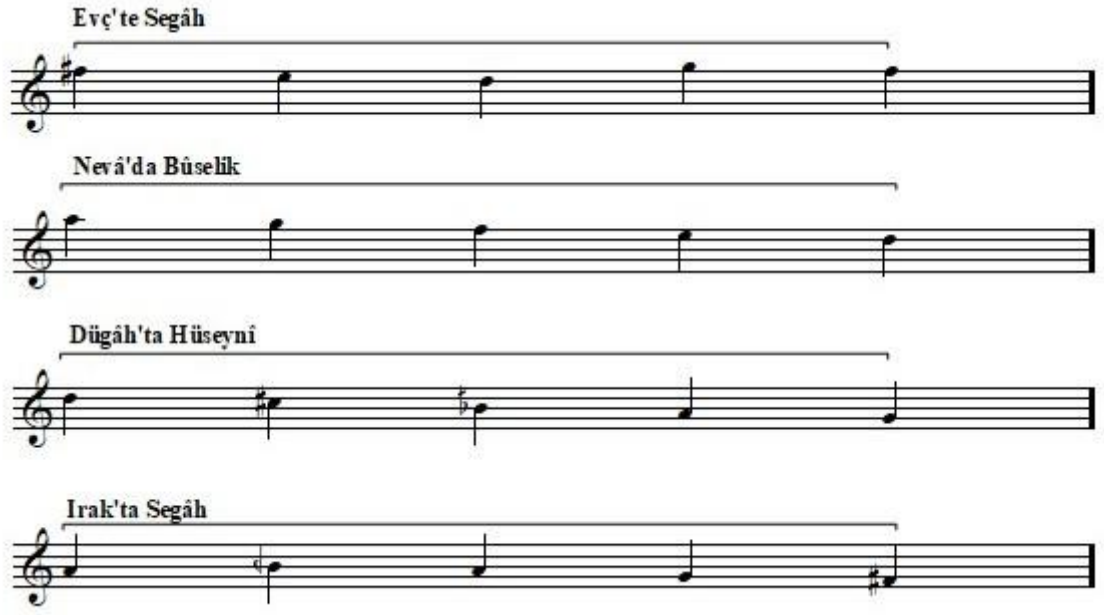
Kırşehir’de, terkip olarak verilen Rahât’ül-Ervâh, Hicâz makamı gösterip Irak perdesinde Segâh makamı nağmesi ile karar eder, şeklindedir (Doğrusöz, 2012, s. 119, 120; Kırşehirî, 1411, vrk.15a).

Seydî’nin, *El-Matlâ* eserinde Rahât’ül-Ervâh, bir makam veya bir terkip olarak açıklanmamıştır. Ancak Hicâz perdesinin açıklanmasından oluşacak düzende yer alan

terkipler arasında, Rahât'ül-Ervâh'ın bulunduğu belirtilmiştir (Arısoy, 1998, s. 93; Seydî, 1504, vrk.14a).

Kantemiroğlu Edvârı'nda Rahât'ül-Ervâh, Evç perdesinden seyre başlayıp Hicâz nağmeleri yapacağı için Uzzâl perdesiyle aşağı inip ardından Rast perdesinde kalış yapar ve Rast perdesinden Dügâh, Segâh perdeleri ile çıkıp gerip dönüp Irak perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 108; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Kantemiroğlu'nun tanımından, Rahât'ül-Ervâh'ın perde hareketlerinin başlangıç, kalış ve karar üçgeni çerçevesinde detaylı bir şekilde açıklandığı ortadadır. Evç ve Irak arasındaki bir oktavlık ses alanına sahiptir. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tanımlarından ve seyir hareketlerinden anlaşılacağı üzere Rahât'ül-Ervâh'ın, inici bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

Tanımlardan hareketle Arel nazariyesine göre Rahât'ül-Ervâh terkinde, Evç perdesinden seyre başlanıldığı için Nevâ perdesi üzerinde Rast çeşnisi duyulur. Uzzâl perdesini işlemesi ile Hicâz makamı oluşturulur. Hicâz makamından sonra Rast perdesinde kalış yapıldığında, Nîkrîz çeşnisi meydana gelir. Ardından Rast perdesinden itibaren Çargâh, Segâh, Dügâh ve Rast perdelerini kullanılıp Irak'ta Segâh makamı sesleri ile karar eder. Dolayısı ile Rahât'ül-Ervâh terkihi, Evç'te Segâh, Nevâ'da Rast seyredip Dügâh perdesinde inici Hicâz dizisi oluşturup yerinde Nîkrîz makamı duyurduktan sonra Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar eder, şeklinde açıklanabilir.



Şekil 3.19. Rahât'ül-Ervâh Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Rahât'ül-Ervâh terkibi'ne ilişkin, bir eser örneği verilmemiştir. Ancak seyir tarifleri farklı olsa da beste formunda yer alan, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin, Zencir usûlündeki “Unutturur gamı ol kâmuranı söyletsek” ile Tabî Mustafa Efendi'nin, Çember usûlündeki “Aldırıp kendini hüsnün seyreden seyyâh olur” eserleri, örnek olarak verilebilir.

Artin Edvârı'na göre Rahât'ül-Ervâh terkibi, Gerdâniye ve Irak perdeleri arasında gösterilip Nevâ'da Rast, Dügâh'ta Müsteâr seyrettikten sonra Irak perdesinde Segâh makamı ile eder (Judetz, 2002, s. 56). Artin'in tanımı ile Mehmet Hafid Efendi'nin tanımı, seyir yönü ile aynıdır.

Kemânî Hızır Ağa'da, Rahât'ül-Ervâh, Irak ve Evç perdeleri arasında yer alan perdeler ile tarif edilmiştir. Seyrine Nîm Hicâz perdesinden başlayıp Evç perdesine çıkıp ardından Isfahan nağmeleri ile Dügâh perdesine inip son olarak Irak perdesinde karar eder (Hızır Ağa, 1740?, vrk.12a). Kemânî Hızır Ağa'da yer alan Rahât'ül-Ervâh yapısı, Arel sitemine göre yorumlandığında Nevâ'da Rast, Dügâh'ta Uşşâk, Rast'ta Rast ve Irak'ta Segâh çeşnilerinden meydana gelmektedir.

Nâsır Dede’de, Rahât’ül-Ervâh terkibi, Hicâz makamı nağmelerinin duyurulmasından sonra Irak perdesinde Segâh karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 61). Nâsır Dede’nin tanımında, Isfahan ifadesinin yer almamasından ve Hicâz makamı ile seyredilmesinden dolayı, Rahât’ül-Ervâh’ın perde düzeninin ve seyir hareketlerinin bu dönemde değiştiği anlaşılmaktadır.

Mehmet Hafid Efendi, Rahât’ül-Ervâh terkibi için Nîm Hicâz’dan seyre başlayıp Evç perdesine kadar çıkıp oradan dönüp Isfahan terkibi gibi Dügâh’a gelip ardından Irak perdesinde karar ettiğini açıklamıştır (Uslu, 2019, s. 31; Hafid, 1783, vrk.15). Burada, Isfahan terkibi ile iner ifadelerinden, Evç perdesini atlayıp yerine Acem perdesini kullandığı, Nîm Hicâz perdesini perdesini kullandıktan sonra Segâh perdesi ile Dügâh’ta Rast makamı nağmesi duyurup ardından Irak perdesinde, Segâh karar ettiği düşünülmektedir.

Hâşim Bey Edvârî’nda, makam olarak adlandırılan Rahât’ül-Ervâh, Hicâz çeşnisi gösterip Irak perdesinde karar eder, şeklinde tanımlanmıştır. (Yalçın, 2016, s. 179; Haşim Bey, 1864, vrk.39). Tanımdan hareketle Dügâh üzerinde Hicâz makamını işleyip dönüp Irak perdesinde Segâh makamı nağmesi ile karar ettiği anlaşılmaktadır. *Hâşim Bey Edvârî*’nda, Rahât’ül-Ervâh makamı, Sol majör tonuyla eşleştirilmiştir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Rahât’ül-Ervâh, Hicâz perdesinden seyre başlayıp Nevâ’da Rast nağmesi gösterip Isfahan gibi Dügâh’ta Rast nağmesi kullanıp ardından Rast perdesini duyurup Irak perdesinde karar eden, bir makam olarak açıklanmıştır (Uz, 1964, s. 57). Tanımdan hareketle Uz’un, nazariyesinde Rahât’ül-Ervâh makamının, Dügâh üzerinde Rast makamı işleyip Irak perdesinde Segâh makamı sesleri ile karar ettiği söylenebilir.

Kiltzanidis’e göre Rahât’ül-Ervâh makamı, Irak makamı ailesinden olup kararı Irak perdesidir. Seyrine, Hüseyinî perdesinden başlar. Ardından, Hicâz ve Dik Kürdî perdeleri ile Dügâh’a inip oradan Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar eder. Tiz bölgede Şehnâz perdesinin duyurulduğu da belirtilmiştir (Paspas, 1997, s. 86). Kiltzanidis, Rahât’ül-Ervâh açıklamasında, perde olarak Nîm Sabâ ve Nîm Nihâvend ifadelerine yer vermiştir. Bu perdeler Arel sisteminde, Hicâz ve Dik Kürdî perdelerine

denk gelmektedir. Buradan hareketle Kiltzanidis'te geçen Rahât'ül-Ervâh makamı, Nevâ'da Bûselik, Dügâh'ta Hicâz ve Irak pedesinde Segâh makamı seslerinden meydana gelir demek yerinde olacaktır. Ayrıca tiz bölgede Şehnâz perdesinin kullanımından dolayı Hüseyinî perdesi üzerinde Hicâz çeşnisini de kullanılmaktadır.

Ezgi'ye göre birleşik makamlar arasında yer alan Rahât'ül-Ervâh, Hicâz makamı ve Irak makamı dizilerinden meydana getirilmiştir (Ezgi, 1933, s. 169). Kararı Irak, güçlüsü Nevâ perdesi olarak verilmiştir. Tanımdan hareketle Rahât'ül-Ervâh'ın, Nevâ perdesinden başlayıp Dügâh perdesinde Hicâz makamı işledikten sonra Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar ettiği söylenebilir.

Rahât'ül-Ervâh makamına örnek olarak Tabî Mustafa Efendi'nin, Çenber usûlündeki Bestesi incelenmiştir. Donanımda sadece Evç perdesi verilmiş, diğer değiştirici işaretler eser içerisinde yeri geldiğinde belirtilmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, Nevâ ve Hüseyinî perdeleri ile seyre başlanıldığı, Nevâ'da, Bûselik, Hüseyinî'de Uşşâk, Rast'ta Rast, Dügâh'ta Sabâ, Hüseyinî'de Kürdî ve Irak'ta Irak makamı işlenip karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde Hüseyinî, Nevâ ve Nîm Hicâz perdelerinde asma kalışlar yapılmıştır.

Arel nazariyesinde, Rahât'ül-Ervâh, birleşik makam olarak ele alınmıştır. Hümâyün, Hicâz ve Uzzâl makamlarıyla, Irak makamının birleşmesinden meydana geldiği aktarılmıştır (Arel, 1993, s. 168). Tanımdan anlaşılabacağı üzere Rahât'ül-Ervâh makamı, Hicâz makamı ailesiyle birleştirilmiş, Hicâz Irak isminde de zikredilebilir bir yapıya bürünmüştür. Hicâz ve Irak makamından dolayı donanımında, Dik Kürdî (dört koma Si dört koma bemol), Nîm Hicâz (dört koma Do diyez) ve Evç (dört koma Fa diyez) perdelerini almaktadır.

Arel, Rahât'ül-Ervâh makamına örnek olarak sahibinin meçhul olduğunu belirttiği ancak Sultan Beyazıt Veli'ye atfedildiğini belirttiği, Çifte Düyek usûlündeki bir Peşrev'in, bir hâne ve mülâzimesini vermiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde Arel'in, Rahât'ül-Ervâh makamı tarifi ile uyum sağladığı görülmüştür. Sultan Beyazıt Veli'nin, 15. yüzyılda yaşadığı göz önüne alınıp eser değerlendirilirdiğinde, sahibinin

Sultan Beyazıt Veli olması mümkün olabilir. Çünkü Rahât'ül-Ervâh, 15. yüzyıldan 20. yüzyıl nazariyesine kadar genel olarak aynı şekillerde tarif edilmiştir.

Bir başka açıdan Arel, Rahât'ül-Ervâh makamındaki en eski bestenin, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait olduğunu belirtmiştir. Dîvân Makam, nota arşivinde, notaları yer alan “Unutturur gamı ol kâmuranı söyletsek” isimli eseri, Rahât'ül-Ervâh ve Hicâz Irak makamında, Zencir usûlünde ve Beste formunda olduğu kaydedilmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, Hicâz, Zirgüleli Hicâz ve Hümâyûn makamı sesleriyle seyredilmiştir. Nevâ, Dügâh, Hüseyînî ve Evç perdelerinde kalışlar yapılmıştır. Irak'taki Segâh seslerinin paraleli olarak Evç perdesinde Segâh çeşnisi kullanılmıştır. Eserde son olarak Irak perdesinde, Irak makamı sesleriyle yedenli bir şekilde karar edilmiştir. Donanımda Dik Kürdî, Nîm Hicâz ve Evç perdeleri yer almaktadır.

3.2.15. Rûy-i Irak Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Levendoğlu, 13. ve 15. yüzyıllarda Urmevî ve Merâgî başta olmak üzere Rûy-i Irak terkibine rastlanılmadığını belirtip 14. yüzyılda Şirâzî'nin, Rûy-i Irak adından bahsetmiş olduğunu ancak açıklamasına yer vermediğini belirtmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 230). Levendoğlu'nun, aktarmış olduğu bilgilere ilişkin Uslu, Merâgî'nin, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında Rûy-i Irak'ın, yirmi dört şûbe arasında ve yirmi ikinci sırada A-C-V-H-Y aralıkları ile altı nağmeden oluştuğunu açıklamıştır (Uslu, 2015, s. 149).

Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde, Rûy-i Irak terkiibi, Segâh perdesinden Segâh makamı nağmeleriyle seyredip Irak'ta karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Şükrullâh, 15. yy, vrk.118b). Irak'ta, karar eder perdeleri ile Segâh, Dügâh, Rast, Irak olduğu anlaşılıp Segâh makamı nağmelerinin oluştuğu düşünülmektedir.

Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında Rûy-i Irak terkiibi, Irak perdesinden Segâh başlayıp Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde tarif edilmiştir (Hızır b. Abdullah, 1441, vrk.120b). Dügâh üzerinde Çargâh ve Segâh perdeleri ile karar edildiği düşünüldüğünde Rûy-i Irak terkiibinin, Irak makamı seyredip Uşşâk makamı sesleriyle karar ettiği söylenebilir.

Kırşehirî Edvârî'nda, terkip olarak açıklanan Rûy-i Irak, Irak perdesinde Segâh makamının bir kısmını duyurduktan sonra tekrar Nevâ perdesinden itibaren Irak makamını tamam olarak gösterip karar eder (Doğrusöz, 2012, s. 123, 124; Kırşehirî, 1411, vrk.15b). Irak makamından dolayı Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı nağmesinin gösterildiği düşünülmektedir.

Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Rûy-i Irak, bir terkip olarak verilmiştir. Tanımdan hareketle Rûy-i Irak'ın, Segâh makamı duyurduktan sonra Irak perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır (Arisoy, 1998, s. 50; Seydî, 1504, vrk.16b).

Kantemiroğlu'na göre Rûy-i Irak terkibi, seyre başlama hareketi olan Segâh perdesi ve karar perdesi olan Irak perdesi ekseninde açıklanmıştır. Açıklamaya göre Segâh makamını duyurduktan sonra Dügâh, Rast ve Irak perdelerini kullanıp Irak perdesinde karar verilir (Tura, 2001, s. 108; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Segâh perdesinden Irak perdesine doğru Segâh, Dügâh, Rast ve Irak perdeleri sıralandığında, Irak'ta Segâh makamı nağmesi ile karar ettiği düşünülmektedir. Kantemiroğlu'nda yer alan Rûy-i Irak terkibi, Segâh makamını duyurmasından hareketle bünyesinde Evç'te Segâh makamı nağmesi, Nevâ'da Rast makamı nağmesi ve Rast'ta Rast makamı nağmelerini kullanır, demek yerinde olacaktır. Eser örneği için Neyzen Emin Efendi'nin, Peşrev'ine bakılabilir.



Şekil 3.20. Rûy-i Irak Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nın çevirisini yapan Yalçın Tura, Rûy-i Irak terkinin kullanımının tercih edilmediği belirtmiştir (Tura, 2001, s. 232). Kantemiroğlu, Rûy-i Irak terkinine ilişkin eser örneği vermemiştir. Ayrıca Türk mûsikîsi repertuvarında, Kantemiroğlu'nun tanımladığı Rûy-i Irak terkinine uygun bir eser örneği bulunamamıştır. Rûy-i Irak terkininde bestelenen, Neyzen Emin Efendi'nin ve Kâni Karaca'nın Peşrev'leri ile Ahmed Avni Konuk'un Mevlevî Âyini'ne bakıldığında, seyrine Segâh ve Uzzâl perdeleri ile başladığı görülmektedir. İncelenen eserler neticesinde, Irak'ta Segâh makamı nağmesi ile karar verilmesi hususunda, görüş birliği olduğu âşikardır.

K-38 Edvârı'nda, Rûy-i Irak terkinin, Bûselik, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî gösterip ardından Dügâh'a, Rast'a ve oradan Irak perdesine geçilip karar eder, şeklinde açıklanmıştır (? , 19.yy, vrk.3b). Tanımdan hareketle terkinin, Bûselik makamı sesleri ile seyretiltikten sonra Irak'ta, Segâh makamı sesleriyle karar ettiği anlaşılmaktadır. Mehmed Hafî Efendi'ye göre Rûy-i Irak terkinin, *K-38 Edvârı*'nda olduğu gibi

aktarılmıştır (Uslu, 2001, s. 34). *Artin Edvârî*'nda, Rûy-i Irak terkibi, Tiz Segâh ile Irak perdeleri arasında gösterilmiştir. Evç perdesinden seyre başlanılıp Nevâ'da Rast, Evç'te Hicâz, Segâh'ta Müsteâr yapılp Irak'ta Segâh karar edilmiştir (Judetz, 2002, s. 53, Artin, 18.yy,vrk.7a).

Kemânî Hızır Ağa'da yer alan Rûy-i Irak terkibi, Hüseyinî ve Irak perdeleri arasında gösterilmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15b). Tanımdan anlaşılacağı üzere Bûselik makamı icrâ edip Irak perdesinde Segâh makamı sesleriyle karar edilir. Burada verilen Rûy-i Irak terkibi tanımı, Arel sistemine göre yorumlandığında, Dügâh perdesinde Bûselik beşlisi ile Irak perdesindeki Eksik Segâh çeşnisinden meydana gelmektedir. Nâsır Dede'de, Rûy-i Irak terkibi, Segâh perdesinde Segâh makamı işledikten sonra Irak'ta, Segâh makamı ile karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 60).

Hâşim Bey Edvârî'nda, makam olarak açıklanan Rûy-i Irak, Segâh perdesinden seyre başlayıp Evç perdesine, ardından Tiz Segâh perdesine dek çıkıp tekrar aynı perdelerle dönüp Irak perdesinde Irak makamı gibi karar verir. Bu tariftten hareketle Rûy-i Irak'ın, Revnaknumâ makamı ile eşit olduğu belirtilmiştir (Yalçın, 2016, s. 203; Haşim Bey, 1864, vrk.51). Tanımdan anlaşılacağı üzere Segâh makamı icrâsından sonra Segâh perdesinin, bir dörtlü pest tarafında yer alan Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri karar edilmiştir. Majör ve minör karşılaştırılması yapılmamıştır. Rûy-i Irak'ın, Revnaknumâ makamı ile eşitliğinin değerlendirilmesi için Revnaknumâ makamı da incelenmiştir.

Hâşim Bey Edvârî'nda, Revnaknumâ makamı, Segâh duyurduktan sonra Kürdî ve Segâh ve Dügâh perdelerinin tekrar duyurmadan Rast perdesine, oradan da Irak perdesine geçip karar eder, şekilde belirtilmiştir (Yalçın, 2016, s. 179; Haşim Bey, 1864, vrk.39). Arel'de yer alan Revnaknumâ makamı, Müsteâr makamı ile Irak'ta Segâh makamının birleştirilmesinden oluşturulmuştur. Arel'de yer alan Rûy-i Irak makamının içerisinde, genel olarak Müsteâr makamı yer almamaktadır. Bu sebeple Rûy-i Irak ve Revnaknumâ makamında bestelenmiş eserler üzerinden karşılaştırma yapılabilir.

Hâşim Bey'in, Revnaknumâ ve Rûy-i Irak makamlarına örnek olarak Neyzen Emin Efendi'nin, Devr-i Kebîr usûlündeki Rûy-i Irak Peşrev'i incelenmiştir. Peşrev'in, donanımına sadece Evç perdesi yazılmıştır. Segâh perdesi, doğal perde olarak kabul edilmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, Nîm Hicâz perdesi kullanılıp Müsteâr makamı sesleri ile seyre başlanıldığı, Nevâ'da Bûselik, Segâh'ta tam Müsteâr, Nevâ'da Rast, Dügâh'ta Uşşâk, Yegâh'ta Rast, Evç'te Segâh, Evç'te Müsteâr ve Dügâh'ta Sabâ makamı geçkisi kullanıldıktan sonra Irak'ta, Segâh makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde Nevâ, Segâh, Evç perdelerinde sıklıkla asma kalış yapılmıştır.

Kâzım Uz nazariyesinde, Rûy-i Irak bir makam olarak ele alınmıştır. Tanıma göre Rûy-i Irak makamı, Segâh makamı yaptıktan sonra Irak perdesinde karar eder (Uz, 1964, s. 57). Karar giderken, kullanılan perdelerin Segâh, Dügâh, Rast ve Irak olduğu düşünüldüğünde Irak perdesinde, Segâh makamı gibi karar ettiği söylenebilir.

Kiltzanidis'e göre Rûy-i Irak makamı, seyrine Rast perdesinden başlar. Kararı, Irak perdesidir. Ses alanı Irak ve Gerdâniye perdeleri arasındadır (Paspas, 1997, s. 83). Kiltzanidis'in ifadelerinden anlaşılabacağı üzere Rûy-i Irak makamı, Arel nazariyesine göre Segâh perdesinde Segâh ve Dügâh perdesi üzerinde Hicâz Hümâyûn makamı işleyip Irak perdesinde Segâh makamı ile karar etmektedir.

Arel nazariyesinde, Rûy-i Irak, bir birleşik makam olarak ele alınmıştır. Arel'in tarifine göre Rûy-i Irak makamı, Segâh makamı duyurup ardından Irak perdesinde tekrardan Segâh karar eder (Arel, 1993, s. 171). Donanımda, Segâh makamında olduğu gibi Segâh (Si koma bemolü), Dik Hisâr (Mi koma bemolü) ve Evç (dört koma Fa diyez) perdelerini alır. Arel, Rûy-i Irak makamına uygun örnek eser olarak bestekârını belli etmediği bir Saz Semâî ve kendi bestesi olan Devr-i Hindî usûlünde bir ilâhi vermiştir. Eserler, genel olarak incelendiğinde, bahsi geçen Rûy-i Irak makamının, tarifi ile uyum sağladığı görülmüştür.

3.2.16. Muhalif Irak Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

13. ve 14. yüzyıllarda, Muhalif Irak terkibi, yer almamaktadır. Muhalif ve Muhalifek isimleriyle, 15. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanan ancak 21. yüzyılda

kullanılmayan iki adet terkip bulunmaktadır (Küçükgökçe, 2010, s. 246, 247). Levendoğlu, Muhalif Irak terkinin, ilk defa Kantemiroğlu'nda görüldüğünü aktarmıştır (Levendoğlu, 2002, s. 227).

Kutluğ, Muhalif Irak terkindeki en eski bilinen eser örneklerinin, 16. yüzyılda Gazi Girayhan'a ait olduğunu belirtmiştir (Kutluğ, 2000, s. 279, 280). Gazi Girayhan, Muhalif Irak terkinde bir adet Saz Semâî ve Peşrev bestelemiştir. Ayrıca Tatar Ahmet Ağa'nın bestesi olarak kayıtlara geçen eserin notası üzerinde, Gazi Girayhan 'a ait olduğu görülen Saz Semâî, 21. yüzyıla kadar ulaştırılmıştır. Tatar Ahmet Ağa ile ilgili, kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşılmadığından, Muhalif Irak terkinde yazılan üç eserin de Gazi Girayhan'a ait olduğu varsayılmıştır.

Gazi Girayhan'ın, Saz Semâî eseri genel olarak incelendiğinde, donanımında Dik Kürdî, Nîm Hicâz ve Evç perdelerinin yer aldığı, Irak perdesinde Segâh çeşnişiyle seyredilip Dügâh'ta Hicâz makamı işlendikten sonra Irak perdesinde karar edildiği, ikinci hânede, Sabâ makamına geçki yapıldığı, üçüncü hânede, Evç'te Segâh çeşnisinin kullanıldığı, dördüncü hânede, Yegâh'ta Rast'lı genişlenildiği ve ardından Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür. Eser üzerinde yapılan seyirden hareketle Muhalif Irak terkihi değerlendirilecek olunursa donanım ve seyir olarak Rahât'ül-Ervâh makamına benzediği söylenebilir. İçerisinde yapılan geçkiler, bestekârın tasarrufundadır.

Gazi Girayhan'ın, Peşrev'i genel olarak incelendiğinde, yapısı Rahât'ül-Ervâh terkinine benzeyen Saz Semâî ile donanım, çeşni, geçki ve seyir hareketleri bakımından aynı görüldüğünden, tekrardan burada açıklama yapılmamıştır. Ancak aynı yapıda olan Saz Semâî ve Peşrev'in, aynı bestekâr tarafından bestelendiği düşünülmektedir.

Gazi Giray Han'ın, bir diğer Muhalif Irak Saz Semâî'si genel olarak incelendiğinde, birinci hânede, Dügâh perdesinde Rast sesleriyle seyre başlayıp Nevâ'da Rast sesleriyle kalış yapıldıktan sonra Yegâh perdesine Acemli Rast dizisiyle inildiği, mülâzime bölümünde, Nevâ'dan itibaren Uşşâk makamı sesleriyle Dügâh'a inilip ardından Irak perdesinde karar edildiği, ikinci hânede, Irak perdesinde Nişâbur makamına yakın bir geçki yapılp Yegâh perdesinde kalış yapıldığı (beş komalık Fa

diyez ve Do diyez kullanılmıştır), üçüncü ve dördüncü hânede, Nevâ ve Dügâh perdelerinde Rast makamı sesleriyle Nevâ perdesinde kalış yapıp Irak perdesinde Segâh makamı ile karar edildiği görülmüştür. Donanımda, sadece Nîm Hicâz perdesi yer almıştır. Eser üzerinden Muhalif Irak terkibi değerlendirilecek olunursa donanım olarak tek arıza alması ve içerisinde Hicâz makamı seslerini göstermemesi yönünden, seyir olarak Rahât'ül-Ervâh makamından ayrılmaktadır. Ancak hâne sonralarında Yegâh'ta kalması ve Yegâh üzerinde bir Rast makamı dizisi ile seyredip Irak perdesinde Irak makamı sesleriyle karar etmesinden hareketle kaynaklarda yer almayıp sadece araştırmacının gözünden, Yegâh Irak terkibi gibi olabileceği düşünülmektedir. Bir başka açıdan Muhalif Irak terkinin, bu eser üzerinde yukarıda incelemesi yapılan diğer iki eserden farklı bir şekilde işlenmesi, bu Saz Semâî'nin, başka bir bestekâr tarafından bestelenmiş olabileceğini de göstermektedir.

İncelenen kaynaklar neticesinde Muhalif Irak terkinin, ilk olarak Kantemiroğlu'nda görüldüğü saptanmıştır. *Kantemiroğlu Edvârı*'nda Muhalif Irak, kısa ve öz olarak anlaşılır bir şekilde ifade edilmiştir. Tanıma göre Muhalif Irak terkibi, Sabâ makamını duyurduktan sonra Irak perdesinde karar eder, şeklinde açıklamıştır (Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Arel nazariyesinde, bu tanımın karşılığı Bestenigâr makamı ile örtüşmektedir. Arel'e göre Bestenigâr makamı, Sabâ makamı dizisi seslerinde seyredildikten sonra Irak perdesinde, Irak makamının pest dörtlüsünün (Segâh dörtlüsü) eklenmesiyle oluşur (Arel, 1993, s. 164).

Kantemiroğlu'na göre Sabâ perdesi, Nevâ ile Çargâh arasında kalan yarım perdedir. Uzzâl perdesi ile eş seslidir. Ancak Sabâ perdesi ismini aldığı, Sabâ makamında zikredilir. Dügâh, Segâh, Çargâh ve Sabâ perdeleri ile Sabâ makamı nağmesi meydana getirilir. Uzzâl perdesi ise Hicâz terkibi nağmelerinde zikredilir. Kantemiroğlu'nda Sabâ makamı, Dügâh perdesi ile Tiz Hüseyinî perdeleri arasında anlatılmıştır. Geniş bir ses alanının belirtildiği Sabâ makamı anlatımında, kendi perdesi olan Sabâ perdesi vurgulanmıştır (Tura, 2001, s. 73; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.36).

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Muhalif Irak terkinine ilişkin eser örneği verilmemiştir. Bu sebeple çok kullanılan terkipler arasında olmadığı anlaşılmaktadır. Muhalif Irak terkinde bestelenen, Tatar Ahmet Ağa'ya ait Berefşan usûlündeki Peşrev

ve Gazi Giray Han'a ait Saz Semâî eserlerinde, Kantemiroğlu'nun belirttiği gibi Sabâ makamı görülmemiştir. Tatar Ahmet Ağa'ya ait Peşrev'de, Irak'ta Segâh makamı nağmeleri ile seyre başlanıp Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmesi ile Hicâz terkibi nağmesi işlenip Irak perdesinde Segâh makamı nağmesi ile karar edilmiştir. Eserin ikinci hânesinde, bir cümle ezgide Kantemiroğlu'nun tarifine uygun olarak Sabâ makamı nağmesi gösterilip Irak perdesinde, Segâh makamı ile karar edilmiştir. Saz Semâî, incelendiğinde, Nişâbur makamı nağmeleri ile seyre başlanıp Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmesi yapıp ardından Irak perdesinde, Segâh makamı nağmesi ile karar edilmiştir.

Netice olarak Kantemiroğlu'nun Muhalif Irak terkibi tarifine göre bestelenen eserler karşılaştırıldığında, Irak perdesinde Segâh makamı ile karar verildiği görülmüştür.



Şekil 3.21. Muhalif Irak Terkibi Nağme Yapıları

Artin Edvârî'na göre Muhalif Irak terkibi, Çargâh perdesinden seyre başlayıp Sabâ perdesini alıp Dügâh üzerinde Sabâ zemzeme yapar ve ardından Rast perdesi ile Irak perdesinde karar eder (Judetz, 2002, s. 51, Artin, 18.yy, vrk.6b). Sabâ Zemzeme'de, Kürdî perdesi yer almaktadır.

Kemâni Hızır Ağa'da yer alan Muhalif Irak, seyrine Nevâ perdesinden başlayıp Nîm Hicâz ve Kürdî perdesiyle Dügâh'a gelip ardından Rast perdesini duyurup Irak perdesinde karar eder (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15b). Tanımdan anlaşılabacağı üzere Kemâni Hızır Ağa'da yer alan Muhalif Irak terki, Arel sistemine göre Hicâz Hümâyûn makamı işleyip ardından Irak perdesinde Segâh makamı ile karar etmektedir.

Mehmed Hafid Efendi'ye göre Muhalif Irak terki, genellikle Nevâ ve Nîm Hicâz perdelerinden seyre başlayıp Nîm Hicâz ve Kürdî perdeleri ile Dügâh'ta ve Rast'ta kalıp Irak perdesinde karar eder (Uslu, 2001, s. 34; Hafid, 1783, vrk.19). Mehmed Hafid Efendi'nin tanımına göre Muhalif Irak terki, Dügâh'ta Hicâz ve Rast'ta Nikrîz yaptıktan sonra Irak perdesinde, Segâh karar eder, şeklinde açıklanabilir. Bir başka açıdan, Mehmed Hafid Efendi'nin Muhalif Irak tarifi, Arel nazariyesine göre değerlendirilirdiğinde, Hüzâm makamının, Irak perdesindeki şeddi olarak karşılık bulmaktadır.

Hâşim Bey Edvârî'nda, makam olarak açıklanan Muhalif Irak, Sabâ makamı yaptıktan sonra Irak perdesinde, Segâh makamı ile karar verir, şeklinde açıklanmıştır (Yalçın, 2016, s. 203; Hâşim Bey, 1864, vrk.51). Tanımdan anlaşılabacağı üzere Bestenigâr makamının özelliklerini taşıdığı ortadadır. Bir başka tanım, Hâşim Bey Bestenigâr makamını, Evç perdesinden tam perdelerle seyredip Segâh perdesinde karar eder, olarak belirtmiştir (Yalçın, 2016, s. 213; Hâşim Bey, 1864, vrk.56). Hâşim Bey'in, burada belirtmiş olduğu Bestenigâr makamı, inici bir Segâh nağmesinden ibârettir. Seyir hareketinin, inici olması ve Segâh perdesinde karar etmesinden dolayı bu tanım, Nâsır Dede'de, Hisâr-ı Kadîm terki olarak geçmektedir (Tura, 2006, s. 47). Ayrıca Bestenigâr makamı içerisinde, Sabâ makamı yer almaktadır. Hâşim Bey'in, belirtmiş olduğu Bestenigâr makamı tanımında, Sabâ makamının olmadığı görülmüştür.

Kâzım Uz nazariyesinde, Muhalif Irak, *Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbûr*'da geçen, bir makam olarak verilmiştir (Uz, 1964, s. 44). Burada verilen bilgiler dışında, başka bir bilgiye yer verilmemiştir. Kiltzanidis'e göre Muhalif Irak makamı, seyrine Yegâh perdesinde başlar. Dügâh perdesi üzerinde, Kürdî ve Uzzâl (Hicâz) perdeleri ile Hicâz makamı nağmeleri işledikten sonra Irak perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 82). Kiltzanidis'in tanımından, Muhalif Irak makamının kararının Irak perdesinde,

Segâh makamı sesleriyle verildiği anlaşılmaktadır. Rauf Yektâ Bey, Ezgi ve Arel’de, Muhalif Irak yapısına rastlanılmamaktadır. Bu sebeple Muhalif Irak yapısının, 20. yüzyıl nazariyesine aktarılmadığı görülmüştür.

3.2.17. Sultânî Irak Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Sultânî Irak terkibi, Urmevî ve Kantemiroğlu dönemi arasındaki Türk mûsikîsi kaynakları arasında ilk defa *Kantemiroğlu Edvârı*’nda görülmektedir. Sultânî Irak terkibi, isminden anlaşılabileceği üzere Irak perdesi ve Irak makamı ile ilişkili bir terkiptir.

Kantemiroğlu’na göre Sultânî Irak terkibi, seyrine Isfahan terkibi gibi başlayıp tam perdeler ile Irak perdesine inip ardından Dügâh perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 109; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Terkibin tanımında, Isfahan gibi seyrederek, ifadesi ile Uzzâl, Nevâ, Hüseyinî ve Acem perdeleri ile başlayanabileceği, anlatılmak istenmiştir. Seyre başlangıç perdelerinden hareketle Sultânî Irak terkibi, Nevâ’da Bûselik makamı nağmesi duyurabilir. Tam perdeler ile peste doğru inerken Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh perdeleri ile Segâh makamı, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh perdeleri ile Hüseyinî ve Uşşâk makamı, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast perdeleri ile Rast makamı nağmeleri meydana gelir. Rast makamı nağmesi sonrasında Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Irak’ta Segâh makamı nağmesi duyurulur ve ardından Dügâh perdesinde Uşşâk makamı nağmesi ile karar edilir. Dolayısı ile Sultânî Irak terkibi için Irak makamı duyurup Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmesi ile karar eder şeklinde bir açıklama yapılabilir.

Sultânî Irak terkibinin içerisinde yer alan Irak makamı, *Kantemiroğlu Edvârı*’nda, kalın sesli tam perdelerin makamlarında sınıflandırılmıştır. Seyrine, Yegâh, Aşîran, Irak perdelerinin bulunduğu kalın sesli bölgeden başlayıp Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmesi gösterip tekrar Irak perdesinde, Segâh makamı nağmesi ile karar eder (Tura, 2001, s. 46; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.23). Sultânî Irak terkibinin, ismindeki Sultân ifadesinin, Irak Selçukluları Devleti’nde yer alan, sultanlardan geldiği tahmin edilmektedir.



Şekil 3.22. Sultânî Irak Terkibi Nağme Yapıları

Sultânî Irak terkiğine örnek olarak Kantemiroğlu'na ait Devr-i Kebîr usûlünde Sultânî Irak Peşrev'i verilebilir. Bu eser, Kantemiroğlu Edvârı'nda mevcuttur. Eser içerisinde yapılan seyirle verilen tarif, birbirine uymaktadır.

18. yüzyıl sonlarında yaşayan, Kemânî Hızır Ağa'nın oğlu olan Küçük Mehmet Ağa'nın, Sultânî Irak makamındaki Yürük Semâî'si, genel olarak incelendiğinde; İsfahan makamı gibi seyirle başlanıldığı, Irak makamını işlendiği, Sabâ makamına geçki yapıldığı, Yegâh'ta Rast çeşnisiyle genişlenildiği ve Dügâh'ta Uşşâk makamı sesleriyle eserin sonlandırıldığı görülmüştür. 19. yüzyılda Neyzen Râşit Efendi'nin, Peşrev ve Saz Semâî, 20. yüzyılda Arel'in, Peşrev ve Saz Semâî'leri, Sultânî Irak yapısına örnek olması bakımından mevcut olarak notalarıyla, nota arşivlerinde bulunmaktadır.

Artin Edvârı'nda, Sultânî Irak terkibi, Hüseyinî ve Nevâ perdelerinden seyre başlayıp Nevâ'da Rast, Rast'ta Rast makamı seslerini kullanıp son olarak Irak perdesinde, Segâh makamı sesleri ile karar eder (Judetz, 2002, s. 56; Artin, 18.yy, vrk.7b). Artin'in, vermiş olduğu Sultânî Irak terkibi tanımı, 20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Beste Isfahan makamı olarak karşılık bulmaktadır. Arel, iki makamın da birbirine benzediğini belirtmiştir. Ancak Sultânî Irak makamının, Beste Isfahan makamından farkının, karar perdesi olduğunu aktarmıştır (Arel, 1993, s. 230).

Kemânî Hızır Ağa'da yer alan Sultânî Irak terkiibinin, padişahların terkiibi olduğu belirtilmiştir. Kısa bir tanımla, Irak makamı icrâsından sonra Dügâh perdesinde, karar ettiği bildirilmiştir (Hızır Ağa, 1740?, vrk.15a). Kemânî Hızır Ağa'nın, belirtmiş olduğu tanımdan anlaşılacağı üzere Irak makamı içerisinde bulunan Dügâh'ta Uşşâk, Dügâh'ta Rast, Nevâ'da Rast ve Yegâh perdesinde Rast çeşnileri duyurulup Dügâh perdesinde karar edilmektedir.

Nâsır Dede'de, Sultânî Irak terkibi, Isfahan terkibi gibi seyredip Yegâh'a kadar indikten sonra tekrar Isfahan terkibi gibi karar eder (Tura, 2006, s. 60). Nâsır Dede'deki Isfahan terkibi tarifinden anlaşılacağı üzere Sultânî Irak, Dügâh'ta Rast ve Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmelerinden oluşmaktadır (Tura, 2006, s. 38). Dolayısı ile Nâsır Dede'ye göre Sultânî Irak terkiibinin, Yegâh perdesi üzerinde Rast veya Acemli Rast makamı dizisini gösterdikten sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı nağmesi ile karar ettiği söylenebilir.

Mehmet Hafid Efendi'ye göre Sultânî Irak terkibi, Irak makamı gibi seyredip Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde tanımlanmıştır. (Uslu, 2001, s. 33; Hafid, 1783, vrk.19). Tanımda, Dügâh perdesinde nasıl karar ettiği açıklanmasa da, Irak makamının içerisinde, Uşşâk makamı nağmesi yapılması ve doğal perdeler düşünüldüğünde Sultânî Irak terkiibinin, Uşşâk makamı ile karar ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Hâşim Bey Edvârı'nda, makam olarak adlandırılan Sultânî Irak, Hicâz perdesinden başlayıp Isfahan gibi seyredip Nevâ'dan itibaren aşağıya doğru Hicâz perdesini atlayıp Çargâh perdesini kullanıp Yegâh'a kadar iner ve ardından dönüp Çargâh, Segâh, Dügâh perdelerini gösterip Uşşâk makamı nağmesiyle Dügâh

perdesinde, karar eder (Yalçın, 2016, s. 161, Haşim Bey, 1864, vrk.30). Edvârda, Sultânî Irak makamına ilişkin, ton eşleşmesi verilmemiştir. Tanıma göre Sultânî Irak makamı, Isfahan başlayıp Dügâh perdesinde Uşşâk karar etmektedir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Sultânî Irak makamı: Isfahan makamı gibi Hicâz, Nevâ, Segâh ve Dügâh perdelerini kullanıp ardından Rast ve Irak perdeleri ile Irak makamı etkisini duyurup Nevâ perdesine çıkıp oradan inerek Dügâh perdesinde karar eden, bir makam olarak verilmiştir (Uz, 1964, s. 64). Uz'un, Sultânî Irak makamı tarifinde, kararın hangi perdeler ile verileceği hakkında bir bilgi açıklanmamıştır. Ancak tekrar Nevâ'ya çıkıp Dügâh'a iner ifadelerinden, Uşşâk dörtlüsüyle karar edildiği düşünülmektedir.

Kiltzanidis'e göre Sultânî Irak makamının, Nevâ perdesinden seyre başlayıp Nîm Hicâz perdesinde kalış yapıp ardından Evç perdesinde Segâh gösterip Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleriyle karar ettiği görülmüştür. Sultânî Irak makamı, Irak makamından meydana geldiği için Irak perdesinde, Segâh makamı sesleriyle pest tarafta, genişlemektedir (Paspas, 1997, s. 83-84).

20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Sultânî Irak makamı, birleşik makamlar arasında sınıflandırılmıştır. Arel'in, bilgilerine göre Sultânî Irak makamı, Isfahan ve Irak dizilerinin birbirine eklenmesinden ve karıştırılmasından meydana gelmiştir (Arel, 1993, s. 230). Tanımdan anlaşılacağı üzere Arel'in aktardığı Sultânî Irak makamında, Isfahan makamı gibi seyredilip ardından Irak makamına geçilir. Kararını, Isfahan makamı gibi Dügâh perdesinde verir. Arel, Sultânî Irak makamına örnek olarak Halim Ağa'nın, Zencir usûlündeki bestesini vermiştir. Beste, genel olarak incelendiğinde, Arel'in tanımını vermiş olduğu Sultânî Irak makamı ile uyum sağladığı görülmüştür.

Karadeniz, Sultânî Irak makamına, neden bu ismin verildiği konusunu sorgulamış ancak cevap bulamamıştır (Karadeniz, 1981, s. 147, 591, 592). Karadeniz, Sultânî Irak makamına örnek eser olarak Arel'de olduğu gibi Abdülhalim Ağa'nın, Zencir usûlündeki Beste'sini vermiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, donanımda hiçbir değiştirici işarete yer verilmediği, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinden seyre başlanıldığı, Bûselik'te Nişâbur, Nevâ'da Bûselik, Hüseyinî'de Hüseyinî, Hüseyinî'de

Uşşâk, Dügâh'ta Rast, Rast'ta Nikrîz, Dügâh'ta Hicâz, Irak'ta Segâh, Yegâh'ta Rast, Dügâh'ta Uşşâk, Irak'ta Irak makamı, Nevâ'da Rast, Hüseyinî Aşîran'da Rast ve Dügâh'ta Bûselik, çeşnilerinin kullanımından sonra dönüp Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür.

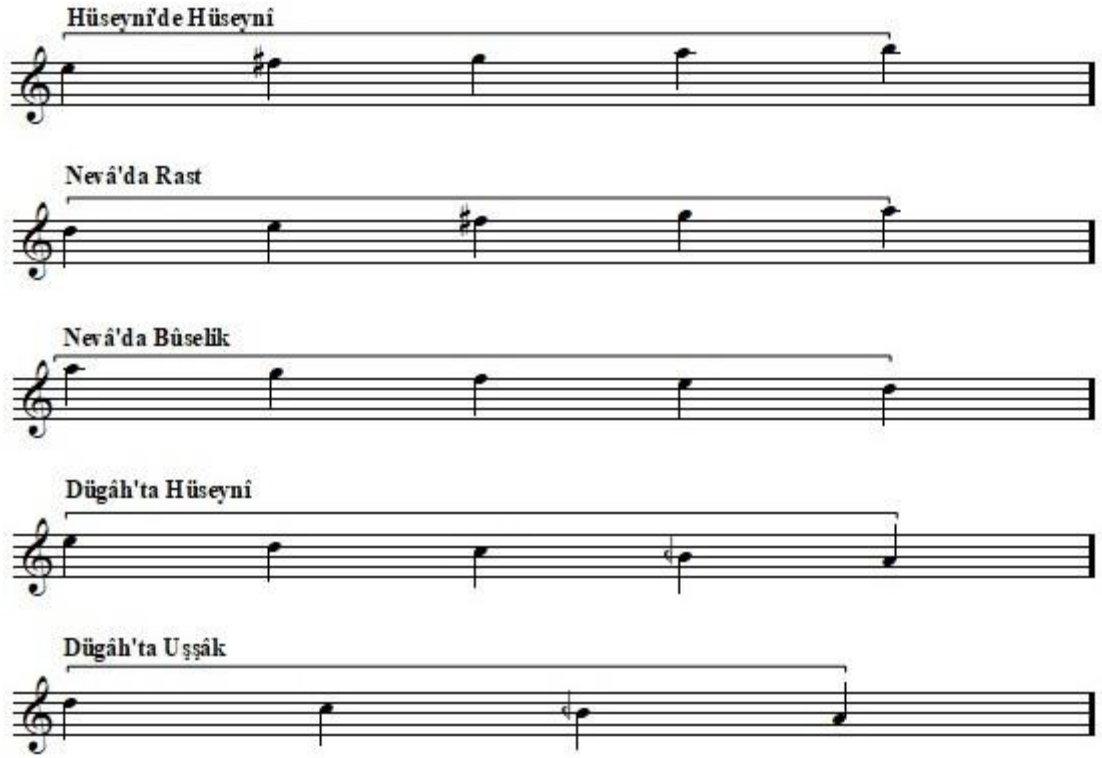
3.2.18. Baba Tâhir Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Levendoglu, Baba Tâhir terkibinin, ilk defa Kantemiroğlu'nda görüldüğünü aktarmıştır (Levendoglu, 2002, s. 221). Kutluğ'a göre Tâhir makamına, Baba Tâhir de denilmektedir. Çalışmasında, *Kantemiroğlu Edvârı*'na atıfta bulunmayan Kutluğ, Tâhir makamının, ilk defa Kemânî Hızır Ağa'nın çalışmasında görüldüğünü belirtmiştir (Kutluğ, 2000, s. 348).

Kantemiroğlu'na göre Baba Tâhir terkihi, Muhayyer perdesi bölgesinden seyre başlayıp Muhayyer makamı nağmesini işleyip Nevâ perdesinde kalış yapıp ardından Beyâtî makamı nağmesi ile karar verir (Tura, 2001, s. 109; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Kantemiroğlu, Baba Tâhir terkihini tanımlarken, "Arazbar hareketi" ifadesini kullanmıştır. Bu ifadenin, Baba Tâhir terkibinden sonra anlatılan, Arazbar terkihi açıklamasına ait olduğu ya da Muhayyer perdesi veya Hüseyinî-Muhayyer arasında yer alan, Uşşâk makamı nağmesinden hareketle kullanıldığını düşünülebilir. Ancak Kantemiroğlu, Arazbar ifadesini Baba Tâhir terkibinin, Gerdâniye makamına yakın olduğunu ifade etmek için kullanmıştır (Tura, 2001, s. 68; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.34). Gerdâniye ve Muhayyer makamları, Hüseyinî-Gerdâniye, Hüseyinî-Muhayyer aralığında seyre başladığından, burada kastedilen yakınlık, seyre başlanma hareketleriyle ilgilidir. Kantemiroğlu, Baba Tâhir terkibinin tanımında, "Nevâ'da biraz meks idüp" sözleri ile Nevâ perdesinde, kalış yapılacağını vurgulamıştır. Burada geçen, Nevâ'da meks ifadesi, Baba Tâhir makamı ile Muhayyer makamının farklarından birisi olarak düşünülebilir.

Kantemiroğlu, Nevâ ile Hüseyinî arasında kalan yarım perdenin, Beyâtî olduğunu belirtip geniş bir ses skalasına sahip olan Beyâtî makamının, Dügâh perdesinde Uşşâk makamı nağmesi ile karar ettiğini aktarmıştır (Tura, 2001, s. 74; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.37). Bu perde, Arel nazariyesinde, Nîm Hisâr perdesi olan beş komalık Mi bemol perdesine denk gelmektedir (Arel, 1993, s. 36).

Kantemiroğlu, Beyâti makamına örnek olarak verdiği eserlerde, Beyâti perdesini kullanmamıştır. Bu eserlerin incelenmesi sonucunda, Beyâti makamının seyir hareketlerine Nevâ ve Hüseyinî bölgesinden başlanıldığı görülmüştür. Aynı şekilde, Baba Tâhir terkinde de Beyâti perdesine yer verilmemiş, bu perdenin yerine Hüseyinî perdesi kullanılmıştır. Dolayısı ile Baba Tâhir terkihi, Hüseyinî perdesinde Hüseyinî makamı nağmesi, Nevâ perdesinde Rast ile Bûselik makamı nağmesi ve Dügâh'ta Uşşâk ile Hüseyinî makamı nağmelerinin işlenmesinden meydana gelmektedir. Sonuç olarak Baba Tâhir terkihi için seyrine Muhayyer perdesinden başlanıp Hüseyinî perdesinde Hüseyinî makamı ve Nevâ perdesinde Rast makamı yapıldıktan sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleriye karar eder, demek mümkündür.



Şekil 3.23. Baba Tâhir Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu, Baba Tâhir terkinine örnek olarak notalarını verdiği, iki adet Devr-i Kebîr Varsağı eseri mevcuttur. Kantemiroğlu, bu eserler içerisinde Beyâti perdesini kullanmamıştır.

Nâyî Osman Dede, Baba Tâhir makamını kendisinin bulduğunu, bilgi kirliliğinden dolayı nazariyeyi bilmeyenlerin Bahrî Nâzik makamına, Baba Tâhir dediklerini aktarmıştır (Akdoğan, 1992, s. 35). Nâyî Osman Dede, terkinin tarifini vermemiştir. Küçükgökçe, doktora çalışmasında, Bahrî Nâzik'in 15. yüzyıla kadar Segâh gösterip ardından Hicâz seyrettikten sonra Dügâh perdesinde, karar ettiği beyân etmiştir (Küçükgökçe, 2010, s. 87). Dolayısı ile 15. yüzyılda verilen tanım ile Nâyî Osman Dede dönemindeki tanım arasında, bâriz fark olduğu ortadır. *Kantemiroğlu Edvârı*'nda Bahrî Nâzik, sözlü olarak "Muhayyer perdesinden seyre başlayıp Şehnâz perdesini duyurup ardından Evç perdesinden itibaren tam perdelerle inip Dügâh perdesinde karar eder" şeklinde tanımlanmıştır (Tura, 2001, s. 155; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.76). Bu sebeple Nâyî Osman Dede'nin, Baba Tâhir makamına ilişkin vermiş olduğu bilginin kesinliğinin araştırılması ve açıklığa kavuşturulması, ayrıca bir çalışma konusu olarak düşünülebilir.

Mehmet Hafid Efendi, Baba Tâhir terkinini, genellikle tiz bölgelerde Evç, Gerdâniye, Muhayyer ve oradan Tiz Çargâh'a kadar gidip tekrar dönüp Nevâ perdesinde kaldıktan sonra Nevâ'dan Gerdâniye gösterip ardından Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde açıklamıştır (Uslu, 2001, s. 33; Hafid, 1783, vrk.18).

Kemânî Hızır Ağa'da Baba Tâhir, Dügâh ve Tiz Çargâh arasında yer alan perdeler ile tarif edilmiştir. Seyrine, Evç ve Gerdâniye perdeleri ile başlayıp Tiz Çargâh'a kadar ilerleyip ardından Nevâ perdesine gelip durur. Karara gelmeden önce, Gerdâniye perdesine tekrar çıkıp inici bir seyirle Dügâh perdesinde karar eder (Hızır Ağa, 1740?, vrk.14b). Kemânî Hızır Ağa'da yer alan Baba Tâhir, Arel sistemine göre inici seyredip Muhayyer üzerinde Uşşâk, Nevâ'da Rast ve Dügâh üzerinde Uşşâk çeşnilerinden meydana gelmektedir.

Nâsır Dede'de, Baba Tâhir terkinin bulunmamaktadır. Ancak Tâhir-i Kebîr isminde, Büyük Tâhir anlamına gelen, bir terkin daha yer almaktadır. Nâsır Dede'ye göre Tâhir-i Kebîr terkinin, Gerdâniye'de Rast, Hüseyinî'de Uşşâk ve Nevâ'da Rast nağmelerini gösterdikten sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleriyle karar eder (Tura, 2006, s. 45, 46). Tâhir-i Kebîr, kelime olarak Büyük Tâhir anlamına gelmektedir.

Nâsır Dede'nin vermiş olduğu tanım, Baba Tâhir terkibi ile uyuşmaktadır. Bu sebeple Tâhir-i Kebîr ile Baba Tâhir terkibi kastedildiği anlaşılmaktadır.

Hâşim Bey Edvârı'nda, makam olarak açıklanan Baba Tâhir, Nevâ'ya kadar Tâhir makamı icrâ ettikten sonra Beyâtî makamı gibi karar eder, şeklinde açıklanmıştır (Yalçın, 2016, s. 203; Haşim Bey, 1864, vrk.51). Kâzım Uz nazariyesinde, Baba Tâhir yapısı hakkında bilgi verilmemiştir. Bilgi edinilmesi için Kantemiroğlu'na, atıfta bulunulmuştur (Uz, 1964, s. 11).

Cemil Bey, Baba Tâhir makamına yer vermemiştir. Ancak *Rehberi Mûsikîsi*'nde, müteferri (eklemeli) bir makam olarak sadece Tâhir makamı ele alınmıştır. Karar olarak Muhayyer makamı gibi karar ettiği açıklansa da Tâhir makamının, Nevâ'da Rast nağmesini kullanıp yine Nevâ'dan karara geldiği belirtilmiştir (Cemil Bey, 1924, s. 53). *Rehberi Mûsikîsi*'de, Tâhir makamına ilişkin eser örneği verilmemiştir.

Kiltzanidis'e göre Baba Tâhir makamı, Dügâh ile Tiz Çargâh perdeleri arasından seyredip Muhayyer perdesinden seyre başlayıp Nevâ perdesini vurgulayıp pest tarafta Rast perdesinden aşağıya inmeyip Dügâh perdesinde karar eden bir makam olarak açıklanmıştır (Paspas, 1997, s. 59). Kiltzanidis'in vermiş olduğu bilgilerden hareketle Baba Tâhir makamı, Nevâ makamının inici hâli gibi düşünülebilir. Yine tanımdan hareketle Nevâ perdesinin, Baba Tâhir makamı içerisinde, güçlü olarak öne çıkarıldığı düşünülmektedir.

Baba Tâhir makamına örnek eser olarak Misak'ın, Düyek usûlündeki Peşrev'i incelenmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde, donanımda sadece Evç perdesine yer verildiği, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden seyrine başlanıldığı, Gerdâniye'de Rast, Hüseyinî'de Uşşâk, Dügâh'ta Bûselik, Hüseyinî'de Uşşâk, Muhayyer'de Uşşâk ve Muhayyer'de Hüseyinî çeşnilerini kullandıktan sonra Beyâtî gibi karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde, Hüseyinî ve Muhayyer perdelerinde, sıkça asma kalıplar yapılmıştır.

20. yüzyıl Arel nazariyesinde, Baba Tâhir makamı, Tâhir makamı ile aynı başlık altında eş değerde tutularak tarif edilmiştir. Arel'e göre Baba Tâhir veya Tâhir makamı, Nevâ makamının tiz durağı olan Muhayyer perdesinde seyrettikten sonra Nevâ'da, asma karar eder ve ardından Nevâ makamı gibi inip karar verir (Arel, 1993, s. 47). Nevâ makamı, donanımda Segâh (Si koma bemolü) ve Evç (dört koma Fa bakiye diyez) değiştirici işaretlerini aldığından, Tâhir makamı da aynı işaretleri kullanır. Arel'in, tarifinden anlaşılacağı üzere Tâhir makamı, seyrine Muhayyer perdesinden başlar. Muhayyer üzerinde Uşşâk ve Hüseyinî çeşnilerini kullanır. Gerdâniye perdesinde, Rast nağmeleri de meydana gelir. Hüseyinî perdesinde, Uşşâk ve Hüseyinî çeşnileri kullanılır. Nevâ perdesinde Rast makamı sesleri ile asma kalış yapılır. Geniş bir ses alanı belirtildiğinden, Nevâ'dan, Tiz Nevâ perdesinde kadar Rast makamı dizisi oluşturulabilir. Ardından Dügâh perdesinde, Uşşâk dörtlüsü ve Nevâ makamı sesleri ile karar edilir. Pest tarafta genişleme belirtilmemiştir.

3.2.19. Arazbar Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Köken olarak Arapça, “Araz” ve Farsça “Bar” kelimelerinden türetildiği düşünülen Arazbar'ın, ışık saçan, işaretlerle gösterilen anlamına geldiği varsayılmıştır (Keskiner, 2009, s. 5). Arazbar terkinin, ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili kaynaklarda, tahminler yapıldığı görülmüştür. Tam olarak bilinmese de Kutluğ, bu yapının Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar uzandığı kanaatindedir (Kutluğ, 2000, s. 360). Özellikle II. Beyazıd'a (ö. 1512) ait, Arazbar Zemzeme terkinde bir adet Peşrev ve bir adet Saz Semâî bulunduğu göz önünde alınınca, bu varsayım doğrulanabilmektedir.

Arazbar terkinine örnek olarak bestesi 16. yüzyılda Gazi Girayhan'a ait bir adet Muhammes usûlünde Peşrev bulunmaktadır. Peşrev, genel olarak incelendiğinde, donanımda sadece Segâh perdesinin olduğu, inici bir seyirle Evç ve Gerdâniye perdeleri ile seyre başlanıldığı, Nevâ'da Rast, Rast'ta Rast, çeşnileriyle Gerdâniye'de asma kalış yapıldığı, Dik Hisâr (Beyâti olduğu düşünülmektedir) ve Acem perdeleri kullanılıp Çargâh'ta Rast, Gerdâniye'de Bûselik ve Segâh'ta Müsteâr çeşnilerinin işlendikten sonra Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür. Ses alanı olarak Rast ve Tiz Nevâ arasındaki perdeler kullanılmıştır.

16. yüzyılda, bir başka Arazbar Peşrev ortaya koyan bestekâr, Nefîrî Behram Ağa'dır. Peşrev, genel olarak incelendiğinde Dügâh ile Tiz Nevâ perdeleri arasında seyredildiği görülmüştür. Donanımda, Dik Hisâr ve Segâh perdeleri yer almıştır. Birinci hânede, Evç ve Gerdâniye perdelerinden seyre başlanılıp Nevâ perdesinde Müsteâr çeşnisiyle kalış yapılmıştır. Karar edilirken Gerdâniye makamı gibi seyredip Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Mülâzime bölümünde, Gerdâniye makamı gibi seyredilip tekrar Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Notanın doğruluğu, elde olan bilgilere göre tespit edilemese de tek nota üzerinden değerlendirme bu şekilde yapılabilmektedir.

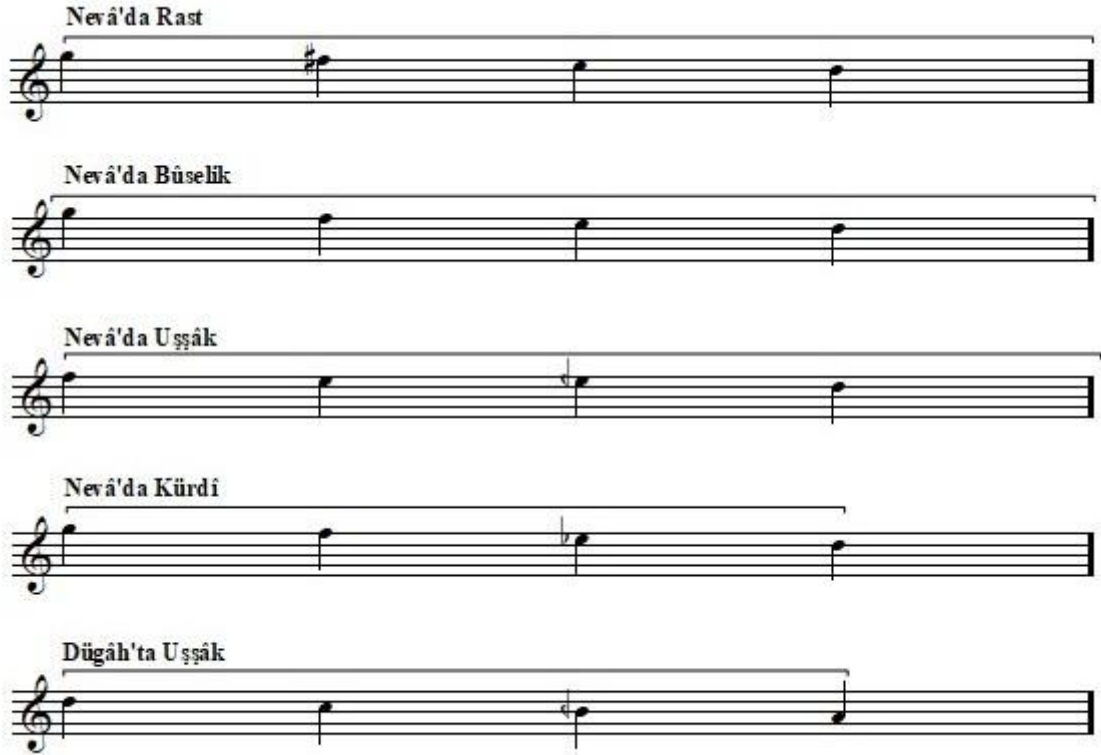
Kantemiroğlu dönemine kadar olan süreçte bir terkip olarak Arazbar, Kemânî Hızır Ağa'da; Gerdâniye'den başlayıp Acem, Hüseyinî'yi biraz pestleştirip Dik Hisâr (Beyâtî perdesi gibi), Nevâ ve Çargâhı gösterip sonra Gerdâniye'den inip Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleriyle karar eder, şekilde anlaşılmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 360). Tanımdan anlaşılabileceği üzere Nevâ'da Uşşâk, Çargâh'ta Rast çeşnileri yapılarak yerinde Uşşâk makamı sesleriyle karar edilmektedir. Arazbar terkipini, 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başlarında örneklendiren nazariyeci, Kantemiroğlu'dur.

Kantemiroğlu'na göre Arazbar terkipi, seyrine Gerdâniye perdesinden başladıktan sonra Evç perdesini kullanıp Gerdâniye makamı gibi inici seyir yapıp Hüseyinî perdesine geldikten sonra Evç perdesini kullanmayıp Acem ve Beyâtî perdelerini duyurduktan sonra Segâh perdesinde kalış gösterip Dügâh ve Rast perdesine iner. Ardından tekrar Beyâtî makamı nağmesi ile Dügâh perdesinde, karar (Tura, 2001, s. 109; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.54). Kantemiroğlu'nun, belirtmiş olduğu tanımdan hareketle Arazbar terkipinin, Evç perdesinden dolayı Hüseyinî perdesinde Nişâbur, Nevâ perdesinde Rast, Uşşâk ve Bûselik, Segâh perdesinde Segâh, Dügâh perdesinde Uşşâk ve Rast perdesinde Rast makamının nağme yapılarını kullandığı anlaşılmaktadır. Ancak Kantemiroğlu, Beyâtî ve Acem perdelerini birlikte kullandığında meydana gelen nağme yapısının, Nevâ'da Kürdî mi yoksa Uşşâk mı olduğu sorusunun cevabını belirtmemiştir.

Kantemiroğlu, yer verdiği Berefşan usûlündeki Arazbar "Mâh-u Dünya" isimli eserde, Nevâ üzerinde, Uşşâk ve Kürdî makamı nağmelerine yer vermiştir. Eserde, Nevâ ile Çargâh arasında kalan yarım perdenin kullanılması, Kantemiroğlu'nun Arazbar tarifindeki Beyâtî perdesini doğrulamaktadır. Ayrıca eser içerisinde, Nevâ perdesinde

Uşşâk makamı nağmesinin yapılması hususu, Kantemiroğlu'nun Arazbar tarifinde, Nevâ üzerinde Beyâtî ve Acem perdelerini okşar ifadeleri ile belirtmiştir.

Kantemiroğlu, Arazbar terkihiyle karıştırılmaya müsait olan Gerdâniye makamını, Gerdâniye perdesinden başlayıp Evç, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh ve Segâh tam perdeleri ile Dügâh perdesinde karar eder şeklinde tanımlamış, Arazbar terkihinin de Beyâtî makamına bağlı bir terkip olduğunu ifade etmiştir (Tura, 2001, s. 67, 68; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.33-34). *Kantemiroğlu Edvârı*'nda, bestesi Nefîrî Behram Ağa'ya ait olan Fahte usûlündeki Peşrev ve bestesi Eyyûbî Mehmet Çelebi'ye ait olan Devr-i Revân usûlündeki eserler verilmiştir. Eserler incelendiğinde, Arazbar terkihi ve Beyâtî makamlarının bir birbirine girift oldukları ve seyirlerine Gerdâniye makamı gibi başladıkları görülmüştür. Nefîrî Behram Ağa, Peşrev'de Beyâtî perdesi kullanmazken, Eyyûbî Mehmet Çelebi, bestesinde Beyâtî perdesini, beş koma Mi bemol olan yarım perde şeklinde kullanmıştır. Bu perde, Arel nazariyesinde, Nîm Hisâr olarak tanımlanmaktadır.



Şekil 3.24. Arazbar Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu, Eyyûbî Mehmet Çelebi'ye ait, Arazbar Peşrev'ini, örnek olarak vermiştir. Peşrev'de, inici Rast ve Segâh makamı dizileri ile seyre başlanıldığı, Gerdâniye makamı gibi Dügâh'ta kalış yapıldığı, Nevâ'da ve Gerdâniye'de Rast çeşnileri kullanılıp Nîm Hisâr perdesi alınıp Uşşâk sesleriyle Dügâh'ta kalış yapıldığı, üçüncü hânede, Dügâh'ta Hüseyinî makamı duyurulup Acem ve Nîm Hisâr perdeleri kullanılıp Dügâh'ta Uşşâk makamı sesleriyle karar edildiği görülmüştür. Nevâ üzerinde, Uşşâk veya Beyâtî çeşnileri gösterilmemiştir. Gerdâniye perdesinde, sıkça asma kalış yapılmıştır.

Arazbar terkinin, önemli örneklerinden birisi de III. Selim'in, Arazbar Peşrev'idir. Peşrev'in, birinci hânesi ve teslimi genel olarak incelendiğinde donanımda Segâh ve Dik Hisâr perdelerinin yer aldığı, Dügâh ve Gerdâniye perdeleriyle seyre başlanıldığı, Sünbüle perdesinin kullanıldığı, Nevâ üzerinde Beyâtî ve Dügâh'ta Uşşâk makamı sesleri duyurulduktan sonra Nevâ perdesinde asma kalış yapıldığı, ardından birinci hânede kullanılan dizilerle seyredilip Dügâh perdesinde, karar edildiği görülmüştür. Eser incelmesinden hareketle netice olarak Arazbar'da, iki Uşşâk dizisinin bir arada kullanıldığı ifade edilebilir.

Artin Edvârı'na göre Arazbar terkinin, Gerdâniye ve Çargâh perdeleri arasında gösterilmiştir. Gerdâniye'den seyre başlayıp Nevâ'da Uşşâk sesleri ile Çargâh üzerinde bir Rast makamı duyurup ardından Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı dizisi ile karar eder (Judetz, 2002, s. 53; Artin, 18.yy, vrk.7a).

Nâsır Dede’de, terkip olarak geçen Arazbar, Muhayyer perdesinden aşağıya doğru Gerdâniye, Evç, Hüseyinî, Nevâ perdeleri ile seyredip ardından çıkıcı olarak Acem perdesi ile Muhayyere çıkıp-inip Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı nağmesi ile karar eder, şeklinde verilmiştir (Tura, 2006, s. 46). Nâsır Dede’deki, Arazbar tanımında verilen perdelerden hareketle terkipte Nevâ’da Rast, Nevâ’da Bûselik ve Dügâh’ta Uşşâk makamı nağmelerinin meydana geldiği görülmektedir.

Mehmed Hafid Edendi’ye göre Arazbar terkihi, genellikle Gerdâniye perdesinden aşağı doğru inip Acem perdesini duyurup Hüseyinî perdesini biraz pestleştirerek kullanıp Çargâh ve Segâh perdeleriyle Dügâh’a iner ve orada karar eder (Uslu, 2001, s. 34; Hafid, 1783, vrk.19). Mehmed Hafid Edendi’nin, belirtmiş olduğu Arazbar terkihi tanımına göre Nevâ’da ve Dügâh’ta, Uşşâk makamı nağmeleri işlenmektedir. Dolayısı ile Nevâ’da Uşşâk makamı işlenip Dügâh’ta Uşşâk makamı sesleriyle karar edilmektedir.

Hâşim Bey Edvârı’nda, makam olarak adlandırılan Arazbar, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Sünbûle perdeleri ile çıkıcı-inici seyredip Nevâ’da kaldıktan sonra Çargâh, Segâh, Dügâh perdeleri ile karar eder (Yalçın, 2016, s. 165; Haşim Bey, 1864, vrk.32). Tanıma göre Arazbar makamı, Nevâ üzerine Bûselik makamı nağmesi ile seyredip Dügâh üzerinde Uşşâk makamı sesleri ile karar etmektedir. Batı mûsikîsinde, Re minöre benzetilmiştir.

Kâzım Uz nazariyesinde Arazbar, Muhayyer ve Dügâh perdeleri arasında tarif edilmiştir. Tanıma göre Arazbar, Muhayyer ve Gerdâniye sesleriyle seyre başlayıp ardından Nevâ perdesinde kalış yaptıktan sonra Acem perdesini duyurup Hüseyinî, Nevâ, Çargâh perdeleri ile tekrar Gerdâniye’ye çıktıktan sonra aşağı inip Acem makamı gibi karar eden, bir makam olarak tanımlanmıştır (Uz, 1964, s. 9). Uz’un, tanımına göre Arazbar makamı, Nevâ perdesinde Rast, Çargâh perdesinde Çargâh ve Dügâh perdesinde Uşşâk makamı nağmelerinden oluşmaktadır denilebilir.

Kiltzanidis’e göre Arazbar makamı, Gerdâniye perdesinden seyre başlayıp tiz seslerde seyrederek ve Muhayyer perdesinde kalır. Ardından tiz seslerden itibaren inici şekilde seyrederek ve Dügâh perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 37). Kiltzanidis’in

vermiş olduğu tariftten makamın, donanım ve diğer unsurları yeterince anlaşılmamaktadır. Bu sebeple makam açıklamasından sonra örnek olarak verilen etüt üzerinden Arazbar makamı, Arel sistemine göre tekrar incelenmiştir. Arel sistemine göre Kiltzanidis'te yer alan Arazbar makamının kararı, Dügâh perdesidir. Donanımda, Segâh ve Evç perdeleri yer alır. Güçlü perdeleri, Gerdâniye ve Çargâh'tır. Seyri, incidir. Yedeni, Rast perdesidir. Tiz bölgede genişleme yapıldığı için pest bölgede genişleme görülmemiştir.

Rauf Yektâ Bey'e göre Arazbar makamı, bir dörtlü ve beşliden meydana getirilmiştir. Kararı Dügâh, yedeni Rast perdesidir. Donanımda Bûselik (Si natürel) ve Dik Hisâr (bir koma Mi bemol) işaretine yer verilmiştir (Yektâ, 1986, s. 76). Tanımda verilen Dügâh üzerindeki yapı, Dügâh, Bûselik, Çargâh ve Nevâ perdelerinden oluşan, Bûselik dörtlüsüdür. Nevâ üzerinde yer alan beş sestten Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri ile Bûselik beşlisi olduğu anlaşılmaktadır. Ancak dizi üzerinde Gerdâniye perdesi, D harfi ile işaretlenmiştir. Dolayısı ile bu perdenin Arazbar makamında, güçlü (dominant) olduğu vurgulanmıştır. Bu sebeple Nevâ üzerinde Bûselik yerine, Uşşâk nağmesinin duyurulması gerektiği anlaşılmaktadır. Ancak Bûselik (Si natürel) işaretinin, yazılmasının nedeni açıklanmamıştır. Makamın anlaşılması için Semâî usûlünde, bir ezgi verilmiştir. Ezgi, genel olarak incelendiğinde Acem perdesinden seyre başlanıldığı, Çargâh perdesinde Rast çeşnisi ile kalış yapıldığı, Nevâ üzerinden Gerdâniye perdesine çıkılıp Uşşâk çeşnisi ile Gerdâniye'de kalış yapıldığı görülmüştür. Ardından Tiz Çargâh perdesine kadar çıkılıp Sünbüle perdesi ile inilip Nevâ perdesi üzerinde Uşşâk makamı işlenmiştir. Son olarak Gerdâniye perdesinde sıkça asma kalışlar yapıp Nevâ, Çargâh, Bûselik perdeleri ile Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Karar nağmesinin, Bûselik ezgisinde olması ve donanımda naturel işaretinin olmasından dolayı, Arazbar Bûselik makamına benzediğini söylenebilir.

Ezgi'ye göre birleşik makamlar arasında yer alan Arazbar makamı, Çargâh perdesinde Rast beşlisi, Gerdâniye'de Bûselik ve Çargâh dörtlüleri ile seyrettikten sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı dizisi ile karar eder (Ezgi, 1933, s. 140). Makam tanımından hareketle Arazbar'ın, karar perdesi Dügâh, başlangıç sesi olan Gerdâniye

perdesi de güçlü durumundadır. Ezgi'nin, aktardığına göre Arazbar makamı, Nevâ ve Dügâh üzerinde Uşşâk makamı dizilerinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Nevâ üzerindeki Uşşâk makamı dizisi seslerinden olan Gerdâniye perdesi ile seyre başlanıldığından, Arazbar makamının, Nevâ üzerinde Beyâtî makamı gösterip Dügâh'ta Uşşâk makamı nağmesi ile karar ettiği düşünülebilir.

Arel nazariyesine göre Arazbar makamı, bir dizi, bir beşli ve bir dörtlünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Tanıma göre Arazbar makamı, Nevâ üzerindeki Beyâtî dizisine, Rast perdesinde Rast beşlisi ve Dügâh'ta Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelir (Arel, 1993, s. 214). Tanımdan hareketle Arazbar makamının donanımında, Segâh (Si koma bemolü) ve Dik Hisâr (Mi koma bemolü) perdeleri yer almaktadır. Kararı Dügâh, güçlülere Gerdâniye ve Nevâ perdeleridir. Arel, Arazbar makamına örnek olarak Ser Müezzîn Sâdullah Efendi'nin, Çenber usûlündeki bestesini vermiştir.

Beste, genel olarak incelendiğinde Acem perdesinden seyre başlanıldığı, Gerdâniye perdesinde asma kalış yapıldığı, Sünbûle perdesi kullanılıp Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisi ile kalış yapıldığı, Gerdâniye'de Hicâz ile Acem perdesinde Nikrîz çeşnilerinin kullanıldığı ve Dik Hisâr perdesinde, Segâh makamı sesleriyle kalış yapıldığı görülmüştür. Nevâ perdesi üzerinde, çıkıcı Beyâtî ve Beyâtî Araban makamı duyurulmuştur. Nevâ'da Hicâz ve Çargâh'ta Nikrîz çeşnilerinden sonra Evç perdesi ile Gerdâniye perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. Ardından tekrar Nevâ'da Hicâz çeşnisi kullanılıp Dügâh perdesinde Uşşâk nağmeleri ile karar edilmiştir. Pest bölgede genişleme yapılmayıp tiz bölgede Tiz Çargâh'a kadar genişleme yapılmıştır.

3.2.20. Kûçek Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî'nin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, Kûçek veya Zirefkend, elli dokuzuncu devir olarak verilmiştir. Kûçek veya Zirefkend'in aralıkları, A-C-h-H-Y-YB-YC-YV-YH-YH harfleri ile sembolize edilmiştir. M. Nuri Uygun, Uşşâk dörtlüsüne Kûçek veya Zirefkend beşlisinin eklenmesiyle oluşan bu dizinin, 20. yüzyıldaki Kûçek makamı dizisinden ziyâde Sünbûle makamı dizisine benzer olduğunu ifade etmiştir (Uygun, 2019, s. 360, 361; Urmevî, 1236, vrk.20a). Urmevî, Kûçek dizisini on iki makam

arasında, Zirefkend ismi ile zikretmiştir. 14. yüzyılda kaynaklarda gösterilmeyen Kûçek, 15. yüzyılda, Zirefkend adıyla Merâgî tarafından kaydedilmiştir. Aralıkları ve perdeleri, Urmevî ile aynıdır (Bardakçı, 1986, s. 67; Meragî, 1418, vrk.34a).

Ahmedoğlu Şükrullah Edvârî'nda Zirefkend, Büzürg nağmeleri bölgesinde Segâh gösterip Mâye karar eder, şeklinde tanımlamıştır (Şükrullâh, 15. yy, vrk.119b). Burada verilen Zirefkend'in tanımına, 20. yüzyıl nazari anlayışından hareketle yorum yapılması oldukça güçtür. Ancak Mâye karar eder ifadesinden Uşşâk veya Segâh makamı gibi karar ettiği söylenebilir.

Kırşehrî Edvârî'nda, Kûçek terkihi, Zirefkendi Kûçek makamı ile eş tutulmuştur. Ses genişliği olarak Yegâh ve Gerdâniye arasındaki perdeler kullanılmıştır. Sözel seyirle verilen perdelerden, Zirefkendi Kûçek'in Rast perdesinde karar ettiği anlaşılmıştır. Nağme yapıları olarak Dügâh perdesinde Sabâ ve Hüseyinî, Yegâh perdesinde Rast, Çargâh perdesinde Çargâh makamı sesleri kullanıldıktan sonra Dügâh perdesinde, Sabâ makamı nağmeleri ile karar edilmiştir (Doğrusöz, 2012, s. 106; Kırşehrî, 1411, vrk.9a). Tanımda yer alan nağmelerde, Zirefkendi Kûçek'in, 20. ve 21. yüzyılda kullanılan Sabâ makamı ile benzerlik gösterdiği düşünülmektedir.

Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Kûçek, bir makam veya bir terkip olarak açıklanmamıştır. Ancak Büzürg düzeni açıklanmasından oluşacak terkipler arasında, Kûçek'in bulunduğu belirtilmiştir (Arısoy, 1998, s. 94; Seydî, 1504, vrk.8b).

Kantemiroğlu'na göre Kûçek terkihi, kadîm edvârlardan yola çıkılarak tarif edilmiştir. Tanıma göre Kûçek terkihi, Gerdâniye makamı gibi Gerdâniye, Evç ve Hüseyinî perdeleri ile seyredilip Nevâ perdesi duyurulmadan, Hüseyinî'den Çargâh'a düşülür. Bu nağmeler, aynı zamanda Gerdâniye makamı icrâsında kullanılan nağmelerdir. Gerdâniye makamı, Arazbar ve Baba Tâhir terkipleri başlığı altından anlatıldığından, burada tekrardan yer verilmemiştir. Çargâh perdesinden yukarı doğru, Sabâ perdesi kullanılır. Ardından aşağı doğru tekrar Sabâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri duyurulup Dügâh perdesinde Sabâ makamı sesleri ile karar edilir (Tura, 2001, s. 110; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.55).

Kûçek terkininde, Gerdâniye ve Hüseynî perdeleri arasında yapılan seyirden sonra Nevâ perdesi kullanılmayıp Çargâh perdesine geçilmiştir. Çargâh perdesine geçilmesinin sebebi, Hüseynî makamı içerisinde, Hüseynî ve Çargâh aralığının öneminin vurgulanması olabilir. Uyumlu olan Hüseynî-Çargâh aralığı sayesinde, Nevâ perdesi kullanılmayıp Çargâh perdesine düşölür ve ardından Sabâ perdesi kullanılır. Böylelikle Sabâ makamı nağmelerinin duyurulması, kulağa daha hoş gelir. Dolayısı ile Kûçek terkibi, Gerdâniye gibi seyre başlar, ardından Dügâh perdesinde Sabâ makamı nağmesi ile karar eder, şeklinde de açıklanabilir.



Şekil 3.25. Kûçek Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Kûçek terkibi için eser örneği verilmemiştir. 19. yüzyıl bestekârlarından olan Hacı Fâik Bey'in, "Gel ey saki ki kesbetsin kudumundan tarab meclis" adlı Ağır Semâî, "Ol Yusuf-ı sani ki güzeller güzelidir" adlı Yürük Semâî ve "Gel ey Sabâ yine ol gülizârdan ne haber" adlı Zencir usûlündeki besteleri, örnek olarak gösterilebilir. Örnek verilen eserler incelendiğinde, Kantemiroğlu'nda geçen, Kûçek terkibi tarifinden ziyâde Gerdâniye perdesi üzerinde Hicâz makamı sesleri ile başlayıp Acem perdesinde Nikrîz makamı nağmesi gösterip Dügâh perdesinde Sabâ makamı nağmesi ile karar veren bir seyir olduğu görölmektedir.

K-38 Edvârı vrk.3b'de, Kûçek terkibi, Gerdâniye perdesinden başlayıp Hüseynî makamı gibi seyredip Sabâ makamı sesleri ile karar eder, şeklinde tarif edilmiştir.

Mehmed Hafid Efendi, Kûçek terkibi için *K-38 Edvârı*'nda verilen tarif ile aynı tarifi vermiştir (Uslu, 2001, s. 31).

Artin'e göre Kûçek terkibi, Gerdâniye ve Dügâh perdeleri arasında aktarılmıştır. Evç ve Segâh perdelerinin öne çıkarıldığı Kûçek terkibi, Gerdâniye makamından hiçbir fark gözetmemektedir (Judetz, 2002, s. 34; Artin, 18.yy, vrk.4a). Bu sebeple Kûçek tanımlarında yer verilen Sabâ perdesinin, burada olmaması dikkat çekmektedir. Artin'den, önce ve sonra gelen nazariyecilerin Kûçek terkibi veya makamı tariflerinde, Sabâ makamı yer almaktadır.

Nâsır Dede, Kûçek terkinin, Hüseyinî perdesinden başlayıp Muhayyer perdesine çıkıp Uşşâk makamı gibi gezindikten sonra Sabâ makamı sesleri ile karar ettiğini açıklamıştır (Tura, 2006, s. 47). Tanımda, Uşşâk makamından bahsedilse de Hüseyinî ve Muhayyer perdeleri vurgusundan Kûçek terkinin, Hâşim Bey'de tarif edildiği gibi Hüseyinî makamı icrâ edildikten sonra Sabâ makamı nağmeleri ile karar ettiği, kuvvetle muhtemeldir.

Hâşim Bey Edvârı'nda, makam olarak adlandırılan Kûçek, Gerdâniye perdesinden başlayıp Evç, Hüseyinî, Nevâ sesleri ile seyrettikten sonra Hüseyinî'de kalır. Nevâ perdesini atlayıp Sabâ perdesini duyurup Sabâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri ile karar eder, şeklinde verilmiştir (Yalçın, 2016, s. 165; Hâşim Bey, 1864, vrk.32). Dolayısı ile Hüseyinî makamı gibi seyredip Sabâ makamı sesleri ile karar edildiği, ifade edilebilir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Kûçek, Hüseyinî perdesinden seyre başlayıp Hüseyinî üzerinde Uşşâk nağmesi duyurup ardından Çargâh perdesinde kalış yapıp son olarak Sabâ, Segâh ve Dügâh perdeleri ile Sabâ makamı gibi karar eden, bir makam olarak aktarılmıştır (Uz, 1964, s. 39). Tanımdan hareketle Kûçek makamının, Hüseyinî makamı ve Sabâ dörtlüsünden meydana geldiği söylenebilir. 20. yüzyıl Arel nazariyesinde kullanılmasa da Kâzım Uz'da, Kûçek makamından doğan Kûçek Gerdâniye, Kûçek Geveşt, Kûçek Mâye, Kûçek Nevruz, Kûçek Selmek, Kûçek Şehnaz ve Kûçek Zemzeme çeşitlerinin de yer aldığı görülmüştür.

Kiltzanidis'e göre Kûçek makamı, Muhayyer perdesinden başlayıp Dügâh perdesinde karar eder. Ses alanı, Dügâh ile Tiz Nevâ arasındadır. Seyir içerisinde Hüseyinî, Çargâh ve Gerdâniye perdeleri, güçlü kadar önemlidir (Paspas, 1997, s. 38). Bu sebeple Kiltzanidis'in tarifinden Kûçek makamının, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî makamı işleyip ardından tekrar Hüseyinî makamı gibi karar ettiği düşünülebilir.

Ezgi'ye göre Kûçek makamı, birleşik makamlar arasında gösterilmiştir. Kendisinden önce gelen nazariyecilerin açıklamalarından hareketle Ezgi, Kûçek makamının, Hüseyinî üzerinde Uşşâk dörtlüsüne, Sabâ makamı dizisinin eklenmesi ile oluştuğunu aktarmıştır (Ezgi, 1933, 165). Kararı Dügâh, güçlü sesi Çargâh'tır. Ezgi'nin, Kûçek makamını bir dörtlü ve bir makam bünyesinde açıklamasından dolayı Nevâ perdesinin kullanımı, anlaşılmayabilir. Ezgi, Kûçek makamı tanımında, Nevâ perdesine yer vermemiştir.

Kûçek makamına örnek olarak Hacı Fâik Bey'in (ö. 1891), Hafif usûlündeki Peşrev'i incelenmiştir. Eser, genel olarak incelendiğinde donanımda hiçbir değiştirici işarete yer verilmediği, seyrine Hüseyinî perdesinde Nişâbur çeşnisi ile başlanıldığı, Gerdâniye'de Rast, Gerdâniye'de Hicâz, Hüseyinî'de Uşşâk, Çargâh'ta eski Çargâh, Dügâh'ta Sabâ makamı, Muhayyer'de Uşşâk ve Nevâ'da Bûselik çeşnilerinin kullanıldıktan sonra Sabâ makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür.

Kûçek makamına örnek olarak Hacı Fâik Bey'in, "Gel Ey Sâkî" adlı, Kûçek Ağır Semâî verilebilir. Eser, genel olarak incelendiğinde donanımda Segâh ve Sabâ perdesinin yer aldığı, Muhayyer perdesinde Kürdî çeşnisiyle seyre başlanılıp Acem perdesinde Çargâh sesleriyle asma kalış yapıldığı, ardından Sabâ makamına geçildiği, Acem Aşîran'da Çargâh işlendikten sonra tekrar Sabâ makamı ile karar edildiği görülmüştür.

İsmail Hakkı Bey'in, "Gel gidelim senin ile lale sünbül bahçesine" adlı Yürük Semâî'sinin, notaları incelendiğinde Nevâ perdesinden seyre başlanıp Acem perdesi bölgesinde gezinip Beyâti makamı gibi Dügâh'ta kalış yapıldığı, ardından Dügâh perdesinde, Sabâ makamı sesleriyle karar edildiği görülmüştür.

Arel nazariyesine göre Kûçek, birleşik makamlar arasında verilmiştir. Tarife göre Kûçek makamı, Hüseyinî perdesindeki Uşşâk makamı dizisinin bir kısmı ile Dügâh perdesindeki Sâba makamının, birbirine eklenmesi ile oluşur (Arel, 1993, s. 211). Arel'in, Kûçek makamı tanımı, Ezgi'nin tanımı ile aynıdır. Arel, Hüseyinî perdesinden Uşşâk makamının bir kısmını Evç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Bûselik ve Tiz Çargâh sesleri ile belirtmiştir. Burada verilen perdeler arasında, Tiz Bûselik'in yer alması, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî makamının olduğunu göstermektedir. Bu sebeple Arel'e göre Kûçek makamı tanımı tekrardan ele alındığında, Hüseyinî makamı gibi seyredip Dügâh perdesinde Sabâ makamı sesleriyle karar edilir, denilmesi daha doğru olabilir. Arel'in, Kûçek makamına örnek olarak verdiği eser üzerinde de bu durum, açıkça görülmektedir.

Kûçek makamına örnek olarak Mûsi'nin, Devr-i Kebîr usûlündeki Peşrev'inin, bir hâne ve mülâzimesi verilmiştir. Tariflerden anlaşılacağı üzere ve eser örneğinde de olduğu gibi donanımda, Segâh (Si koma bemolü) ve Sabâ (dört koma bakiye bemolü) verilmiştir. Eserde, karar perdesi olan Dügâh'tan seyre başlanıp Muhayyer ve Tiz Bûselik perdesine kadar çıkılıp ardından Sabâ perdesiyle Çargâh'ta kalış yapmıştır. Sabâ makamı sesleri gösterildikten sonra birinci hâne sonunda, Hüseyinî perdesinde Hüseyinî beşlisiyle asma kalış yapılmıştır. Mülâzime bölümünde, Gerdâniye perdesinden başlanılıp Hüseyinî perdesinde Uşşâk, Nevâ perdesinde Rast çeşnileri yapıp sonra Nevâ'da Hicâz çeşnisi işlenip ardından Dügâh perdesinde Sabâ makamı sesleri ile yedenli bir şekilde karar edilmiştir.

3.2.21. Müberka' Terkibinin Değişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Kelime olarak Müberka', akbaşlı koyun anlamına gelmektedir (Tura, 2006, s. 60). Merâgî, *Makâsıdü'l-Elhân*'ında, Müberka' yı yirmi dört şûbe içerisinde 15. sırada vermiştir. Sadece V-C olmak üzere iki nağmeden meydana geldiği bildirilmiştir (Uslu, 2015, s. 148). Ahmedoğlu Şükrullah'ın, *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde Müberka' terkihi, Çargâh başlayıp Segâh karar etmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.119b). Hızır b. Abdullah'ın, *Kitâbü'l-Edvâr'ında* Müberka' terkihi, Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Edvâr-ı Mûsikî*'indeki tanımla birebir aynı verilmiştir (Hızır b. Abdullah, 1441, vrk.120a).

Fetullah Şîrvânî'de, Müberka', terkipler arasında sadece isim olarak açıklanmıştır (Akdoğan, 1996, s. 226; Şîrvânî, 1450, vrk.107). Kırşehrî'de, terkip olarak verilen Müberka', Rast perdesinde Rast ve Çargâh perdesinde Çargâh makamı nağmelerini gösterdikten sonra Irak perdesinde, Segâh makamı nağmeleri ile karar etmektedir (Doğrusöz, 2012, s. 120; Kırşehrî, 1411, vrk.15a).

Hacı Büke'de, Müberka', yirmi dört terkip içerisinde iki sestem ibâret olup büyük mücennep aralığından oluşan bir nağme olarak verilmiştir (Çakır, 1999, s.135). Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Müberka', terkipler içerisinde verilmiştir. Seydî'de verilen Müberka' tanımından hareketle Çargâh perdesinden seyre başlanılıp Segâh perdesinde karar edildiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 43; Seydî, 1504, vrk.14b).

Kantemiroğlu, Müberka' terkiplerini, kalın sesli perdeler ekseninde anlatmıştır. Tama göre Müberka', Dügâh perdesinden seyre başlayıp Zengüle (Zirgüle) perdesini kullanıp Rast perdesini atlayıp Irak perdesinde kalış yaptıktan sonra inici seyirle Hüseyinî Aşîran'a, Yegâh'a ve Kaba Çargâh'a inip tekrar aynı perdelerle döner ve Dügâh perdesinde karar eder (Tura, 2001, s. 110; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.55). Tanımdan anlaşılacağı üzere bu dönemde yaygın olarak kullanılan Müberka' terkiplerinin, Kantemiroğlu öncesinde yer alan tariflerine göre karar ve seyrinde değişiklik olmuştur.

Kantemiroğlu'nun tanımından hareketle Müberka' terkiplerinin Dügâh, Zengüle ve Irak perdesi ile Irak'ta Müsteâr, Dügâh, Zengüle, Irak ve Hüseyinî Aşîran perdeleri ile Hüseyinî Aşîran'da Rast, Hüseyinî Aşîran, Yegâh ve Kaba Çargâh perdeleri ile Kaba Çargâh'ta Çargâh makamı nağmelerinden oluştuğu anlaşılmaktadır. Dolayısı ile Müberka' terkipleri için Kaba Çargâh'ta Çargâh makamı nağmesi gösterilip Hüseyinî Aşîran'da Rast makamı nağmesini duyurulup Dügâh perdesinde karar edebilir, şeklinde bir tanımlamada yapılabilir.



Şekil 3.26. Mûberka' Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Mûberka' terkebine örnek olarak bir eser verilmemiştir. Bestekârı belli olmayan, Devr-i Kebîr usûlündeki Mûberka' Peşrev ile Mûberka' Saz Semâî'leri incelendiğinde Kantemiroğlu'nun, vermiş olduğu tarif ile uyum sağlamadığı görülmüştür. Mûberka' terkipteki, Peşrev'de ve Saz Semâî'nde Dügâh perdesi üzerinde Kürdî makamı nağmesi ile Nevâ perdesi üzerinde Hicâz ve Kürdî makamları nağmeleri gösterildikten sonra Yegâh perdesi üzerinde Bûselik makamı nağmesi ile karar edildiği, tespit edilmiştir.

Artin'e göre Mûberka', Rast, Geveşt, Hüseyinî Aşîran, Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh perdelerini kullanır. Seyir hareketleri incelendiğinde Yegâh'ta Çargâh beşlisine (Arel sistemindeki Çargâh), Rast perdesinde Rast dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Ayrıca Mûberka' Rûmî olarak bir terkip daha verilmiştir. Mûberka' Rûmî'nin, seyir hareketleri incelendiğinde Nihâvend yapıp Hüseyinî Aşîran ve Acem Aşîran perdesine dek genişleyip tekrar Nihâvend karar ettiği görülmüştür (Judetz, 2002, s. 31; Artin, 18.yy, vrk.3b).

Nâsır Dede'ye göre Mûberka', kendi döneminde kullanılmayan bir terkiptir. Kararı, Segâh perdesidir. Sabâ nağmelerinin sıklıkla kullanıldığı Eski Çargâh makamında seyrederek ve Çargâh perdesinin bir ses altında yer alan, Segâh perdesinde karar eder (Tura, 2006, s. 60). Burada verilen tanımdan hareketle Nâsır Dede'nin,

kendisinden önce gelen 14. yüzyıl nazariyecilerinden, Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır b. Abdullah'a katıldığı anlaşılmaktadır.

Hâşim Bey Edvârî'nda, makam olarak açıklanan Müberka', Dügâh perdesinden seyre başlayıp Zirgüle, Irak, Aşîran, Yegâh ve Kaba Çargâh'a düşüp ardından aynı perdelerle çıkıp Dügâh perdesinde karar eder (Yalçın, 2016, s. 203; Haşim Bey, 1864, vrk.51). Hâşim Bey, burada belirtmiş olduğu tarif ile birebir Kantemiroğlu'nun, Müberka' terkihi tarifine katılmaktadır. Edvâr silsilesinin son temsilcisi olan Hâşim Bey'in, Müberka' terkihini Kantemiroğlu ile aynı tanımlaması, bu tarifi hânende ve sâzendeler arasında daha çok benimsendiğinin göstergesi olabilir.

Kâzım Uz nazariyesinde, Müberka', Hüseyinî Aşîran perdesinin yukarısında, Acem Aşîran perdesinin altındaki nağme olarak adlandırılmış ve kullanılmayan bir makam ismi olarak açıklanmıştır (Uz, 1964, s. 45). Tanımdan yola çıkarak Müberka'nın, seyir ve nazari özelliklerine dâir bilgi vermek oldukça güçtür. Hüseyinî Aşîran'ın yukarısında yer alan bu perdenin, koma değerini söylemek mümkün görünmemektedir.

Kiltzanidis, Müberka' makamına, Pümberge de demiştir. Kiltzanidis'e göre Müberka', Rast perdesinden başlayıp Yegâh perdesine Geveşt perdesi ile iner. Yegâh perdesinden Dügâh perdesine geçip Kürdî perdesini duyurur ve Rast perdesinde karar verir (Paspas, 1997, s. 96). Buradan hareketle Kiltzanidis'te geçen Müberka' makamının, Arel sistemine göre Yegâh perdesinde Çargâh çeşniyle genişlediği, Geveşt perdesini yeden olarak kullandığı, ses alanının Yegâh ile Kürdî perdeleri arasında olduğu söylenebilir.

Müberka' terkiinde, bestekârı bilinmeyen Müberka' Peşrev'i ile Saz Semâî eserleri, örnek olarak incelenmiştir. Peşrev'de, Kaba Nîm Hicâz ile Sünbüle perdesine kadar ses alanı kullanılmıştır. Donanımında, Kürdî perdesine yer verilmiş, diğer değiştirici işaretler eser içerisinde gösterilmiştir. Peşrev içerisinde Dügâh perdesinde Kürdî, Rast perdesinde Bûselik, Nevâ perdesinde Bûselik ve Hicâz, Çargâh perdesinde Nîkrîz, Hüseyinî Aşîran üzerinde Kürdî ve Yegâh perdesinde Bûselik çeşnileri ile karar edilmiştir. Saz Semâî'nde, Yegâh ile Nevâ sesleri arasında seyredilmiştir. Kaba Nîm Hicâz perdesi ile Yegâh'ta Bûselik sesleri kullanılıp karar verilmiştir.

Arel nazariyesinde, Müberka‘ terkihi veya makamı, görülmemektedir. Ancak Arel’e yakın dönemde yer alan, Karadeniz nazariyesinde Müberka‘, bir makam olarak tarif edilmiştir. Karadeniz’e göre Müberka‘, Yegâh perdesinde karar eden makamlar arasında sınıflandırılıp Yegâh perdesi üzerinde bir Bûselik makamı dizisinden ibârettir. (Karadeniz, 1981, s. 78, 290, 291).

3.2.22. Karcıġâr Terkibinin Deġişim Sürecine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Urmevî’nin, *Kitâbü’l-Edvâr*’ında Karcıġâr, elli dördüncü devir olan Hicâzi ismi ile verilmiştir. Hicâzi’nin aralıkları, A-C-h-H-Y-YC-Yh-YH harfleri ile sembolize edilmiştir. M. Nuri Uygun, Uşşâk dörtlüsüne, Hicâz beşlisinin eklenmesiyle oluşan bu dizinin, 21. yüzyıldaki Karcıġâr makamı dizisi olduğunu ifade etmiştir (Uygun, 2019, s. 358).

Ahmedoġlu Şükrullah ve *Edvâr-ı Mûsikî* adlı eserinde Karcıġâr terkihi, Nevâ perdesinden Çargâh’a düşüp Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde verilmiştir (Şükrullâh, 15. yy, vrk.118b). Tanımdan anlaşılabacağı üzere Ahmedoġlu Şükrullah’ta verilen Karcıġâr terkihi, Dügâh perdesinde, Uşşâk dörtlüsünden ibârettir. Nevâ yüzünden, Çargâh’a düşer ifadeleri ile Nevâ’da, Rast yaptığı söylenebilir. Hızır b. Abdullah’ın, *Kitâbü’l-Edvâr*’ında Karcıġâr terkihi, Ahmedoġlu Şükrullah’ın, *Edvâr-ı Mûsikî*’sindeki tanımla birebir aynıdır (Hızır b. Abdullah, 1441, vrk.120b)

Kırşehirî Edvârı’nda, bir terkip olarak geçen Karcıġâr, Nevâ ile Eski Çargâh’ın birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir (Doğrusöz, 2012, s. 123; Kırşehirî, 1411, vrk.15b). Burada verilen Nevâ cinsi, Dügâh, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerinden oluşan, Uşşâk makamı nağmesidir. Çargâh makamı ise Hüseyinî, Nevâ, Sabâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri ile tarif edilmiştir. Karcıġâr terkihinin kararı, Dügâh perdesi olarak verilmiştir. Dolayısı ile Kırşehirî’nin, Karcıġâr terkihi tarifinden, seyrine Nevâ perdesinden başlayıp Uşşâk makamı sesleri ile seyredilip Sabâ makamı sesleri ile Dügâh perdesinde karar edildiği anlaşılmaktadır. Kırşehirî’de verilen Karcıġâr terkihinin, iki farklı makam yapısından meydana gelmesinden dolayı 20. yüzyıldaki, birleşik makam anlayışına uygun olduğu düşünülebilir.

Seydî'nin, *El-Matlâ* eserinde Karcığâr, bir terkip olarak verilmiştir. Tanımdan hareketle Karcığâr'ın, Çargâh'tan seyre başlayıp ardından Nevâ yüzünden, Dügâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır (Arısoy, 1998, s. 48, 49; Seydî, 1504, vrk.16a).

Kantemiroğlu'nda Karcığâr terkihi, Gerdâniye bölgesinden seyre başlayıp Evç perdesini kullanmadan Acem perdesine geçer. Acem perdesinden sonra Hüseyinî perdesini kullanmayıp Beyâtî perdesini duyurur ve Nevâ'da kalış yapar. Son olarak Nevâ perdesindeki kalıştan sonra Çargâh perdesine iner ve tekrar Nevâ perdesine dönüp burada karar eder, şeklinde açıklanmıştır.¹² Kantemiroğlu, Karcığâr terkihi üzerinde hânende ve sâzendeler arasında şüphelerin olduğunu ve aynı zamanda tanımların, birbirini tutmadığı belirtmiştir. Bu sebeple kendisinden önce gelen edvâr kitaplarını inceledikten sonra Karcığâr terkihinin, tanımını aktarmıştır (Tura, 2001, s. 111; Kantemiroğlu, 1700?, vrk.55). Tanımdan da anlaşılacağı üzere Kantemiroğlu, Karcığâr terkihini, Gerdâniye ve Nevâ perdeleri arasında yer alan dar bir ses alanında açıklamıştır.

Kantemiroğlu'nun, belirtmiş olduğu Karcığâr terkihiye göre Nevâ üzerinde Beyâtî perdesinden sonra Acem ve Gerdâniye perdeleri kullanıldığında, Kürdî makamı nağmesi duyurulur. Kürdî makamı nağmeleri ile Çargâh perdesinde kalış yapıldığında, Bûselik makamı sesleri meydana gelir. Dolayısı ile Karcığâr terkihi, Gerdâniye'den seyre başlayıp Nevâ üzerinde Kürdî ve Çargâh üzerine Bûselik makamı nağmesi yaptıktan sonra Nevâ perdesinde karar eder, şeklinde bir tanımlama ile açıklanabilir.



¹² Burada verilen Beyâtî perdesi, Arel nazariyesindeki Nîm Hisâr (beş komalık Mi bemol) perdesi olarak düşünülmelidir. Çalışma içerisinde, Baba Tâhir terkihi açıklanırken Kantemiroğlu'nda yer alan Beyâtî makamı ve Beyâtî perdesi açıklandığından, burada tekrar açıklanmasına gerek duyulmamıştır.

Şekil 3.27. Karcıġâr Terkibi Nağme Yapıları

Kantemiroğlu Edvârı'nda, Karcıġâr terkebine örnek olması için bir esere yer verilmemiştir. Türk mûsikîsi nota arşivleri incelendiğinde, Kantemiroğlu döneminde veya sonrasında, Kantemiroğlu'nun belirttiği Karcıġâr terkebine göre uygun olan bir eser örneği bulunamamıştır. 18. yüzyıl bestekârlarından, Kantemiroğlu ile aynı dönemde yaşamış ve Osmanlı padişahlarından biri olan I. Mahmut'un, Devr-i Kebîr usûlündeki Karcıġâr Peşrev'i incelendiğinde Karcıġâr terkbinin, Nevâ perdesinde Hicâz makamı nağmelerini duyurup ardından Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleri ile karar ettiği görülmektedir.

Artin'e göre Karcıġâr, Segâh ve Hüseyinî perdeleri arasında verilmiştir. Tanımdan hareketle Hicâz, Nevâ, Hüseyinî perdeleriyle seyredilip Segâh perdesinde Müsteâr gibi karar edilmiştir (Judetz, 2002, s. 39; Artin, 18.yy, vrk.4b).

Kâzım Uz nazariyesinde Karcıġâr, Nevâ perdesinden seyre başlayıp Şûrî (Beyâtî) perdesini kullanıp ardından Dügâh perdesinde karar eden, bir makam olarak verilmiştir (Uz, 1964, s. 38). Uz, Karcıġâr makamının, Tiz Segâh perdesine kadar seyrinin mümkün olacağını izah etmiştir. Ancak Nevâ perdesinden sonra gelen Şûrî (Beyâtî, Hisâr) perdesinin arkasından, Acem veya Evç perdelerinin kullanımına ilişkin bir bilgi vermemiştir. Dolayısı ile bu açıklamada Karcıġâr makamının, nazari açıklamasının yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Cemil Bey'in, *Rehberi Mûsikîsi*'nde Karcıġâr, bir makam olarak ele alınmıştır. Donanımında, Nîm Hisâr (dört koma Mi bemol) ve Evç (dört koma Fa diyez) perdeleri yer almaktadır. Seyrine, Çargâh ve Nevâ perdelerinden başlayıp Rast ile Tiz Nevâ arasındaki ses alanına sahiptir (Cemil Bey, 1924, s. 46). *Rehberi Mûsikî*'de, Karcıġâr makamına örnek olarak bestekârı belli olmayan, Muhammes usûlünde bir Peşrev verilmiştir. Peşrev, genel olarak incelendiğinde Çargâh ve Nevâ perdelerinden seyre başlanıldığı, Nevâ'da Hicâz, Dügâh'ta Uşşâk, Rast'ta Rast, Çargâh'ta Nikrîz nağmeleri kullanıldıktan sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleri ile karar edildiği görülmüştür. Eser içerisinde, Nevâ'da ve Çargâh'ta asma kalışlar yapılmıştır.

Kiltzanidis'e göre Karcıġâr makamı, Dügâh ile Tiz Çargâh perdeleri arasında seyredir. Nevâ perdesinden seyre başlayıp Çargâh üzerinde Nikrîz nağmeleri duyurur. Ardından Rast perdesinde Rast makamı sesleri ile Gerdâniye perdesine çıkılır. Son olarak Tiz Çargâh perdesi ile tiz tarafta genişleme yaptıktan sonra Dügâh perdesinde karar eder (Paspas, 1997, s. 58). Kiltzanidis, Karcıġâr makamının pest tarafında genişlemesine ilişkin bilgi vermemiştir.

Rauf Yektâ Bey nazariyesinde, Karcıġâr makamı, iki dörtlünün birbirine eklenmesi ile oluşturulmuştur. Dörtlüler, isimlendirilmemiş olsa da donanımdan ve perdelerden hareketle Dügâh'ta Uşşâk dörtlüsü ile Nevâ'da Hicâz dörtlüsünün yer aldığı anlaşılmaktadır. Dizi sesleri içerisinde, Muhayyer perdesi daha fazla vurgulanmıştır. Kararı Dügâh, yedeni Rast, güçlüsü Nevâ perdesidir. Donanımda, Hisâr (çengelli dört koma Mi bemol) ve Evç (dört koma bakiye Fa diyezi) bulunmaktadır (Yektâ, 1986, s. 74). Tanımdan anlaşılabacağı üzere Karcıġâr makamı, dar bir ses alanında verilmiştir. Güçlüsünün, Nevâ olmasından hareketle çıkıcı-inici seyre sahip bir makam olduğu söylenebilir. Rauf Yektâ Bey'de, Karcıġâr makamına örnek olarak Semâi usûlünde bir ezgi verilmiştir. Ezgi, genel olarak incelendiğinde Çargâh perdesinden seyre başlanıp Nevâ'da Hicâz sesleri duyurulup Dügâh perdesine Uşşâk çeşnisi ile inilip Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Gerdâniye, Muhayyer ve Dügâh perdeleri arasında, makamın temel yapısını oluşturan sesler ile seyredildikten sonra Hisâr perdesi Hüseyinî perdesine çevrilip Muhayyer ve Hüseyinî atlaması, ardı ardına kullanılmıştır. Tekrar Hüseyinî perdesi, Hisâr perdesine dönüştürölüp Nevâ'da asma kalış yapılmış ve Gerdâniye perdesinden itibaren makamın temel sesleri ile inilip Dügâh perdesine karar edilmiştir.

Ezgi'de, Karcıġâr makamı, Dügâh ile Muhayyer arasındaki perdeler ile tanımlanmıştır. Bu perdeler Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisâr, Evç, Gerdâniye ve Muhayyer'dir. Ezgi'ye göre bir makam olarak adlandırılan Karcıġâr, Dügâh üzerinde Uşşâk makamı sesleri ile Nevâ üzerindeki Hicâz makamı seslerinden meydana getirilmiştir. Güçlü perdesi Nevâ, karar perdesi Dügâh'tır. Karcıġâr dizisi, uyumsuz olarak nitelendirilmiştir (Ezgi, 1933, s. 124).

Arel nazariyesinde, Karcıġâr, bir dörtlü ve bir beşliden oluşturulduğu için basit makamlar arasında gösterilmiştir. Arel'in, tanımına göre Karcıġâr makamı, Uşşâk dörtlüsünün tiz tarafına bir Hicâz beşlisinin eklenmesiyle meydana gelir (Arel, 1993, s. 50). Tanımdan anlaşılacağı üzere Karcıġâr makamı, donanımda Segâh (Si koma bemolü), Hisâr (dört koma Mi bakiye bemolü) ve Ev (dört koma Fa bakiye diyezi) perdelerini kullanır. Diğer değiştirici işaretler, eser içerisinde verilir. Uşşâk dörtlüsünün, tiz tarafından yer alan Nevâ perdesi aynı zamanda güçlü olarak belirtilmiştir. 20. ve 21. yüzyılda sık kullanılan makamlar arasında yer alan Karcıġâr makamı, eserler üzerinden incelendiğinde, anlaşılabilirliği bakımından yeni tarfilerin getirilme gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Karcıġâr makamına örnek olarak Zekâi Dede'nin, Lenk Fahte usûlündeki Nakış Beste'si incelenmiştir. Eser genel olarak incelendiğinde Nevâ perdesinden seyre başlanıldığı, Nevâ ve Gerdâniye perdesinde asma kalışların yapıldığı, Rast'ta Rast eşnisinin kullanıldığı, Snble perdesinin duyurulduğu, Dügâh'ta Hüseyni eşnisine yer verildiği, Hüseyni perdesinin Hisâr perdesine çekildiği ve Dügâh perdesinde Uşşâk makamı sesleriyle karar edildiği grlmştir.

Zekâi Dede'nin, eserinden anlaşılacağı üzere Karcıġâr makamında, Nevâ perdesi güçlü olsa da Gerdaniye perdesi de asma kalışlardan dolayı güçlü görevi görebilir. Özellikle Nevâ zerindeki Hicâz eşnisinden dolayı Snble perdesi, Karcıġâr makamında sıkça kullanılmaktadır. 20. ve 21. yüzyılda, Karcıġâr makamı taksimlerinde ve icrâlarında sıkça rastlanılan Muhayyer ile Hüseyni atlaması ve Hüseyni perdesinin, Hisâr perdesine kaydırılması, Karcıġâr makamının karakteristik özelliği hâline gelmiştir. Karcıġâr makamının, pratikte ve nazariyede anlaşılması için ayrıca Dede Efendi'nin, Karcıġâr Kekleri'ne bakılabilir.

BÖLÜM 4. TARTIŞMA

Bu çalışmada, *MK 131*'de geçen ve “Galat-ı Meşhûriyet” olarak tanımlanan yirmi iki terkinin, 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Türk mûsikîsi nazariyatındaki dönüşümü incelenmiş; bu terkiplere dair ortaya çıkan bilgi karmaşasının nedenleri tarihsel ve teorik bağlamda analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, söz konusu terkiplere ilişkin yanlış ifadelerin yalnızca Kantemiroğlu'yla sınırlı kalmadığını, nazari gelenek içerisinde belirli dönemlerde sistematik bir biçimde tekrarlandığını göstermektedir.

Türk mûsikîsinde terkiplerin ve makamların değişim süreçlerine ilişkin olarak Oya Levendoğlu'nun doktora tezi ilk sırada yer almaktadır (Levendoğlu, 2002). 15. yüzyılda yer alan terkip ve makamların çalışıldığı bir başka tez Özgen Küçükgökçe'ye aittir (Küçükgökçe, 2010). İki çalışmada da genel olarak makamların oluşumu ve ilk olarak hangi kaynaklarda yer verildiği ortaya konulmuştur. Bu çalışmalar sayesinde makam yapılarının tarihsel süreci hakkında derin bilgiler elde edilmektedir. C. Korhan Işıldak'ın doktora tez çalışmasında, Gerdâniye, Gülizâr, Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ ve Tâhir makamlarının eserler üzerinden nazari özellikleri ortaya konulmuştur (Işıldak, 2021). Işıldak'ın çalışmasında Tâhir makamının ilk olarak Kırşehir'de görüldüğü

belirtirse de bu çalışma ile terkinin Kantemiroğlu'nda yer aldığı aktarılmıştır. Levendoğlu, çalışmasında bu bilgiyi desteklemiştir. Tolga Karaca, sadece Hûzî terkininin değişim çizgileri incelemiş ve konu makale olarak yayımlanmıştır (Karaca, 2015). Karaca'nın çalışması, Türk mûsikîsindeki her bir terkinin bir araştırma konusuna değer olduğunun göstergesidir denilebilir.

Nazari kaynaklar üzerinden yapılan incelemeler, özellikle 13 ve 14. yüzyıldan itibaren mûsikî teorisinde belirgin bir sistematikleşme sürecinin başladığını ortaya koymaktadır. Bu sürecin temelleri Safiyyüddîn Urmevî'nin *Kitabû'l Edvâr'ı* adlı eseriyle atılmış, Abdülkâdir Merâgî'nin *Makâsîdü'l-Elhân* ve *Şerh-i Kitabû'l Edvâr'ı* gibi metinleriyle zenginleşmiştir (Bardakçı, 1986; Karabaşoğlu, 2010). Bu sistemci yaklaşım, ses dizileri, perdeler ve makamların tanımlanması gibi kuramsal konulara açıklık getirmiştir. Ancak 17. yüzyıla gelindiğinde Kantemiroğlu'nun, geliştirdiği özgün yaklaşım, klasik nazari mirastan belirli sapmalar içermektedir. Kantemiroğlu'nun bazı terkiplere yüklediği anlamların önceki teorik yapı ile örtüşmemesi, yanlış kabullerin (galatların) kökenini oluşturmakta ve bu durum, nazari geleneğin kendi iç tutarlılığı açısından sorgulanabilir hâle gelmektedir.

Nazari bilgi ile pratik uygulamalar arasındaki kopukluk, bu çalışmanın ortaya koyduğu temel meselelerden biridir. Türk mûsikîsinde aktarıma dayalı usta-çırak ilişkisiyle sürdürülen meşk sistemi, teorik bilgilerin icrâya doğrudan yansımadığını göstermektedir. Bu durum, zamanla terkiplerin adları, yapıları ve kullanım biçimlerinde çeşitlenmelere ve hatta yanlış anlamaların pekişmesine neden olmuştur. Kantemiroğlu'nun içinde bulunduğu teorik gelenek, kimi zaman bu pratikten kopuk yapıyı sürdürerek, galatların tarihsel olarak sabitlenmesine zemin hazırlamıştır.

Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, Batılılaşma süreciyle birlikte Türk mûsikîsi nazariyatı yeni bir yönelim kazanmıştır. Rauf Yektâ Bey, Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel gibi isimlerin geliştirdiği teorik çerçeve, Batı müziği sistemiyle Osmanlı-Türk mûsikîsini sentezleme gayesi taşımaktadır. Bu çerçevede geliştirilen "Arel sistemi, nota sisteminin yaygınlaşmasıyla nazari bilgilerin yeniden yapılandırılmasına katkı sağlamış ancak bu yeniden yapılanma sürecinde geçmişten gelen bazı terkipler sistematik bilgi olarak sabitlenmiştir. Bazı terkipler ise bariz bir şekilde değişime uğramıştır. (Yüksel,

2001; Öztürk, 2020). Öztürk (2020), bu sistemin geleneksel seyir bilgilerini dışladığını ve makamsal yapıları indirgemeci biçimde yorumladığını belirtmektedir.

Günümüzde, tarihsel seyir analizleri ve repertuvar temelli çalışmalarla nazari-pratik kopukluğunu giderme çabaları gözlemlenmektedir. Kaçar (2023) ve Aydemir (2020) gibi araştırmacılar, teorik yapıları icrâ pratikleri ile ilişkilendirmeye çalışarak, makamların tarihsel evrimini yeniden değerlendirmektedir. Öte yandan, Tura (1998), teorinin yalnızca teknik bir analiz aracı değil, aynı zamanda mûsikînin anlam boyutunu da içermesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda, Kantemiroğlu'nun *Edvârı*, hem tarihsel bir kaynak hem de nazari gelenekte önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. *Kantemiroğlu Edvârı* 'nda yer alan terkiplere ilişkin yorumlar, dönemin entelektüel birikimi, kültürel etkilenmeleri ve teorik sapmalarıyla birlikte çok katmanlı bir şekilde ele alınmalıdır. “Galat-ı Meşhûriyet” kavramı da bu çok katmanlılığı yansıtan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu galatların yalnızca yazılı nazari metinler üzerinden değil, icrâ geleneği, repertuvar analizi ve sözlü kültür içerisindeki aktarım biçimleriyle birlikte analiz edilmesi, daha bütüncül bir yaklaşımı zorunlu kılmaktadır.

Sonuç olarak, Türk mûsikîsi nazariyatı durağan bir sistem değil, tarih boyunca sosyo-kültürel, politik ve eğitimsel dinamiklere bağlı olarak dönüşen canlı bir bilgi yapısıdır. “Galat-ı Meşhûriyet” terkiplere dair yürütülen bu tarihî ve teorik inceleme, yalnızca yanlış bilgilerin ayıklanması açısından değil, aynı zamanda nazari düşüncenin evrimini kavrama ve yeniden inşa etme çabaları açısından da büyük önem arz etmektedir. Gelecek çalışmaların, bu nazari mirası hem tarihî hem de çağdaş bağlamda çok disiplinli yöntemlerle ele alması, Türk mûsikîsi nazariyatının daha sağlam temeller üzerinde yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

BÖLÜM 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Türk mûsikîsinde 13. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kadar Olan Süreçte Terkip Kavramına İlişkin Sonuç ve Öneriler

Terkipler, tarih boyunca farklı nazariyeciler tarafından dörtlü ve beşlilerin birleşimi olarak tanımlanmıştır. Terkiplerin meydana getirilmesinde, niseb-i şerîf kavramının en önemli kural olduğu görülmüştür. Niseb-i Şerîf, makam dizilerinde uyumlu veya uyumsuz aralık oranlarını belirleyen bir kavramdır. Bu sebeple yüksek oranlara sahip terkipler veya diziler daha estetik kabul edilmiştir. Nazariyeciler arasında, terkip sayılarının değiştiği ortaya konulup Türk mûsikîsinin özgünlüğüne ve geniş ezgi dağarına dikkat çekilmiştir.

Terkiplerin, birleşik makamlar ile aynı görüldüğü tanımlara rastlanmıştır. Ancak tanımlardan hareketle birleşik makamlarda, en az iki makam dizisinin olması gerektiği bilinmektedir. Terkiplerde ise geçici ve kalıcı geçki kavramlarının yer alması gerektiği hususları dikkate çekmiştir. Bu sebeple terkiplerin, temel makam dizileri içerisinde veya Arel’de yer alan basit makamların dizisi içerisinde, sıklıkla bir çeşniyi kullanıp tekrar özüne dönmesi ve bir makam dizisinin sonlandığı noktada, sonuna bir dörtlü veya beşlinin eklenmesiyle meydana getirildikleri saptanmıştır. Dolayısıyla dörtlü ve beşlilerin, makam dizilerinin başına, orta ve son kısımlarına eklemesi hâlinde, terkiplerin meydana getirilebileceği tespit edilmiştir.

5.2. Kantemiroğlu’nda Galat-ı Meşhûriyet Olarak Yer Alan Terkiplerin Değişim Süreçlerine İlişkin Sonuç ve Öneriler

İsfahan Terkibi

Türk mûsikîsi makamlarından birisi olan İsfahan’ın, çeşitli nazariyeciler tarafından nasıl tanımlandığına dâir detaylı bir inceleme yapılmıştır. Yapılan incelemede İsfahan yapısının cins, terkip ve makam olarak farklı dönemlerde farklı isimler, rumuzlar ve sözel açıklamalarla ifade edildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda İsfahân terkinin, karar, donanım ve seyir yönünden değişime uğradığı tespit edilmiştir. Karar perdesi 13. ve 14. yüzyılda Rast, 15. yüzyıldan itibaren Dügâh olarak kabul edilmiştir. Kırşehir’ye kadar olan süreçte harflerle ve aralıklarla tarif edilen İsfahan, *Kırşehrî Edvârî*’nda makam olarak değerlendirilmiştir. Kırşehir’den sonra gelen nazariyecilerin de İsfahan yapısının seyrini sözlü bir şekilde açıklamaları, terkihi meydana getiren unsurlardaki değişikliklerin anlaşılmasına olanak sağlamıştır. İsfahan terkinin 15. ve 20. yüzyıllar arasında yer alan nazariyeciler arasında, iki farklı şekilde tarif edildiği görülmüştür. 20. yüzyılda Arel, İsfahan terkihi tariflerini sınıflandırmış ve böylelikle sistemleştirmiştir.

Arel, İsfahan makamını, basit ve birleşik olarak iki şekilde aktarmıştır. Arel’de yer alan Basit İsfahan makamı, Seydî, Tirevî, Nâsır Dede ve Kâzım Uz ile benzerlik göstermektedir. Arel’de yer alan Birleşik İsfahan makamı ise Kantemiroğlu’nun tarifinden farklıdır. Arel’in, Birleşik İsfahan makamı tanımı, Hicâz perdesinden dolayı Mehmet Hafid Efendi, Artin ve Hâşim Bey’in tanımları ile benzemektedir. Hicâz perdesinin, İsfahan yapısından olması gerektiğini belirtmesi Kâzım Uz, Rauf Yektâ ve Ezgi’nin tanımları da Arel’de yer alan, Birleşik İsfahan makamına benzerlik göstermektedir. Bu tanım, başka hiç bir nazariyecide görülmemiş ve bu terkin farklı bir donanım ile kullanımı tercih edilmiştir.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda İsfahan terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şöyle ifade edilebilir: Çıkıcı-inici bir şekilde Nevâ perdesinden seyrine başlayıp Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisini duyurur ve Nevâ’da kalır. Ardından Bûselik perdesinde Nişâbur ile Dügâh perdesinde Rast çeşnilerini kullanır. Karar perdesi olan Dügâh perdesinden Acem perdesine çıkıcı şekilde seyreder. Çargâh perdesinde Çargâh

çeşnisi kullanıp Acem perdesinde kalır. Ardından inici bir seyirle Beyâtî makamında olduğu gibi Hüseyinî perdesinden başlayıp Uşşâk çeşnisi ile Dügâh perdesinde karar eder.



Şekil 5.1. Isfahan Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Büzürg Terkibi

Büzürg, kadîm on iki makamın içerisinde yer alıp 13. yüzyılda Rast perdesi üzerinde gösterilmiştir. Bu dönemde, meşhur bir makam olarak kaynaklara geçmiştir. Urnevî, Merâgî, Şirâzî ve Lâdikli gibi nazariyecilerde, en uyumlu makamlar arasında gösterilmiştir. Büzürg makamının dizi sesleri, 15. yüzyıla kadar harflerle sembolize edilmiştir. 15. yüzyılda, ilk defa Kırşehrî tarafından, sözlü bir seyirle açıklanmıştır. Kırşehrî, Büzürg yapısını makam olarak tarif etmiştir. Makam olarak tarif ettiği Büzürg'ün, 20. yüzyılda Arel nazariyesinde kullanılan ve birleşik makamlar arasında yer alan, Bestenigâr makamına denk geldiği belirlenmiştir.

Kantemiroğlu'nda, terkip olarak verilen Büzürg tarifinin, kendisinden sonra gelen nazazîyecileri seyir, karar, dizi ve kullanılan perdeler yönünden etkilediği tespit edilmiştir. Bu bakımdan, Kantemiroğlu, *K-38 Edvârı*, Mehmet Hafid Efendi, Artin'de, Hâşim Bey, Kevserî, Kâzım Uz, Cemil Bey, Ezgi ve Arel'in tanımlarının karar, seyir ve kullanılan çeşniler yönünden, yüksek oranda benzer oldukları saptanmıştır. Tanımlar

arasında, Nâsır Dede’de yer alan Büzürg’ün, Kırşehir ve Fetullah Şîrvânî’de olduğu gibi Arel’deki, Bestenigâr makamına denk geldiği belirlenmiştir.

Netice olarak Büzürg yapısının tarihsel süreç içerisinde, 13. yüzyıldan itibaren 21. yüzyıl’a kadar varlığı sürdürülmüştür. Tarihsel süreçte Büzürg’ün, makam, terkip ve tekrar makam olarak ele alındığı görülmüştür. Yapısında, Hüseyinî perdesini güçlendirmesi ve Bûselik makamı seslerini kullandıktan sonra Rast’ta Çargâh karar etmesinden dolayı 20. yüzyıldaki, birleşik makamlar arasında sınıflandırılmıştır. Ancak araştırma ve incelemeler sonucunda Büzürg’ün, Bûselik makamı dizisinin sonuna Rast’ta Çargâh üçlüsü, dörtlüsü ve beşlisinin eklenmesiyle meydana gelen, sondan eklemeli bir terkip olduğunu saptanmıştır.

Nazariyecilerin tarifleri sonucunda, Büzürg terkininin eserler üzerinde kullanılan seyri, şöyle ifade edilebilir: Seyrine Çargâh, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinden birisi ile başlayıp Hüseyinî’de Uşşâk veya Hüseyinî çeşnisi ile kalır. Bu sebeple genellikle donanım Evç perdesi yazılır. Evç perdesi eser içerisinde de gösterilebilir. Tiz bölgede, Tiz Çargâh perdesinde kadar çıkıcı seyir yapabilir. Ardından Hüseyinî ve Bûselik makamlarının önemli perdelerinden olan Çargâh perdesinde, Çargâh çeşnisi ile kalır. Buradan yarım veya tam yeden tercih edip Dügâh perdesinde Bûselik makamına geçilir. Karar perdesi olan Rast’ın altında Irak, Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk çeşnisi ile genişler. Son olarak Çargâh, Bûselik, Dügâh ve Rast perdelerini kullanıp Rast perdesinde Çargâh makamı sesleri ile karar ettiği söylenebilir.



Şekil 5.2. Büzürg Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Hicâz Terkibi

13. yüzyıldan itibaren kaynaklarda yer alan Hicâz yapısı, ilk olarak kâdim on iki makam arasında görülmektedir. Hicâz terkibi, Urmevî, Şirâzî, Merâgî ve Ahmedoğlu Şükrullah'ta makam olarak ele alınmıştır. Mezkûr nazariyeciler tarafından aralıkları, ebced harf notası ile gösterilmiştir. Ancak bu aralıklar ve temsil ettiği perdeler, nazari ve icrâ yönünden, 13. yüzyıl ile 20. yüzyıl başına kadar değişikliğe uğramıştır.

Hicâz yapısı, sözlü bir şekilde ilk defa, Kırşehirî'nin kitaplarında yer almıştır. Kırşehirî'de Hicâz, makam olarak işlenmiştir. Lâdikli, Seydî, Kantemiroğlu, Mehmet Hafid Efendi ve Nâsır Dede'nin tariflerinde Segâh perdesinin yer aldığı görülmüştür. *Hâşim Bey Edvârî*'nda, Kürdî perdesinden bahsedilerek ilk defa Arel sisteminde Dügâh üzerindeki bilinen Hicâz nağmesi verilmiştir. 20. yüzyılda, Hicâz nağmesini oluşturan perdelerin başında gelen Dik Kürdî perdesinin, ilk olarak Kâzım Uz nazariyesinde açıklandığı tespit edilmiştir. Ancak bu perdenin ve isminin, kim tarafından ortaya konulduğu hususunda, bir bilgiye rastlanılmamıştır.

15. yüzyılda kullanılan Hicâz makamınınndan ziyâde 18. yüzyılda yer alan Hicâz terkinin, 20. ve 21. yüzyıl nazariyesine aktarıldığı tespit edilmiştir. Çünkü Hicâz terkibi, Kantemiroğlu ile Hâşim Bey arasında yer alan nazariyecilerde aynı verilmiştir.

Hâşim Bey, Kâzım Uz ve Cemil Bey ile Dügâh üzerindeki perde isimleri şekillenmiştir. Hicâz makamının, Rauf Yektâ Bey ile dörtlü ve beşlisi sistemleştirilmiştir. Ezgi'nin, vermiş olduğu Hicâz makamı tarifi ve kendi görüşlerini birleştiren Arel, Hicâz makamını, Hicâz ailesi başlığında dört grupta, dizi temelli olarak sistemleştirmiştir.

Nazariyecilerin tarifleri sonucunda, Hicâz terkininin eserler üzerinde kullanılan seyri, şöyle ifade edilebilir: Karar perdesi olan Dügâh veya güçlü bölgesi olan Nevâ perdesinden seyrine başlanır. Dügâh üzerinde Hicâz makamı seslerini duyurduktan sonra Nevâ perdesinde kalınır. Nevâ üzerinde çıkıcı seyirlerde Evç, inici seyirlerde Acem perdesini kullanılır. Böylelikle Nevâ üzerinde Rast ve Bûselik çeşnileri duyurulur. Tiz durağı olan Muhayyer'de Hicâz, Gerdâniye'de ise Nîkrîz çeşnileri ile genişleme yaptığı sık görülmüştür. Ardından inici seyirle Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdelerinde kalışlar yapılır ve karar perdesine gidilir. Eserler üzerinde, Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ile genişlediği yapıldığı da sıklıkla görülmüştür. Son olarak Rast perdesini tercihe bağlı şekilde yeden olarak kullanılıp Dügâh perdesinde karar edelirek seyri tamamlanabilir.



Şekil 5.3. Hicâz Terkinine İlişkin Seyir Örneği

Geveşt Terkibi

Geveşt, 13. yüzyıldan itibaren 15. yüzyılın sonuna kadar başta Urmevî'nin kaynaklarında olmak üzere Merâgî, Hızır b. Abdullah, Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirî

ve Fetullah Şîrvânî'nin kayıtlarında, âvâze olarak verilmiştir. Hacı Bûke, Geveşt'i dizi olarak açıklarken Seydî, tekrar âvâze olarak vermiştir. Geveşt'i, âvâze dışında terkip olarak açıklayan ilk nazariyeci, Kantemiroğlu olmuştur.

18. yüzyıldan itibaren Geveşt terkinin seyir, çeşni ve karar yönünden değişikliğe uğradığı tespit edilmiştir. Geveşt, 19. yüzyıldan itibaren *Hâşim Bey Edvârî*'nda, makam olarak anılmıştır. Tanımı, neredeyse Kantemiroğlu'nda olduğu gibi aktarılmıştır. Kutb'ün-Nâyî Osman Dede'nin, eserleri üzerinde yapılan incelemede Geveşt'in, Rast Aşîran yaptıktan sonra Irak perdesinde, Segâh makamı ile karar ettiği görülmüştür. 20. yüzyıl nazariyesinde, Geveşt makamına veya terkinine rastlanılmamıştır. Arel nazariyesinde Geveşt, sadece bir perde olarak verilmiştir. Değer olarak Irak perdesinin yanında yer alan, beş komalık Fa diyezi temsil etmektedir.

Netice olarak, Geveşt terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde tarif edilebilir: Rast perdesi üzerinde Rast çeşnisi ile seyre başlanır. Rast ile Nevâ perdeleri arasında Rast makamının bir bölümü bariz bir şekilde kullanılır. Ardından Rast, Irak, Hüseyinî Aşîran perdeleri ile Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ile genişleme yapılır. Genişlemeden sonra çıkıcı seyir ile tekrar Rast ve Dügâh perdeleri duyurulur. Dügâh perdesinden sonra Kürdî perdesi ile Dügâh üzerinde Kürdî ve Rast perdesi üzerinde Bûselik çeşnileri kullanılır. Son olarak Kürdî perdesi ile Irak perdesinde karar edildiği söylenebilir. Ayrıca incelenen eserler üzerinde Segâh'ta Segâh, Segâh'ta Müsteâr, Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik ve Dügâh'ta Uşşâk çeşnileri de kullanıldığı görülmüştür. Geveşt terkinin tiz bölgedeki genişlemesinde, Muhayyer'de Uşşâk ve Gerdâniye'de Rast çeşnileri tercih edilmiştir.



Şekil 5.4. Geveşt Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Selmek Terkibi

Selmek, Urmevî’de, sekiz sesi tamamlayan bir yapı iken Merâgî, Ahmedoğlu Şükrullah, Fetullah Şîrvânî, Kırşehrî ve Seydî’de, sekizliyi tamamlamayan ancak nağme yapısı bulunan bir âvâze olarak verilmiştir. Artin’in, Selmek terkiğini, Muhayyer ve Necîd Hüseyinî makamlarına benzer şekilde aktardığı tespit edilmiştir. Selmek terkiğı, Nâsır Dede, Mehmed Hafid Efendi, Hâşim Bey ve Kâzım Uz’da, Kantemiroğlu’nda yer alan tariflerle aynı verilmiştir. Rauf Yektâ, Ezgi ve Arel nazariyesinde Selmek terkiğı ve makamı görülmemektedir.

Netice olarak Selmek, Kantemiroğlu’ndan itibaren dizi ve makam özelliğı taşıyan bir yapı hâline dönüşmüştür. Kararının, Rast perdesi olması ve Rast makamı sesleri ile seyre başlamasından hareketle Rast makamından doğan bir terkip olduğu düşünülmektedir. Elden edilen tanımlardan yola çıkarak Selmek yapısının, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar âvâze, terkip ve makam olarak geldiğı saptanmıştır. Kaynaklarda incelendiğı kadarıyla Selmek’in, 20. yüzyıl nazariyesinde yer almadığı görülmüştür.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Selmek terkiğinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde tarif açıklanabilir: Rast perdesinde, Rast çeşnisi gösterilerek

çıkıcı şekilde seyrine başlanır. Hüseyinî perdesi sıklıkla kullanılarak öne çıkarılır ve vurgulanır. Rast, Çargâh ve Hüseyinî perdeleri ardı ardına kullanıldıktan sonra Nevâ perdesinde kalış yapılır. Seyir içerisinde Nevâ'da Rast, Nevâ'da Bûselik ve Segâh'ta Müsteâr çeşnileri kullanılabilir ve Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ile genişleme yapılabilir. Son olarak Rast perdesinde karar edilir.



Şekil 5.5. Selmek Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Mâye Terkibi

Mâye terkibi, tarih boyunca çeşitli nazariyeciler tarafından, farklı şekillerde ele alınmış ve tanımlanmıştır. Mâye, Urnevî ile 13. yüzyılda Türk mûsikisine, altı âvâzeden birisi olarak girmiştir. Dönemin, mûsikî sistemine göre Urnevî, Merâgî, Ahmedoğlu Şükrullah, Hızır b. Abdullah, Kırşehrî, Fetullah Şîrvânî ve Seydî'de Mâye, âvâzeler arasında gösterilmiştir. Nağme yapısının ortalama beş perdeyi geçmediği, tespit edilmiştir. Kantemiroğlu'nda, perde düzeni açıklanan Mâye'nin, bir makam ve dizi özelliği kazanmaya başladığı tespit edilmiştir. Ayrıca Kantemiroğlu'nda, Rast Mâye, Irak Mâye, Uşşâk Mâye ve Segâh Mâye olmak üzere dört farklı oluşuma daha yer verilmiştir.

Seydî ve Tirevî'de (âvâze olarak verilen Mâye'nin, Nevâ ve Pençgâh-ı Asıl makamına benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Tirevî'de karar perdesi, Yegâh olarak belirtilmiştir. Artin'de, yer alan Mâye, Segâh perdesinde karar etmiştir. Nâsır Dede'de

yer alan Mâye, Dügâh perdesinde Uşşâk karar etmiştir. Nâsır Dede'nin, Rast perdesinde karar eden Mâye terkibine, Mâye Atik dediği tespit edilmiştir. Hâşim Bey'de, Mâye terkiibi, Segâh'ta karar eder, şeklinde açıklanmıştır.

Yukarıda verilen sonuçlara göre Mâye terkiibinin karar perdeleri Rast, Dügâh ve Segâh perdeleri olarak tespit edilmiştir. Kâzım Uz'da, Mâye'nin Rast, Dügâh ve Segâh perdelerinden birisinde karar edebileceğini açıklamıştır. Cemil Bey ve Rauf Yekta Bey'de, Mâye terkiibine veya makamına rastlanılmamıştır. 20. yüzyıl nazariyesinde Ezgi, Mâye'yi birleşik makamlar arasında göstermiş, karar perdesini Segâh olarak belirtmiştir. Arel nazariyesinde Mâye, Dügâh'ta ve Segâh'ta karar eder, şeklinde tanımlanmıştır. Tanımlamalardan yola çıkarak Mâye yapısının, 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar âvâze, terkip ve makam olarak geldiği saptanmıştır. Mâye yapısının içerisinde Segâh, Uşşâk ve Rast makamlarının önemli olduğu görülmüştür. 15. yüzyılda yer verilen Irak Mâye'nin, günümüzde kullanılmadığı tespit edilmiştir. Çalışma içerisinde, ismi verilen örnek eserlerden de anlaşılacağı üzere Segâh Mâye, Uşşâk Mâye ve Rast Mâye oluşumları, Arel nazariyesinde makam olarak kullanılmaktadır.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Mâye terkiibinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde izah edilebilir: Mâye terkiibinde, Rast makamı ile çıkıcı şekilde seyre başlanır ve Nevâ perdesinde kalış yapılır. Ardından Nevâ'da Rast çeşnisi duyurulup Segâh perdesinde, Segâh makamı bâriz şekilde işlenir. Segâh perdesi pestleştirilir ve yerinde Uşşâk makamına geçilir. Uşşâk makamı işlendikten sonra tekrar Segâh makamına geçilir ve Segâh perdesinde karar edilir.



Şekil 5.6. Mâye Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Acem Aşîran Terkibi

Acem Aşîran yapısına 18. yüzyıla kadar rastlanılmamıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde, Acem Aşîran bir terkip olarak ilk defa Kantemiroğlu'nda görülmüştür. Kantemiroğlu, Acem Aşîran'ın, Acem makamından doğan bir terkip olduğunu ifade etmiştir. Kantemiroğlu'nda geçen Acem Aşîran terkibinin, Acem makamının pest tarafına, Çargâh üçlüsünün eklenmesiyle oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Kadıoğlu'nun, Acem Aşîran olarak belirttiği tanımın, 20. yüzyıl Arel nazariyesindeki Acem makamına denk geldiği saptanmıştır. Acem Aşîran, Kantemiroğlu'ndan sonra Artin, Hâşim Bey ve Cemil Bey'de de aynı tariflerle aktarılmıştır. Burada esas olan Acem perdesinden seyre başlanması ve ardından Kürdî perdesinin kullanılıp Acem Aşîran'da karar edilmesidir. Bu süreçte Kâzım Uz, farklı bir tanım vermiştir. Acem makamı içerisinde, Segâh perdesinin kullanılıp ardından Kürdî perdesine çevrilmesi gerektiğini açıklamıştır. Uz, bu tanım ile Acem Aşîran makamının içerisinde Acem makamında kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

Râuf Yekta Bey'e göre Acem Aşîran makamı, Arel'in basit makamları tanımlamada kullandığı, bir dördü ile bir beşlinin birleşmesinden meydana getirilmiştir. Ezgi'de, Acem Aşîran makamı, Çargâh makamının şeddi olarak şed makamlar arasında

sınıflandırılmıştır. Arel de, Acem Aşîran makamını, Çargâh makamının inici şekli olarak şed makamlar arasında göstermiştir.

Kaynakların incelenmesi neticesinde Acem Aşîran'ın, 15. yüzyıldan itibaren karar perdesinin Kadıoğlu haricindeki diğer nazariyecilerde, Acem Aşîran olarak gösterildiği belirlenmiştir. Dolayısıyla Acem Aşîran'ın, Arel nazariyesinde yer alan Acem ve Acem Kürdî makamlarının icrâsından sonra Acem Aşîran perdesinde, Çargâh üçlüsü sesleri ile karar ettiği saptanmıştır. Sonuç olarak târihî süreç içerisinde, Acem Aşîran terkininin değişikliğe uğramadan, 20. yüzyıl Arel nazariyesinde kullanılan makamlar arasında olduğu görülmüştür.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Acem Aşîran terkininin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, Acem perdesi bölgesinde başlanır. Bu sebeple Çargâh ile Acem perdesinde Çargâh çeşnileri duyurulur. Acem perdesinde, vurgulu şekilde kalışlar yapılır. Ardından Çargâh perdesine ve oradan Dügâh perdesine Kürdî çeşnisi ile inilir. Böylelikle Acem Kürdî makamı icrâsı tamamlanır. Acem Kürdî makamı duyurulduktan sonra Dügâh, Rast, Hüseyinî Aşîran perdeleri ile Acem Aşîran perdesine inilir ve burada Çargâh çeşnisi karar edildiği söylenebilir.



Şekil 5.7. Acem Aşîran Terkinine İlişkin Seyir Örneği

Bûselik Aşîran Terkibi

Bûselik Aşîran terkiğine veya ismine, Urnevî döneminde rastlanılmamıştır. Ancak Urnevî’de yer alan 16. devrin Bûselik Aşîran terkiğine benzediği saptanmıştır. Hızır b. Abdullah’ta yer alan Bûselik Mâyê terkiğinin, 20. yüzyıl Arel nazariyesindeki Bûselik Aşîran makamı ile benzer olduğu tespit edilmiştir. Dolayısı ile 13. ve 14. yüzyıllarda, Bûselik Aşîran terkiğine ilişkin net bir bilginin yer almadığı görülmüştür. Bûselik Aşîran terkiği, ilk olarak 18. yüzyılda *Kantemiroğlu Edvârî*’nda yer almıştır. Terkiğin, başlangıç sesinin Nevâ, karar sesinin Hüseyinî Aşîran olduğu belirtilmiştir. Kantemiroğlu’nun görüşlerine, Mehmet Hafid Efendi, Artin ve Nâsır Dede’de birebir katılmışlardır. Hâşim Bey’den itibaren makam olarak anılmaya başlanan Bûselik Aşîran terkiği, Kâzım Uz ve Cemil Bey’de de gelenekte olduğu gibi verilmiştir. Kâzım Uz, Bûselik Aşîran yapısının güçlülerinin, Hüseyinî ve Dügâh perdesi olduğunu eklemiştir. Ezgi ve Arel, Bûselik Aşîran terkiğini, birleşik makam olarak açıklamışlardır.

Netice olarak Bûselik Aşîran terkiğinin karar perdesinin, 18. yüzyıldan 20. yüzyıl sonuna kadar değişikliğe uğramadığı tespit edilmiştir. Seyre başlangıç perdesi, Kantemiroğlu’n’da Nevâ iken Mehmet Hafid Efendi’den sonra Hüseyinî perdesi olarak değişiklik göstermiştir. Bûselik Aşîran terkiği için tanımlar arasında, nazariyecilerin çoğunluğu Bûselik makamı seyredip Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk karar eder, demektedir. Çalışma içerisinde eserler üzerinde yapılan incelemeler, bu görüşü doğrulamaktadır. Dolayısı ile Bûselik Aşîran’ın, Bûselik makamı icrâsından sonra Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde, Uşşâk dörtüsü veya Hüseyinî beşlisinin eklenmesiyle meydana getirilen, sondan eklemeli bir terkiğ olduğu saptanmıştır.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Bûselik Aşîran terkiğinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde özetlenebilir: Seyrine, Hüseyinî perdesi bölgesinden başlanır. Hüseyinî perdesinde Uşşâk ve Hüseyinî çeşnilerini duyurulur. Hüseyinî makamı etkisi gösterildikten sonra Çargâh perdesinde kalış yapılır. Çargâh ve Bûselik perdeleri ile Dügâh’ta, Bûselik makamına geçilir. Böylece Bûselik makamının icrâsı, tamamlanmış olur. Son olarak Bûselik, Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Hüseyinî Aşîrân’da, Hüseyinî veya Uşşâk makamı sesleriyle karar verildiği söylenebilir.



Şekil 5.8. Bûselik Aşîran Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Hüzzâm Terkibi

Hüzzâm terkibi, ilk olarak 18. yüzyılda, Kantemiroğlu nazariyesinde görülmüştür. Ayrıca bir makam olarak verilmemiştir. Kantemiroğlu'nda Hüzzâm yapısı, terkip olarak birkaç perdeden oluşup ve Uzzâl'de karar eder şeklinde aktarılmıştır. Arel sistemine göre seyre başlangıcında, Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi yaptığı tespit edilmiştir. Kantemiroğlu'nun, Hüzzâm terkibi tarifine göre kaynaklarda eser örneğine ulaşamamıştır. Nîm perdede karar eden bir terkip olması sebebiyle Türk mûsikîsinde, Müsteâr ve Nişâbur gibi nâdir görülen yapılar arasında olduğu anlaşılmıştır.

Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu Hüzzâm tarifine, Kemânî Hızır Ağa'da, Hıram-î Rûmî denildiği tespit edilmiştir. Bir başka açıdan, Arel sisteminde kullanılan Hüzzâm makamının, Kemânî Hızır Ağa'da, Hıram terkibi olarak geçtiği saptanmıştır. Mehmed Hafid Efendi'de, Hüzzâm'ın karar perdesi, Segâh olarak belirtilmiştir. Kantemiroğlu'nda görülen Nevâ'da Bûselik çeşnisi, Mehmed Hafid Efendi'de, Nevâ'da Hicâz çeşnisi olarak yer değiştirmiştir. Böylelikle Hüzzâm, karar, seyir, perde ve çeşni yönleriyle değişikliğe uğramıştır. Artin'de, iki çeşit Hüzâm yapısı verilmiştir. Bunlardan sadece Hüzzâm olanı, Kantemiroğlu'nda yer alan Hüzzâm ile aynıdır ve Uzzâl perdesinde karar eder. Artin, bu yapıya isim olarak Anadolu Hüzzâmı demiştir. Artin'in sadece Hüzzâm olarak aktardığı yapıda, Mehmet Hafid Efendi'de Nevâ üzerinde belirtilen Nîm Hisâr perdesi, Beyâtî olarak verilmiştir. Artin, Hüzzâm'da Nihâvend perdesinin de bulunduğunu aktarmıştır. Karar perdeleri, Segâh'dır.

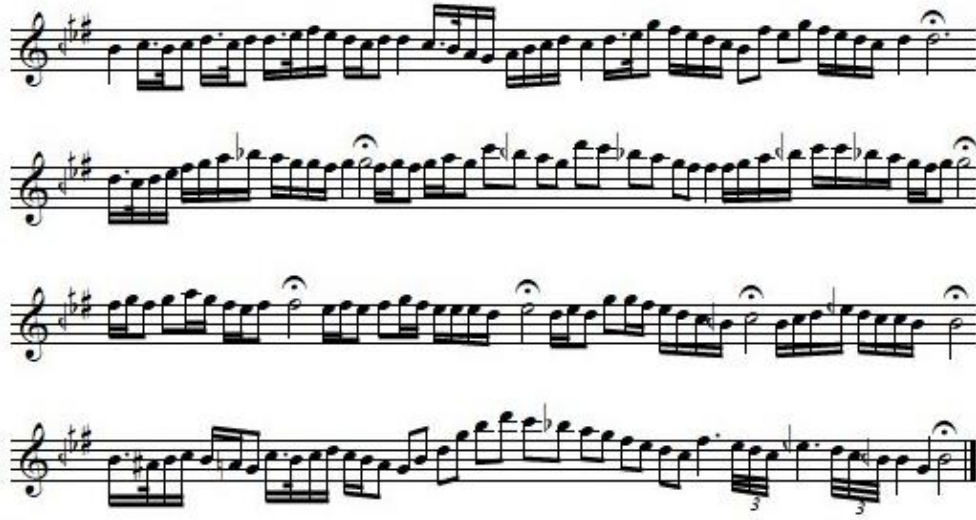
Nâsır Dede’de, Kantemiroğlu’nda yer alan Hüzûâm’a benzer şekilde, Hüzûâm-i Kadîm ismi ile bir yapı aktarılmıştır. Ardından, Irak perdesinde karar eden, Hüzûâm-i Cedid isimiyle ikinci bir yapı aktarılmıştır. Irak perdesinde karar eden, başka bir Hüzûâm yapısına rastlanılmamıştır. Nâsır Dede’deki, üçüncü Hüzûâm yapısı, Mehmet Hafid Efendi ile Artin’deki Hüzûâm tarifleri ile aynıdır. *K-38 Edvârı*’nda, Hüzûâm, Mehmet Hafid Efendi, Artin ve Nâsır Dede’de olduğu gibi aktarılmıştır. *K-38 Edvârı*’nda, Anadolu Hüzûâm’ı olarak ayrıca yer verilen yapı karar, seyir ve çeşni olarak Kantemiroğlu, Nâsır Dede ve Artin ile aynı verilmiştir.

Hâşim Bey Edvârı’nda, Hüzûâm, Nevâ üzerinde Hicâz çeşnisi yapıp Segâh perdesinde karar eden bir makam olarak verilmiştir. Edvârda, Nîm Hisâr ve Beyâtî olarak adlandırılan perde, Şûri olarak isimlendirilmiştir. Artin’de bahsedilen Nihâvend perdesi, Hâşim Bey’de Kürdî olarak açıklanmıştır. Kâzım Uz, Hüzûâm makamının, Segâh makamından farklı olarak Hüseyinî perdesi yerine Hisâr perdesinin kullanımı ile oluştuğunu aktarmıştır. Cemil Bey’de yer alan Hüzûâm, Hâşim Bey ve Kâzım Uz’da olduğu gibi aktarılmıştır.

Rauf Yektâ Bey, Ezgi ve Arel’de Hüzûâm, dörtlü ve beşlinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ancak Arel nazariyesinde, Hüzûâm beşlisi diğer dörtlü ve beşliler içerisinde değerlendirildiğinden Arel, Hüzûâm makamını basit makamlar arasında değil birleşik makamlar arasında sınıflandırmıştır. Arel, Hüzûâm makamını, Mehmet Hafid Efendi ve sonrasında gelen nazariyecilerin tariflerinde olduğu gibi geleneğe bağlı kalarak aktarmıştır.

Netice olarak tarihsel süreçte Hüzûâm’ın, 15. yüzyıldan itibaren Uzzâl, Irak ve Segâh perdelerinde karar ettiği görülmüştür. Seyrini ve makamı meydana getiren perdelerde değişiklikler meydana gelmiştir. Özellikle Nîm Hisâr perdesi, Hisâr perdesine kaydırılmıştır. Böylelikle Nevâ’daki ses alanı daraltılmıştır. Arel sisteminde yer alan Hüzûâm’ın, Mehmet Hafid Efendi ve Kemânî Hızır Ağa’nın tarifleri ile benzer olduğu ortadadır. Hüzûâm dışında, Hüzûâm-i Kadîm, Hüzûâm-i Cedid ve Anadolu Hüzûâmı tariflerinin, 20. yüzyılda kullanılmadıkları görülmüştür.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Hüzûm terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, Şu Şekilde izah edilebilir: Seyrine, çıkıcı Şekilde Segâh bölgesinden başlanılır. Segâh perdesi üzerinde Hüzûm çeşnisi gösterilir ve Nevâ perdesinde kalış yapılır. Akabinde Nevâ üzerinde Hicâz çeşnisi kullanılır ve Gerdâniye perdesi vurgulanarak burada kalış yapılır. Gerdâniye’de Rast ve Bûselik çeşnileri sıkça kullanılabilir. Ardından inici seyirle Evç ve Hisâr perdelerinde kalış yapılarak Çargâh perdesine Nîkrîz çeşnisi duyurulur. Son olarak Hisâr perdesini, Dik Hisâr perdesine dönüştürür ve Segâh perdesinde karar eder. Genellikle yedensiz karar ettiği söylenebilir.



eder. Seydî'de yer alan Anadolu Nihâvendi de, bu şekilde sunulmuştur. Kırşehir'de yer alan, Nihâvendek tanımı ise Hızır b. Abdullah'ta yer alan Anadolu Nihâvendi ve Ahmedoğlu Şükrullah'ta yer alan, Nihâvend yapısı ile aynı verilmiştir.

Kantemiroğlu'nda belirtilen Nihâvend'in Kürdî makamından doğan, sondan eklemeli bir terkip olduğu saptanmıştır. Karar perdesi, Rast olarak verilmiştir. Dolayısı ile Nihâvend terkibi seyir, perde, donanım ve karar olarak 18. yüzyılda değişime uğramıştır. Bu değişim Nihâvend terkibi'nin kullanımının yaygın olduğunun göstergesi olarak görülebilir.

Mehmed Hafid Efendi'de üç farklı Nihâvend yapısının olduğu ve kendisinden önceki nazariyecilerden farklı yorumladığı tespit edilmiştir. Nihâvend-i Kebîr olarak adlandırılan yapının sadece Hicâz perdesiyle seyre başlaması dışında, Kantemiroğlu'ndaki Nihâvend terkibine benzediği görülmüştür. Artin'de yer alan Nihâvend-i Kebîr, Nevâ perdesinde karar etmektedir. Nihâvend-Rûmî'nin, Rast perdesinde Bûselik beşlisinden ibâret olduğu ve daha önce görülmediği anlaşılmıştır. Mehmed Hafid Efendi'de geçen ve kendisinden önce görülmeyen Nihâvend-Sagîr terkibi, Dügâh perdesi üzerinde, Sabâ Zemzeme karar etmesiyle dikkat çekmiştir.

Artin'de, Nihâvend-Sagîr terkibi Mehmed Hafid Efendi'de olduğu gibi verilmiştir. Artin'de, ilk defa görülen Nihâvend-Sagîrek, kendi perdesi olan Nihâvend (Kürdî)'de karar eder. Artin'de sadece Nihâvend terkibi, Beyâtî (Şûrî, Nîm Hisâr) perdesi eklenip Rast'ta Bûselik ve Nevâ'da Kürdî çeşnilerinin birleşmesiyle oluşturulan bir yapı olarak verilmiştir. Burada verilen tarif, Nihâvend'in intikalinde değişim açısından, dönüm noktasıdır. Artin'de, Nihâvendine olarak açıklanan yapının kararı, Yegâh perdesi olarak belirtilmiştir. Nâsır Dede, sadece Nihâvend yapısını, Rast üzerindeki Bûselik beşlisisi sesleriyle dar bir ses alanında aktarmıştır. Bunun dışında, Nâsır Dede'de dört farklı şekilde Nihâvend terkibi tanımı verilmiştir. İsimleri ve kararları, Sünbûle Nihâvend; Rast, Nihâvend-i Sagîr; Dügâh, Nihâvend-i Rûmî; Dügâh ve Nihâvend-i Cedid; Irak perdesidir.

Hâşim Bey'de, Nihâvend-i Kebîr ve Nihâvend-i Rûmî olmak üzere iki çeşit makam belirtilmiştir. İki makamda, Rast perdesinde karar eder. Seyre başlangıç

perdeleri ve içerisinde kullanılan çeşniler farklıdır. Hâşim Bey'den önce gelen nazariyecilerde, Hâşim Bey'in belirttiği bu tarifler, karar perdesi ve Dügâh'ta Kürdî makamı işlenmesi yönleriyle benzerlik göstermektedir. Kâzım Uz, beş çeşit Nihâvend makamı açıklamıştır. Kâzım Uz'da sadece Nihâvend makamının, Hâşim Bey'de verilen Nihâvend-i Kebîr makamı ile benzer olduğu tespit edilmiştir. Uz'un, Nihâvend-i Rûmî olarak verdiği tanımın, Artin'de yer alan, Nihâvend tanımı ile birebir aynı olduğu saptanmıştır. Cemil Bey'de de Nihâvend, Artin, Hâşim Bey ve Kâzım Uz'da olduğu gibi takdîm edilmiştir.

Râuf Yekta Bey, dörtlü ve beşli ilişkisi ile sadece Nihâvend makamını açıklamış, açıklamış olduğu tanım, Ezgi ve Arel'e intikal edip aynı şekilde akyarılmıştır. Ezgi, Rauf Yektâ Bey'den farklı olarak Nihâvend-i Kebîr makamını da açıklamıştır. Arel ise Nihâvend makamını, Bûselik makamının Rast perdesindeki şeddi olarak vermiştir.

Netice olarak Nihâvend, önüne ekler alarak farklı isimlerle adlandırılmıştır. Birçok isimde Nihâvend yapısı olmasına rağmen 20. yüzyıl'a sadece ismi Nihâvend olanı intikal etmiştir. Terkip olarak temeli, Kantemiroğlu tarafından oluşturulan Nihâvend'in, Arel'e kadar olan süreçte değişiklik gösterdiği saptanmıştır. Değişim sürecinde Nihâvend'in, Arel'deki son hâlinin ilk olarak Artin tarafından belirtildiği tespit edilmiştir. Artin'den sonra Hâşim Bey, Kâzım Uz, Cemil Bey, Râuf Yekta, Ezgi ve Arel, bu tanımı benimsemişlerdir. Dolayısı ile Arel'in, Nihâvend makamını geleneğe bağlı bir şekilde işleyip şed makamlar arasında sınıflandırdığı tespit edilmiştir.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Nihâvend terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şöyle açıklanabilir: Seyrine, çıkıcı şekilde Rast bölgesinden başlanılır. Rast ile Nevâ arasında Bûselik çenisi sesleri duyurulur ve Nevâ perdesinde kalış yapılır. Nevâ'da, Nîm Hisâr perdesi ile Kürdî, Dik Hisâr perdesi ile Uşşâk, Hisâr ve Evç perdeleri ile Hicâz, Dik Hisâr ve Evç perdeleri ile Sabâ çeşnileri meydana getirilip kullanılabilir. Bu çeşniler ile Gerdâniye perdesinde kalış yapılır. Gerdâniye üzerinde Rast ve Bûselik çeşnileri gösterilebilir. Ardından Gerdâniye'den inici seyirle Rast perdesine düşülür. Rast, Irak, Kaba Nîm Hisâr perdeleri kullanılarak Yegâh'ta Hicâz çeşnisi ile genişledikten sonra Rast perdesinde karar edildiği söylenebilir.



Şekil 5.10. Nihâvend Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Nühüft Terkibi

Nühüft terkibi, 13. yüzyılda Urnevî döneminden itibaren Türk mûsikîsi kaynaklarında yer edinmeye başlamıştır. Sistemci okul döneminde Nühüft, ebced notası harfleriyle sembolize edilmiştir. Meşhur on iki makamın dışında belirtilen devirler ve şûbeler arasında gösterilmiştir. Böylelikle bu süreçte süreçte Nühüft'ün, Urnevî, Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır b. Abdullah'ın edvârlarında, Dügâh perdesinde Hicâz karar ettiği tespit edilmiştir.

18. yüzyılda, Kantemiroğlu'nda terkip olarak belirtilen Nühüft, dört farklı şekilde açıklanmıştır. Kantemiroğlu'nda, birinci Nühüft terkibi kendisinden önce gelen Urnevî, Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır b. Abdullah'ın tariflerinde olduğu gibi Dügâh perdesinde Hicâz karar eder, şeklindedir. Nâsır Dede, 13. ile 15. yüzyıllar arasında verilen Nühüft tarifi tanımına, Nühüft-i Kadîm demiştir. İkinci çeşit Nühüft'ün, Uşşâk makamı, üçüncü çeşidin Rast makamı ve dördüncü çeşit Nühüft'ün, Dügâh perdesinde Bûselik makamı işleyip Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk karar ettiği saptanmıştır. Tanımların incelenmesinden hareketle Nühüft, 15. yüzyıla kadar Dügâh perdesinde Hicâz karar ederken, 15. yüzyılda Bûselik seyredip Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşâk karar ederek değişime uğramıştır.

Kantemiroğlu Nühüft terkinin, üçüncü çeşidini benimsediğini belirtmişlerdir. Mehmet Hafid Efendi, Kantemiroğlu'nun görüşlerine katılmıştır. Artin'de, Nühüft; seyir başlangıcı olarak Kantemiroğlu ve Mehmet Hafid Efendi'de olduğu gibi tarif edilmiş ancak karar perdesi, Rast olarak verilmiştir. Nâsır Dede sonrasında gelen nazariyecilerin (Artin hâriç), görüşlerini benimsemiştir. Ancak üçüncü çeşit Nühüft'ün, Nevâ perdesinden seyre başlamasından dolayı Nâsır Dede ve Nâyî Osman Dede, bu terkinin Nevâ-i Aşîran olması gerektiği belirtilmiştir.

Hâşim Bey, Nühüft'ün Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk karar ettiğini belirtmiştir. Kâzım Uz, Nühüft'ü; Kantemiroğlu ve Mehmet Hafid Efendi'de olduğu gibi aktarmıştır. Hâşim Bey, Nühüft-i Kadîm'i ayrıca belirterek Nâsır Dede'nin görüşlerini benimsemiştir. Cemil Bey, Nühüft'ün, Yegâh makamı gibi seyredip Hüseyinî Aşîran'da Uşşâk karar ettiğini aktarmıştır. Rauf Yektâ Bey'de Nühüft, örneği verilen eserler üzerinden incelenmiş ve Kantemiroğlu'nda geçen dördüncü çeşit Nühüft terkihiyle uyum sağladığı tespit edilmiştir. Rauf Yektâ Bey'den sonra gelen Ezgi ve Arel'de yer alan Nühüft makamlarının, Cemil Bey'de olduğu gibi Yegâh makamı icrâ edilip Hüseyinî Aşîran'da, Uşşâk karar edildiği görülmüştür.

Netice olarak Nühüft, 13. ve 15. yüzyıllar arasında, Dügâh'ta karar eden, Hicâz makamına benzetilmiştir. Bu yapıya, Nühüft-i Kadîm denilmiştir. Kantemiroğlu'ndan itibaren Nühüft'ün karar perdesi, Hüseyinî Aşîran olarak değişime uğramış ve Arel nazariyesine dek intikal ettiği tespit edilmiştir. Arel'de, bu yapının kabul görmesi, onun geleneğe bağlı kaldığını göstermektedir. Artin'de yer alan Nühüft terkinin, Arel nazariyesine ulaşmadığı görülmüştür. Nühüft, Hâşim Bey ile sadece makam olarak nitelendirilirken, Ezgi ve Arel nazariyesinde, birleşik makam olarak sınıflandırılmıştır.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda, Nühüft terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şöyle açıklanabilir: Seyrine, Hüseyinî ve Nevâ bölgesinden başlanır. Nevâ'da Rast veya Bûselik'te Nişâbûr çeşnileri ile kalış yapılır. Ardından Bûselik perdesi kullanılarak Dügâh perdesinde Nişâbûrek makamı duyurulur. Nişâbûrek makamından sonra Nevâ perdesinde tekrar Rast ve Bûselik çeşnileri kullanılıp Dügâh üzerine Uşşâk ve Hüseyinî makamlarına geçilir. Bu aşamadan sonra Rast perdesinde

Rast makamı da icrâ edildikten sonra Yegâh perdesine Rast çeşniysiyle inilir. Son olarak Hüseyinî Aşîran üzerinde, Uşşâk makamı sesleriyle karar edildiği söylenebilir.



Şekil 5.11. Nühüft Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Horasâni Hüseyinî Terkibi

Horasâni Hüseyinî terkibi, Türk mûsikîsinde ilk defa 18. yüzyılda, *Kantemiroğlu Edvârî*'nda, iki çeşit olarak yer almaktadır. Kantemiroğlu, bu dönemde yaygınlıkla kullanılan ikinci tarifiinin tanımını vermiş, birinci tanımın tarifine incelenen diğer kaynaklarda rastlanılamamıştır. Tanımdan hareketle Horasâni Hüseyinî terkinin, Hüseyinî makamından doğan bir terkip olduğu tespit edilmiştir. Seyir hareketleri incelendiğinde, Hüseyinî makamını duyurup Dügâh perdesine Uşşâk ve Sabâ nağmeleri ile karar ettiği sonucuna varılmıştır. Türk mûsikîsi nota arşivlerinde, terkibe ilişkin eser örneğine rastlanılamamıştır.

Araştırma ve inceleme sırasında, Horasan isimli başka bir terkip olduğu saptanmıştır. *Kantemiroğlu Edvârî*'nda, yer verilen örnek eserler üzerinde yapılan incelemeler sonucu, Horasan terkinine nazari bir yaklaşımda bulunulmuştur. İncelemelere göre Horasan terkinin Hüseyinî, Sabâ ve Hicâz makamlarından meydana geldiği tespit edilmiştir. Kantemiroğlu'nun, belirtmiş olduğu Horasâni Hüseyinî terkibi, Sabâ karar ederken Horasan terkinin, Hicâz karar ettiği ortaya konulmuştur. Dolayısı ile Horasan terkinin de, Horasâni Hüseyinî terkininden doğduğu sonucuna varılmıştır.

Kemânî Hızır Ağa, Hâşim Bey ve Kâzım Uz, Horasâni Hüseyinî terkinin varlığını Kantemiroğlu'na dayandırıp sadece isminden bahsetmişlerdir. Rauf Yektâ, Ezgi ve Arel'de, Horasâni Hüseyinî terkinine rastlanılmamıştır. Ancak Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu Horasâni Hüseyinî terkihi tariflerinde seyir, karar, güçlü, çeşni ve kullanılan perdeleri esaslarına dayanılarak bu terkinin, Arel nazariyesindeki, Kûçek makamına denk geldiği tespit edilmiştir.

Nazariyecilerin vermiş oldukları tarifler ve eser örneklerinden anlaşıldığı üzere Horasan (Horasâni Hüseyinî) terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, Dügâh veyâ Hüseyinî perdeleri ile Hüseyinî makamını duyurarak başlanır. Hüseyinî perdesinde kalış yapıldıktan sonra Çargâh perdesine inilir. Çargâh perdesinden sonra Çargâh üzerinde Çargâh ve Dügâh üzerinde Sabâ çeşnileri duyurulur. Son olarak Hicâz perdesi ve Dik Kürdî perdelerini kullanıp Dügâh üzerinde Hicâz makamı sesleri ile karar ettiği söylenebilir.



Şekil 5.12. Horasâni Hüseyinî Terkinine İlişkin Seyir Örneği

Hûzi Bûselik Terkibi

Türk mûsikîsi nazariyatı târihinde, Hûzi Bûselik terkinine, 13. ve 15. yüzyıllar arasında rastlanılmamıştır. Terkip, ilk olarak Kantemiroğlu nazariyesinde verilmiştir. Kantemiroğlu'nun, aktardığı bilgilere göre Hûzi Bûselik terkinin, Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde karar eden sondan eklemeli bir terkip olduğu saptanmıştır. Ancak Türk mûsikîsi nota arşivlerinde, Hûzi Bûselik terkinine ilişkin eser örneğine

rastlanılmamıştır. *Kantemiroğlu Edvârî*'nda yer alan eserler arasında, Hûzi Aşîran Peşrev'i, Hûzi Bûselik terkibine benzerlik bakımından dikkat çekmiştir. Peşrev'in, nazari açıdan genel olarak incelenmesi sonucunda, Kantemiroğlu'nun belirtmiş olduğu Hûzi Bûselik terkiбинin özellikleriyle yazılmış olduğu görülmüştür. Dolayısı ile Hûzi Bûselik terkiбинin, Hûzi Aşîran terkiби ile aynı olduğu sonucuna varılmıştır.

Netice olarak, Hûzi Bûselik terkibine, Kantemiroğlu haricinde herhangi bir nazariyecinin kaynağında yer verilmediği saptanmıştır. Bu sebeple Hûzi Bûselik terkiбинin, Arel nazariyesine intikal etmediği görülmüştür. Ancak Kantemiroğlu'nda verilen Hûzi Bûselik terkiбинin, Arel nazariyesine göre birleşik makamlar arasında sınıflandırılmasının uygun olabileceği düşünülmektedir.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda Hûzi Bûselik terkiбинin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk ve Hüseyinî ile Nevâ perdesinde Rast çeşnileri ile başlanır. Hüseyinî ve Nevâ perdeleri vurgulanır ve kalışlar yapılır. Ardından Nîm Hicâz perdesi ile Bûselik perdesinde inilerek Nişâbü'r çeşnisi ve bir tam ses altında yer alan Dügâh perdesinde Nişâburek makamı sesleri duyurulur. Tekrar Bûselikte Nişâbur çeşnisi ile Nevâ'da kalış yapılır. Kalış yapıldıktan sonra Hüseyinî makamı sesleri ile Dügâh perdesine inilir. Ardından Bûselik, Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Hüseyinî Aşîran perdesinde, Hüseyinî beşlisi ile karar edildiği söylenebilir.



Şekil 5.13. Hûzi Bûselik Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Rahât'ül-Ervâh Terkibi

Rahât'ül-Ervâh'ın, ilk olarak Ahmedoğlu Şükrullah'ın eserinde, sondan eklemeli bir terkip olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah'ın, Rahât'ül-Ervâh terkibi tarifini, Hızır b. Abdullah aynı şekilde aktarmıştır.

Kırşehirî Edvârî'nda Rahât'ül-Ervâh terkibi, kendisinden önce gelen Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır b. Abdullah'ta olduğu gibi aktarılmıştır. Ancak Rahât'ül-Ervâh terkinin başlangıç sesinin, Evç perdesi olduğunu ve seyrinin inici olması gerektiğini belirtmiştir. Seydî, Rahât'ül-Ervâh terkinin, Hicâz makamından doğan terkipler arasında olduğunu belirtip terkinin nazari açıdan tasnîf edilmesine katkı sağlamıştır. Kantemiroğlu'nda, Rahât'ül-Ervâh terkibi, Kırşehirî ve öncesinde yer alan nazariyecilerde olduğu gibi tarif edilmiştir.

Mehmet Hafid Efendi, Rahât'ül-Ervâh terkinin, Irak ve Evç perdeleri arasında, bir oktavlık ses alanına sahip olduğunu belirtmiştir. Tarif olarak Kantemiroğlu ile aynı tarifi vermiştir. Artin, Rahât'ül-Ervâh terkibi için Irak ve Gerdâniye perdeleri arasında bir ses alanı belirtip kendisinden önce gelen nazariyecilerin tarifini benimsemiştir. Rahât'ül-Ervâh, terkip hâliyle son olarak Kantemiroğlu'nda olduğu gibi Nâsır Dede'de açıklanmıştır.

Rahât'ül-Ervâh, Hâşim Bey ve Kâzım Uz, Ezgi ve Arel'de, makam olarak yer almıştır. 20. yüzyıl nazariyesinde Rahât'ül-Ervâh'ın, geleneğe bağlı kalınarak terkipten ziyâde birleşik makamlar arasında sınıflandırıldığı tespit edilmiştir. Netice olarak nazariyeciler tarafından 14. yüzyıldan, 19. yüzyıla kadar terkip başlığı altında sınıflandırılan Rahât'ül-Ervâh'ın, 19. yüzyılda makam olarak anılmaya başlandığı saptanmıştır. Böylelikle Rahât'ül-Ervâh'ın, 20. yüzyıl Arel sistemine kadar karar, seyir ve kullanılan perdeler açısından değişime uğramadan ulaştırıldığı tespit edilmiştir.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda Rahât'ül-Ervâh terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde izah edilebilir: Dügâh perdesi bölgesinden, Hicâz makamı sesleriyle çıkıcı şekilde seyrine başlanır. Hicâz makamının güçlüsü olan Nevâ perdesinde kalış yapılır. Seyrin devamında Nevâ üzerinde, Rast ve Bûselik çeşnileri ile

Evç üzerinde Segâh çeşnileri duyurulabilir. Ardından tekrar Dügâh üzerinde, Hicâz makamına dönüş yapılır. Hicâz makamının bir tam ses altında bulunan Rast perdesi üzerindeki Nikrîz çeşnisi kullanılıp Rast perdesinde kalış yapılır. Son olarak Dügâh ve Rast perdeleri ile Irak perdesinde, Segâh çeşnisi ile karar edilir.



Şekil 5.14. Rahât'ül-Ervâh Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Rûy-i Irak Terkibi

Tarihsel süreçte, Rûy-i Irak yapısının Merâgî'nin kaynaklarında, şûbe olarak geçtiği belirtilmiştir. Merâgî'den önce Rûy-i Irak yapısının, herhangi bir kaynaktan görüldüğüne dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Merâgî'den sonra Rûy-i Irak, bir terkip olarak ilk defa Ahmedoğlu Şükrullah'ta açıklanmıştır. Bu açıklamadan hareketle Rûy-i Irak'ın, Segâh makamından doğup Irak perdesinde karar eden, sondan eklemeli bir terkip olduğu tespit edilmiştir. Tanıma göre değerlendirildiğinde, iki adet Segâh makamı nağmesinin birleştirilmesinden oluştuğu saptanmıştır. Hızır b. Abdullah'ta, Rûy-i Irak terkibi, kendisinden önce gelen Ahmedoğlu Şükrullah'ın tarifine kıyasla seyre başlangıç ve karar unsurları yönünden değişime uğramıştır. Hızır b. Abdullah'ta Rûy-i Irak terkibi, Irak perdesinden seyre başlayıp Dügâh perdesinde karar eder, şeklinde belirtilmiştir.

15. yüzyılda, *Kırşehirî'nin Edvârı*'nda Rûy-i Irak terkibi, Hızır b. Abdullah'tan ziyâde Ahmedoğlu Şükrullah'ta olduğu gibi açıklanmıştır. Yapılan araştırma ve incelemeler neticesinde Rûy-i Irak terkibi, Kırşehirî, Seydî, Kantemiroğlu, Artin, *K-38 Edvârı* ve Nâsır Dede'de, Ahmedoğlu Şükrullah'ın tariflerinde olduğu gibi aktarılmıştır. Ancak yüzyıllar içerisinde ses alanı, Irak perdesinden Tiz Segâh perdesine kadar genişletilmiştir.

Rûy-i Irak yapısı, 19. yüzyılda Hâşim Bey ile makam olarak nitelendirilmiş, tarif olarak gelenekteki hâliyle aktarılmıştır. Hâşim Bey, Rûy-i Irak yapısını, Revnaknumâ makamı ile bir tutmuştur. Kâzım Uz, Rûy-i Irak makamını kısa bir tanımla gelenekte olduğu gibi tanımlamıştır. Rauf Yektâ Bey ve Ezgi'de, Rûy-i Irak makamına veya terkibine yer verilmemiştir. Arel nazariyesinde Rûy-i Irak, birleşik makamlar arasında gösterilmiştir. Arel, Rûy-i Irak makamını; Ahmedoğlu Şükrullah, Kırşehirî, Seydî, Kantemiroğlu, Artin, *K-38 Edvârı* ve Nâsır Dede'deki hâliyle gelenekte olduğu gibi aktarmıştır.

Netice olarak Rûy-i Irak, Merâgî'de şûbe olarak görülürken Ahmedoğlu Şükrullah'ta Segâh perdesinden seyre başlayıp Irak perdesinde karar eden, bir terkip olarak ilk değişimi göstermiştir. Hızır b. Abdullah'ta, Irak perdesinden seyre başlayıp Dügâh'ta karar edip bir değişime daha uğramıştır. Sonuç olarak Hızır b. Abdullah'ın tarifinin, kabul görmediği tespit edilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah'ın vermiş olduğu tanımın ise Arel nazariyesine dek değişime uğramadan ve ses alanının genişletirilerek ulaştırıldığı saptanmıştır.

Nazariyecilerin tarifleri ve incelenen eserler doğrultusunda Rûy-i Irak terkiбинin eserler üzerinde kullanılan seyrinin, şu şekilde açıklanması mümkün olabilir. Seyrine, Segâh perdesinde Segâh veya Müsteâr çeşnileri ile başlanabilir. Segâh makamının icrâsında sıklıkla kullanılan, Rast ve Bûselik çeşnileri ile Nevâ perdesinde kalışlar yapılır. Segâh makamı sesleri ile tekrar Segâh perdesine dönlür. Ardından Çargâh, Dügâh ve Rast perdeleri ile Irak perdesinde, Segâh çeşnisi ile karar edildiği söylenebilir. Eserler üzerinde, yerinde Uşşâk ve Rast çeşnilerinin de kullanıldığı görülmüştür.



Şekil 5.15. Rûy-i Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Muhaliif Irak Terkibi

Türk mûsikîsi nazariyatında, 15. yüzyıl öncesinde Muhaliif Irak terkiibine yer verilmemiştir. Terkibe ait ilk örneklerin ise 16. yüzyılda bestelendiği saptanmıştır. Ancak bu çalışma ile Muhaliif Irak terkiibinin, ilk olarak Kantemiroğlu tarafından ortaya konulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kantemiroğlu'nda verilen bilgiler neticesinde Muhaliif Irak terkiibinin, Sabâ makamı icrâsından sonra Irak perdesinde, Segâh makamı nağmesiyle karar eden, sondan eklemeli bir terkip olduğu anlaşılmıştır. Kantemiroğlu'ndaki Muhaliif Irak terkiibinin, nazari özellikleri ile Arel nazariyesinde yer alan Bestenigâr makamının nazari özelliklerinin, aynı olduğu tespit edilmiştir.

Kantemiroğlu'ndan farklı olarak Mehmed Hafid Efendi, Muhaliif Irak terkiibinin yapısında bulunan, Sabâ makamı seslerinin yerine, Hicâz makamı seslerinin olması gerektiğini belirtmiştir. Böylelikle Muhaliif Irak terkiibinin içerisinde, ana makam olarak yer alan Sabâ makamı, Hicâz makamı ile yer değiştirmiştir. Artin, Muhaliif Irak terkiibinin içerisinde, kendisinden önce gelen nazariyecilerden farklı olarak Sabâ makamı yerine, Sabâ Zemzeme makamının yer aldığını ve sonrasında Irak'ta, Segâh makamı nağmesiyle karar edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ancak bu tanıma benzer bir tarife, başka kaynaklarda rastlanılmamıştır.

Muhaliif Irak terkiibi, Artin'den sonra sadece *Hâşim Bey Edvârı*'nda, makam başlığı altında görülmüştür. Hâşim Bey, Muhaliif Irak makamı açıklamasında geleneğe

bağlı kalıp Kantemiroğlu'nda verilen hâliyle olduğu gibi aktarmıştır. Netice olarak Muhalif Irak terkibi, 18. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar içerisinde, zaman zaman Sabâ ve Hicâz makamları ile karar ederek yer almıştır. Muhalif Irak, 20. yüzyılda Rauf Yektâ, Ezgi ve Arel nazariyesinde, terkip veya makam olarak kullanılmamıştır.

Nazariyecilerin belirtmiş olduğu tanımlar doğrultusunda Muhalif Irak terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, Irak perdesi bölgesinden çıkıcı bir şekilde başlanır. Irak, Rast, Dügâh sesleri ile hareket edip ardından Acem Aşîran perdesini yeden alıp tekrar Irak perdesinde kalınır. Sonrasında Irak'ta Segâh makamı sesleri ile Dügâh perdesinde kalınır. Dügâh üzerinde, Hicâz makamı sesleri duyurulur. Bu aşamada, Dik Kürdî ve Hicâz perdelerinde kalışlar yapılır. Son olarak Dügâh perdesinde, Sabâ çeşnisi yapılır. Ardından Yegâh perdesinde Rast çeşnisi ile genişlenir ve tekrar Irak perdesinde Segâh makamı sesleri ile karara gidilir.



Şekil 5.16. Muhalif Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Sultânî Irak Terkibi

Türk mûsikîsi nazariyatı târihinde, Sultânî Irak terkinin, ilk olarak 18. yüzyılda Kantemiroğlu tarafından açıklandığı ve ortaya konulduğu tespit edilmiştir. Kantemiroğlu nazariyesine göre Sultânî Irak terkibi, kalın sesli tam perdelerin

makamları arasında sınıflandırılmıştır. Kantemiroğlu'nda, Sultânî Irak terkinin seyrine Isfahan gibi başlar ifadeleri kullanılmış ancak hangi perdelerin olduğu belirtilmemiştir. Tanımlardan hareketle Sultânî Irak terkinin, Irak makamı icrâsından sonra Dügâh perdesinde, Uşşâk makamı sesleriyle karar ettiği tespit edilmiştir. Bu sebeple Sultânî Irak terkinin, ortadan eklemeli bir terkip olduğu saptanmıştır.

Mehmet Hafid Efendi, Kantemiroğlu'nun tarifini benimsemiş, Hüseyinî ve Nevâ perdelerinden hareket edilebileceğini belirtip seyre başlangıç perdelerini açıklamıştır. Artin'in nazariyesinde Sultânî Irak terkihi, kendisinden önce gelen nazariyecilerden, karar ve dizi olarak farklı şekilde tarif edilmiştir. Seyrine başlangıç perdeleri Mehmet Hafid Efendi'de olduğu gibi verilip karar perdesinin, Irak olduğu aktarılmıştır. Artin'in, tarif ettiği Sultânî Irak terkinin, Arel nazariyesinde, Beste Isfahan makamına denk geldiği tespit edilmiştir. Nâsır Dede'de, Sultânî Irak terkinin ses alanının, Yegâh'a kadar genişlediği vurgulanmıştır. Hâşim Bey ve Kâzım Uz, kendilerinden önce gelen Artin haricindeki nazariyecilerin tariflerinden etkilenmiş ve Sultânî Irak terkinini geleneğe bağlı şekilde makam başlığı altında tarif etmişlerdir.

20. yüzyıl nazariyesinde Rauf Yektâ Bey ve Ezgi'de, Sultânî Irak terkinine veya makamına rastlanılmamıştır. Arel nazariyesinde, Sultânî Irak makamı birleşik makamlar arasında verilmiştir. Arel'in tanımına göre Sultânî Irak makamı, Isfahan ve Irak dizilerinin birleştirilmesinden meydana gelmektedir. Arel'in vermiş olduğu tarifi, gelenekte yer alan Nâsır Dede'nin tanımı ile birebir örtüştüğü görülmüştür. Dolayısı ile Arel'in, Sultânî Irak makamını, geleneğe bağlı bir şekilde açıkladığı tespit edilmiştir.

Nazariyecilerin belirtmiş olduğu tanımlar doğrultusunda Sultânî Irak terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde izah edilebilir: Seyrine, Nevâ bölgesinde Rast veya Bûselik çeşnisi ile başlanır. Akabinde Bûselik perdesinde Nişâbur çeşnisi duyurulup Nevâ'da kalış yapılır. Ardından Acem ve Hüseyinî perdelerinden başlayıp inici seyirle Dügâh perdesi üzerinde Isfahan makamına geçilir. Dügâh, Rast ve Irak perdeleri ile Irak üzerinde Segâh işlenir. Böylelikle Irak makamına geçilmiş olur. Irak makamı icrasından sonra tekrar Dügâh üzerinde Uşşâk makamı sesleri ile karar edildiği söylenebilir.



Şekil 5.17. Sultânî Irak Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Baba Tâhir Terkibi

Baba Tâhir yapısının, ilk defa Kırşehrî ve Kemânî Hızır Ağa'da yer aldığını belirten çalışmalara rastlanılmıştır. Bu çalışma ile bu bilgilerin kökenine inilip Baba Tâhir yapısının, ilk olarak Kantemiroğlu tarafından ortaya konulan bir terkip olduğu tespit edilmiştir. Kantemiroğlu, Baba Tâhir terkiбинin, Muhayyer ve Dügâh arasında bir ses alanından ibâret olduğunu belirtmiştir. Karar perdesi Dügâh olarak verilen Baba Tâhir terkiбинin, Uşşâk makamından doğan, sondan eklemeli bir terkip olduğu sonucuna varılmıştır.

Terkip içerisinde gösterilen, Beyâtî gibi karar eder, ifadesinden hareketle Beyâtî perdesi ve makamı incelenmiştir. Nevâ ile Hüseyinî arasındaki, yarım perde olarak geçen Beyâtî perdesinin, Baba Tâhir terkibi içerisinde kullanılıp kullanılmadığı hususu, eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Eser incelemeleri ve değerlendirmeleri sonucunda, Beyâtî perdesinin kullanılmadığı sonucuna varılmıştır. Her iki kaynakta da Nevâ perdesinde kalış yapılması gerektiği vurgulanmıştır. Böylelikle Baba Tâhir terkiбинin, Muhayyer makamından ayırt edilmesine olanak sağlanılmıştır.

Nâyî Osman Dede, Baba Tâhir terkiбинin kendisi tarafından bulunduğunu açıklamıştır. Bir başka açıklamasında Nâyî Osman Dede, nazariyatı bilmeyenlerin bu terkibe, Bahrî Nâzik dediklerini belirtmiştir. Bahrî Nâzik terkiбинin tanımı ile Baba Tâhir

terkibini tanımları karşılaştırıldığında seyir, çeşni ve ses alanı bakımından farklılıklar olduğu saptanmıştır. 18. yüzyılda Mehmet Hafid Efendi, Baba Tâhir terkibini, Dügâh ile Tiz Çargâh arasındaki ses alanında açıklamıştır. Buradan hareketle terkinin, genişleme bölgelerinde değişiklikler olduğu sonucuna varılmıştır. Kantemiroğlu'nda geçen Beyâtî karar eder ifadesine, Mehmet Hafid Efendi ve sonrasında gelen nazariyeciler (Hâşim Bey hârîç), yer vermemişlerdir. Nâsır Dede'nin, Baba Tâhir terkinine, Tâhir-i Kebîr olarak yer verdiği tespit edilmiştir. Cemil Bey, Mehmet Hafid Efendi'nin tanımına benzer şekilde Baba Tâhir terkinini sadece Tâhir makamı olarak nitelendirmiştir.

20. yüzyıl nazariyesinde, Rauf Yektâ ve Ezgi'de, Baba Tâhir terkinine veya makamına yer verilmemiştir. Arel nazariyesinde, Baba Tâhir, Cemil Bey'de olduğu gibi sadece Tâhir makamı olarak değerlendirilmiştir. Arel'de, birleşik makamlar arasında değerlendirilen Tâhir'in, Dügâh ile Tiz Nevâ arasında ses alanının olduğu belirtilmiştir. Baba Tâhir terkinin için Kantemiroğlu ve Hâşim Bey'in tanımlarında yer alan, Beyâtî gibi karar eder ifadesinin, Arel nazariyesinde, Nevâ makamı sesleriyle karar eder ifadesine dönüştüğü tespit edilmiştir. Netice olarak Baba Tâhir terkinin, karar ve seyir olarak değişime uğramadan ses alanının tiz bölgelerde gelişmesiyle ve yapısında bulunan Beyâtî makamının, Nevâ makamına dönüşmesiyle 15. yüzyıldan, 20. yüzyıl nazariyesine aktarılmıştır.

Nazariyecilerin tariflerinden anlaşıldığı üzere Baba Tâhir terkininin seyri, şu şekilde açıklanabilir. Seyrine, Muhayyer perdesi bölgesinden, Muhayyer perdesi vurgulanarak başlanılır. Muhayyer üzerinde Uşşâk çeşnisi gösterildikten sonra Nevâ perdesinde Rast ve Bûselik çeşnileri ile kalış yapılır. Son olarak Nevâ perdesinden hareketle inici seyirle Dügâh perdesinde, Uşşâk karar eder. Seyir içerisinde, Nevâ'da Hicâz, Çargâh'ta Nikrîz ve Segâh'ta Segâh çeşnileri kullanılabilir. Seyir içerisinde ayrıca Nevâ'da Hicâz çeşnisi kullanılıp Dügâh perdesinde Uşşâk veya Hüseyinî karar edilerek Karcığâr makamı duyurulabilir.¹³

¹³ Tâhir makamının, eserler üzerinden ayrıca incelendiği doktora tez çalışmasına, detaylı bilgi için bkz... (İşildak, 2021, s, 381).



Şekil 5.18. Baba Tâhir Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Arazbar Terkibi

Tarihsel süreç içerisinde Arazbar yapısına, 13. ve 14. yüzyıllar arasındaki kaynaklarda rastlanılmamıştır. Türk mûsikîsinde, Arazbar terkinin nazari özelliklerini belirterek ortaya koyan ilk nazariyecinin, 18. yüzyılda Kantemiroğlu olduğu görülmüştür. Bir başka açıdan, II. Beyazıd'ın, Arazbar terkinde eser örneklerinin olduğunu belirten kaynaklara rastlanılmıştır. Buradan hareketle Arazbar terkinin, 15. yüzyıldan önceki dönemlerde de yer aldığı ve pratikte kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tarife göre Arazbar terkihi, Rast ve Gerdâniye arasında bir ses alanında olup kararı, Dügâh'tır. Arazbar terkinin nazari özellikleri, 16. yüzyılda yer alan Gazi Girayhan ve Nefîrî Behram Ağa'nın eserleri üzerinden incelenmiştir. Böylelikle Kantemiroğlu'nda verilen Arazbar tarifi, eserler üzerinden doğruluğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda Arazbar terkihi tarifinde verilmeyen perdelerin, eserler üzerinde gösterilmesiyle ses alanının, Dügâh ile Tiz Nevâ arasında olduğu görülmüştür. Kantemiroğlu'nun tarifinde geçen Beyâtî perdesi, *Kantemiroğlu Edvârı*'nda yer alan Arazbar eserlerde, Nîm Hisâr ve Dik Hisâr olarak yer almıştır. Böylelikle Arazbar terkinde, Beyâtî perdesinin kullanımının gerekli olduğu saptanmıştır.

Kemânî Hızır Ağa'da Arazbar terkihi, Kantemiroğlu'nda olduğu gibi aktarılmıştır. Ancak Hüseyinî perdesinin pestleştirilip Beyâti perdesinin duyurulması gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Mehmed Hafid Efendi'de verilen Arazbar terkihi, Kemânî Hızır Ağa'da olduğu gibidir. Artin, Arazbar terkihini, Dügâh ile Gerdâniye perdesi arasında belirtmiştir. Artin, kendisinden önce gelen nazariyecilerin, Arazbar terkihi tariflerinde yer alan Beyâti perdesinden bahsetmemiştir. Nâsır Dede'de, Arazbar terkihinin seyre başlangıç perdesi, Muhayyer olarak belirtilmiştir. Seyir hareketleri incelendiğinde, Nâsır Dede'nin Arazbar terkihinde, Beyâti perdesine yer vermediği saptanmıştır. Bu sebeple Nâsır Dede'de açıklanan Arazbar terkihinin, Tâhir terkihine veya makamına benzer şekilde verildiği tespit edilmiştir. Hâşim Bey'de, makam olarak verilen Arazbar'ın, seyrine başlangıç perdesinin, Acem ve Gerdâniye olduğu, Sünbüle perdesinden ilk defa bahsedildiği, içerisinde Beyâti perdesinin, yer almadığı tespit edilmiştir. Kâzım Uz, Arazbar terkihini, Nâsır Dede'nin tarifinde olduğu gibi belirtip Acem makamı gibi karar ettiğini izah etmiştir.

Rauf Yektâ Bey'in tarifi ile Arazbar makamının, Nevâ'da Bûselik dörtlüsüyle Uşşâk makamı seslerinden meydana geldiği tespit edilmiştir. Kendisinden önce gelen nazariyecilerde, Arazbar terkihinde veya makamında Dügâh'ta Uşşâk karar edilirken Rauf Yektâ Bey'in, örnek olarak vermiş olduğu ezgide, Bûselik nağmesi ile karar edilmiştir. Bu tarifi, Arazbar Bûselik makamı ile uyum sağladığı tespit edilmiştir. Rauf Yektâ Bey, Arazbar makamının güçlüsünün, Gerdâniye perdesi olduğunu belirten ilk nazariyecidir.

Ezgi ve Arel, Arazbar'ın birleşik makamlar arasında yer aldığını belirtmişlerdir. Arel, geleneğe bağlı kalıp Arazbar'ın içerisinde yer alan Beyâti perdesini ve ses alanının Tiz Nevâ'ya kadar genişlemesini, göz önünde bulundurmıştır. Bu sebeple Arel, Arazbar makamının bir dizi, bir beşli ve bir dörtlünün birleşmesiyle meydana geldiğini aktarmıştır. Böylelikle Arel'in, gelenekteki bilgilerden hareket edip Arazbar makamının tarifini sistemleştirdiği sonucuna varılmıştır.

Netice olarak pratik açıdan, 15. yüzyıldan önce görüldüğü bilinen Arazbar'ın, 18. yüzyılda, Kantemiroğlu ile nazari özelliklerinin ortaya konulduğu tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda, Arazbar'ın karar perdesinin değişmediği, ses alanının

Dügâh ile Gerdâniye arasından başlayıp Dügâh ile Tiz Nevâ'ya kadar genişleme gösterdiği görülmüştür. 18. yüzyılda, Artin ve Nâsır Dede, 19. yüzyılda Hâşim Bey nazariyelerinde değişimler olduğu görülse de Arazbar terkinin Kantemiroğlu'ndan, 20. yüzyıl Arel nazariyesine, birleşik bir makam olarak intikal ettiği tespit edilmiştir.

Nazariyecilerin tarifleri doğrultusunda Arazbar terkinin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, Gerdâniye ve Acem perdelerinden başlanır. Nevâ üzerinde, Dik Hisâr perdesinin kullanımı ile Beyâtî makamı nağmesi duyurulur. Muhayyer ve Sünbûle perdeleri kullanılarak Gerdâniye'de Bûselik çeşnisi ile kalış yapılır. Nevâ ile Tiz Nevâ perdeleri arasında Beyâtî makamı ile seyredilken sonra Çargâh perdesinde, Rast makamına geçilir. Son olarak Çargâh, Segâh ve Dügâh perdeleri Uşşâk makamı çeşnisi işlenir ve Dügâh perdesinde karar edilir. Bestekârın tasarrufuna bağlı olarak seyir içerisinde; Nevâ'da Hicâz-Rast, Dik Hisâr'da Segâh, Çargâh'ta Nikrîz ve Segâh'ta Segâh çeşnileri kullanılabilir.



Şekil 5.19. Arazbar Terkinine İlişkin Seyir Örneği

Kûçek Terkibi

Türk mûsikîsi târihinde, Kûçek terkinin ilk olarak Urmevî'nin kaynaklarında görüldüğü tespit edilmiştir. Kaynakların incelenmesi neticesinde Kûçek terkihi, 13. ve

15. yüzyıllar arasında, Zirefkendi terkibi ile eş tutulmuştur. Bu sebeple bazı kaynaklarda Zirefkendi Kûçek terkibi olarak yer aldığı görülmüştür.

Kırşehrî Edvârı'nda, Zirefkendi Kûçek terkinin, Yegâh ve Gerdâniye perdeleri arasındaki ses alanında verilerek Dügâh perdesinde, Sabâ nağmeleri ile karar ettiği saptanmıştır. Kantemiroğlu, Kûçek'i sadece bir terkip olarak açıklanmıştır. Kûçek terkibi, Zirefkendi Kûçek terkibi ile aynı tarif edilmiştir. Ancak Kûçek terkibi, Dügâh ve Gerdâniye perdeleri arasında verilmiştir.

Kantemiroğlu'nun tanımından hareketle Kûçek terkinin, seyre başlangıç perdesinin Gerdâniye, karar perdesinin ise Dügâh olduğu tespit edilmiştir. *K-38 Edvârı*'nda ve Nâsır Dede'de, Kûçek terkibi, Kantemiroğlu'nda olduğu gibi açıklanmıştır. Artin'in, belirtmiş olduğu Kûçek terkibi seyrinde, Sabâ perdesine ve nağmesine yer vermediği görülürken seyre başlangıç perdesinin Kantemiroğlu'ndaki gibi Gerdâniye olduğu belirtilmiştir. Bu sebeple Artin'in belirtmiş olduğu Kûçek terkibi tarifinin, Gerdâniye makamına benzediği tespit edilmiştir. Mehmet Hafid Efendi'de, Kûçek terkinine yer verilmemiştir. 19. yüzyılda, Hâşim Bey ile makam olarak anılmaya başlanan Kûçek terkibi, geleneğe bağlı bir şekilde, Kantemiroğlu'nda olduğu gibi açıklanmıştır. Kâzım Uz, Kûçek makamını, Kantemiroğlu'na bağlı olarak açıklayıp aynı zamanda Kûçek makamını makamından doğan diğer çeşitlerini de aktarmıştır.

20. yüzyıl nazariyesinde, Rauf Yektâ Bey'de görülmeyen Kûçek, Ezgi ve Arel'de birleşik makam olarak aktarılmıştır. Ezgi, Kûçek makamının; Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsü ile yerinde Sabâ makamı dizisinden meydana geldiğini aktarırken Arel, Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsü yerine, Uşşâk makamı dizisinin bir kısmının yer aldığı izah etmiştir. Buradan hareketle Arel, Kûçek makamının ses alanının, tiz tarafta kuvvetli olduğunu vurgulamıştır. Ezgi ve Arel nazariyesinde yer alan Kûçek makamı tariflerinin, gelenekte yer alan Kûçek terkibi ve Zirekkendi Kûçek terkibi ile seyir, karar ve dizisinde kullanılan perdeler yönünden uyum sağladığı tespit edilmiştir.

Netice olarak Kûçek terkinin, tarihsel süreç içerisinde, Kûçek ve Zirefkendi Kûçek terkipleri olarak aynı yapıya sahip oldukları görülmüştür. Ancak incelenen

kaynakların çoğunluğunda, Zirefkendi Kûçek'in yerinde sadece Kûçek isminin yer aldığı saptanmıştır. Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun, belirtmiş olduğu Kûçek terkibi tarifinin, 18. yüzyıldan itibaren karar, güçlü ve seyre başlangıç bölgesi olarak değişime uğramadan 20. yüzyıl Arel nazariyesine aktarıldığı tespit edilmiştir. Çalışma içerisinde, Kûçek makamında yer alan saz ve sözlü eserler üzerinde incelemeler yapıp Kantemiroğlu'nun Kûçek tarifinin, değişime uğramadan Arel nazariyesine ulaştırıldığı doğrulanmıştır.

Nazâriyecilerin tarifleri doğrultusunda Kûçek terkininin eserler üzerinde kullanılan seyri, iki farklı şekilde açıklanabilir. Birincisi, Gerdâniye'de Hicâz, Acem perdesinde Nikrîz ve Çargâh'ta Hicâz çeşnilerinin kullanıldığı, Eski Çargâh makamı ile Dügâh perdesinde Sabâ makamının birleşmesinden oluşmaktadır. Seyrine Acem ve Gerdâniye perdelerinden başlanılır. Acem perdesinde Nikrîz çeşnisi ile kalış yapılır. Sonra Hüseyinî ve Sabâ perdeleri ile Çargâh üzerinde Hicâz çeşnisi ile kalış yapılır. Böylelikle Eski Çargâh makamının seyri, inici şekilde işlenilmiş olur. Ardından Sabâ makamı sesleri ile karar edilir. İkincisi; Gerdâniye veya Dügâh bölgesinden başlamak suretiyle Hüseyinî makamı ile Dügâh perdesinde Sabâ makamının birleşmesinden meydana gelir. Seyrine, genellikle Gerdâniye bölgesinden başlanılır. Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk veya Hüseyinî çeşnisi ile kalışlar yapılır. Nevâ perdesi kullanılmadan Hüseyinî ve Sabâ makamında güçlü olan Çargâh perdesine geçilir ve kalış yapılır. Son olarak Sabâ makamı sesleri ile karar edilir. Bestelenen eserlerin nazari özelliklerine bakıldığında, iki çeşit Kûçek makamında da kullanıldığını söylemek mümkündür.



Şekil 5.20. Kûçek Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Müberka' Terkibi

Türk mûsikîsinde, incelenen kaynaklar sonucunda Müberka' nın, ilk defa Merâgî'de, iki nağmeden oluşan, yirmi dört şûbe arasında görüldüğü tespit edilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah, Müberka' yı sözlü bir seyirle açıklayıp Segâh perdesinde karar ettiğini belirtmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah'tan sonra Müberka', *Kırşehrî Edvârı*'nda görülmüştür. Kırşehrî'ye göre Müberka' nın, karar perdesi Irak perdesi olup Irak ile Çargâh perdeleri arasında ses alanı verilmiştir Seydî, Müberka' terkipini, karar ve seyir yönünden Ahmedoğlu Şükrullah'ta olduğu gibi açıklamıştır.

Kantemiroğlu Edvârı'nda, yer alan örnek eserler üzerinden inceleme yapıldığında Müberka' nın, Yegâh perdesinde Bûselik makamı sesleri ile karar ettiği görülmüştür. Buradan hareketle Kantemiroğlu'nun, belirtmiş olduğu Müberka' tarifi ile eserler üzerinde görülen Müberka' nın, uyum sağlamadığı saptanmıştır. Dolayısı ile 14. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında Müberka' nın, şûbe ve terkip olarak kaynaklarda yer aldığı, terkip olarak Segâh, Dügâh, Irak ve Yegâh perdelerinde karar edip değişikliğe uğradığı tespit edilmiştir.

Mehmet Hafid Efendi’de, Müberka‘ terkiğine rastlanılmamıştır. Artin’e göre Müberka‘, Yegâh perdesine kadar genişleyip Rast perdesinde karar etmiştir. Artin’de, ayrıca Müberka‘ Rûmî olarak rastlanılan bir başka terkiğe, kendisinden önce ve sonra gelen nazariyecilerin kaynaklarında rastlanılmadığı tespit edilmiştir. Artin, Müberka‘ Rûmî terkiğinin, Rast perdesinde Nihâvend karar ettiğini aktarmıştır. Nâsır Dede’ye göre Müberka‘ terkiği, Ahmedoğlu Şükrullah’ta olduğu gibi açıklanmıştır. Nâsır Dede’nin, Müberka‘ terkiğini, kendisinden öncedeki nazari yaklaşıma göre açıklaması, diğer Müberka‘ tariflerinin sâzende ve hânendeler arasında tercih edilmediği, sonucunu ortaya koymaktadır. Hâşim Bey’den itibaren Müberka‘, bir makam olarak anılmıştır. Hâşim Bey, Müberka‘ makamını, Kantemiroğlu’nda olduğu gibi tarif etmiştir. Kâzım Uz, Müberka‘ yı tek perdeden meydana gelen, bir nağme olarak açıklamıştır.

20. yüzyıl nazariyesinde Rauf Yektâ, Ezgi ve Arel’de Müberka‘ terkiğine veya makamına rastlanılmamıştır. 20. yüzyıl nazariyesine yakın olarak Müberka‘ nın, Ekrem Karadeniz nazariyesindeki tarifine bakılmıştır. Karadeniz’e göre Müberka‘ nın, Yegâh perdesinde Bûselik makamı sesleri ile karar ettiği görülmüştür. Karadeniz’in, belirtmiş olduğu tanım ile *Kantemiroğlu Edvârı*’nda yer alan Müberka‘ eserlerin, uyum sağladığı tespit edilmiştir.

Netice olarak Müberka‘ yapısının tarihsel süreçte Segâh, Dügâh, Rast, Irak ve Yegâh olmak üzere beş farklı karar perdesinin olduğu tespit edilmiştir. Gelenekte yer alan nazariyecilerin görüşlerine göre Müberka‘ terkiği tarifi, en son Kantemiroğlu’nda olduğu gibi Hâşim Bey tarafından açıklanmıştır. Ancak Türk mûsikîsi repertuvarlarında, bu tanımlara uygun eserlerin olmadığı saptanmıştır. Ayrıca 20. yüzyıl, Arel nazariyesinde yer almayan Müberka‘ yapısının, kullanılmayan makamlar arasında olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Türk mûsikîsi repertuvarında, bestekârı bilinmeyen bir adet Saz Semâî ve Peşrev’den anlaşılacağı üzere Müberka‘ terkiği, Yegâh perdesi üzerinde Bûselik makamı dizisi seslerinden meydana getirilmiştir. Seyrine, Rast perdesi bölgesinde Bûselik çeşnisi ile başlanılır. Dügâh ve Rast perdelerinde kalışlar yapılır. Nevâ üzerinde Kürdî ve Hicâz çeşnileri kullanılabilir. Ardından inici seyir ile Rast, Acem Aşîran ve

Hüseyinî Aşîran perdeleri ile Yegâh perdesinde üzerinde, Bûselik makamı sesleri ile karar eder. Karar öncesi, Kaba Nîm Hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir.



Şekil 5.21. Müberka' Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Karcıġâr Terkibi

Türk mûsikîsi târihinde, Karcıġâr terkinin sözlü bir seyirle açıklanması, ilk olarak Ahmedoġlu Şükrullah'ta görölmüştür. Hızır b. Abdullah'ın, Karcıġâr terkinin açıklamasında, Ahmedoġlu Şükrullah'a katıldığı tespit edilmiştir. Dar bir ses aralığında olmak üzere dört perde ile tanımlanmıştır. Bu perdelerin, Dügâh ve Nevâ arasında olduğu tespit edilmiştir. 14. yüzyıla kadar, Dügâh üzerinde bir Uşşâk dörtlüsü ile tarif edilen Karcıġâr terkinin, 18. yüzyılda Kantemiroġlu'nda Uşşâk ve Sabâ makamı sesleriyle bir araya getirildiği görölmüştür. Böylelikle Karcıġâr terkininde yer alan seslerin değişime uğradığı, donanım açısından da arıza seslerin eklendiği görölmüştür. Kantemiroġlu'nun, Karcıġâr terkinin tanımlarının; seyir başlangıç, karar perdesi, ses alanı ve kullandığı perdeler bakımından, tamamen değiştiği tespit edilmiştir. Böylelikle Karcıġâr terkinin, 14. ve 18. yüzyıllar arasında üç farklı çeşitle icrâ edildiği saptanmıştır.

Seydî, Karcıġâr terkinin açıklamasında, Kırşehir'den ziyâde Ahmedoġlu Şükrullah'a ve Hızır b. Abdullah'a katılmıştır. Artin, kendisinden önce görölmeyen bir tarif ile Karcıġâr terkinin kararının Segâh perdesi olduğunu belirtmiştir. Artin'in,

belirtmiş olduğu Karcıġâr tanımının, Arel nazariyesindeki, Müsteâr dörtlüsünden ibâret olduğu görölmüştür.

Kâzım Uz, Kantemioğlu'ndan sonra Karcıġâr makamının Beyâtî perdesini kullandığını belirten ikinci nazariyeci olmuştur. Cemil Bey, Karcıġâr makamının donanımını ve seyir hareketlerini, Arel'e yakın bir şekilde açıklamıştır. Rauf Yektâ Bey, Ezgi ve Arel, Karcıġâr makamını, dörtlü ve beşlilerle açıklamışlardır. Özellikle Kantemiroğlu döneminde kullanılan Beyâtî perdesinin, Arel nazariyesinde Hisâr perdesi olarak kullanılması, geleneğe kısmen bağlı kalındığının göstergesidir. Netice olarak Karcıġâr yapısının karar, ses alanı, dizisinde kullanılan perdeler, yapısında bulunan çeşniler ve donanımı gibi özellikleri bakımından değişiklik gösterip 14. yüzyıldan 20. yüzyıl Arel nazariyesine, ulaştırıldığı sonucuna varılmıştır.

Nazâriyecilerin tarifleri doğrultusunda Karcıġâr terkininin eserler üzerinde kullanılan seyri, şu şekilde açıklanabilir: Seyrine, çıkıcı şekilde karar perdesi olan Çargâh ve Nevâ bölgesinden başlanılıp Nevâ perdesinde Hicâz çeşnisi ile kalış yapılır. Hicâz çeşnisi ile seyredildikten sonra Dügâh perdesine, Uşşâk makamı sesleri ile inilir. Tekrar Nevâ'da Hicâz çeşnisi ile seyredilip Gerdâniye perdesinde kalış yapılır. Gerdâniye'den, Tiz Nevâ'ya kadar Bûselik çeşnisiyle seyredilip tekrar Gerdâniye perdesinde kalış yapılır. Ardından Muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnisi duyurulur. İnici seyre geçildiğinde Evç, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden sonra Hüseyinî ve Dik Hisâr perdeleri, pestleştirilerek Hisâr perdesine ve oradan Nevâ'ya inilir. Hüseyinî, Dik Hisâr ve Hisâr perdelerinin ardışık kullanımı, Karcıġâr'ın karakteristik özelliği haline gelmiştir. Ardından Çargâh'ta Nikrîz ve Segâh'ta Hüzzâm çeşnileri duyurulur. Son olarak yerinde Uşşâk çeşnisi veya Hisâr perdesini Hüseyinî perdesine dönüştürüp Hüseyinî makamı sesleri ile karar edilebilir.



Şekil 5.22. Karcıgâr Terkibine İlişkin Seyir Örneği

Türk mûsikîsinde, nazariyecilerin derin mûsikî bilgisiyle meydana getirdikleri terkipler, nazari yaklaşımların anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Terkipler, meydana getirildikleri dönemlerin mûsikî anlayışı, icrâsı, kullanılan perdeler ve ses alanları gibi özelliklerinin anlaşılmasında önemli derecede rol oynamaktadır. Terkiplerin, sayıları tam olarak bilinmediğinden nazariyecilere göre değişmesi, bir nevî Türk mûsikîsinin özgün ve sonsuz bir hâzine olduğunun göstergesidir. Bu sebeple bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan hareketle Türk mûsikîsinde yer alan diğer terkiplerin de doküman incelemesi yöntemi kullanılarak araştırılıp ortaya konulması ve 21. yüzyıl nazariyesine dahil edilmesi önerilmektedir. Bu durum aynı zamanda gelenek ve gelecek arasındaki, köklü mûsikî bağlarının anlaşılmasına olanak sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Abdülbâkî, N.D. (1794). *Tedkîk ü Tahkîk*. Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz paşa Bölümü, No:1242.

Abdülkâdir Merâgî, (15. yy). *Makâsıdü'l-Elhân*. Topkapı Sarayı Nüshası, No:1726.

Abdülkâdir Merâgî, (15. yy). *Şerh-i Kitâbü'l Edvâr*. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, No:3470.

Ahmedoğlu Şükrullah, (15. yy.). *Kitâbü'l Mûsikî*. İsam Kütüphanesi, No:783.1 SAF.E.

Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletun Fi'l-Musika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyatındaki yeri*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Akdoğan, B. (2009). *Fetullah Şîrvânî ve mûsikî risâlesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Akdoğu, O. (1992). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbîrât-ı Mûsikî*. Akademi Kitabevi Yayınları.

Akdoğu, O. (1999). *Türk mûsikîsinde perdeler*. Mûsikî Ansiklopedisi Yayınları.

Aksu, F. Â. (1998). *Türk mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Anonim (18. yy). *MK 131 (Kantemiroğlu nüshası)*. Milli Kütüphane.

Arel, H. S., (1993). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. (Hazırlayan: Onur Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arslan, F. (2004). *Safîyyüddîn-î Urmevî ve şerefiyye risâlesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Arslan, F. (2015). *İslâm medeniyetinde mûsikî*. Beyan Yayınları.

Arslan, F. (2017). *Safîyyüddîn-î Urmevî ve şerefiyye risâlesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

- Arısoy, M. (1998). *Seydî'nin El-Matlâ adlı eseri üzerine bir çalışma*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Aydemir, M. (2020). *Türk mûsikîsi makam rehberi*. Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1986) *Maragalı Abdülkâdir*. Pan Yayıncılık.
- Başara, E. (2008). Hoca Abdülkâdir'e Atfedilen Terkipler. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(2), 253-260.
- Ceyhan, Â. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsikî"* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.
- Cevher, M. H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (transkripsiyon, inceleme)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çakır, A. (2014). Kutbüddîn Şîrâzî 'nin Dürretü' t-Tâc'ında devir ve cem'i-kâmiller. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (37), ss. 75-96. <https://doi.org/10.17120/omuifd.43129>
- Çelikkol, E. (2000). *Türk mûsikîsi bilgileri*. Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı Yayınları.
- Çergel, M. A. (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde neşredilen Türk mûsikîsi konulur makâleleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çetinkaya, Y. (1995). *İhvân-ı Safâ'da mûsikî düşüncesi*. İnsan Yayınları.
- Dilşâd, B. (1976). *Murâd-Nâme*. Millî Kütüphane, Fahri Bilge Koleksiyonu, No. 70.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki mûsikî bölümünün incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin mûsikî teorisi*. Kırşehir Valiliği.

- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve ameli Türk mûsikîsi*. Milli Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1940). *Nazari ve ameli Türk mûsikîsi*. Alkaya Matbaası.
- Feyzioğlu, N. (2008). Murâd-Nâme’de geleneksel Türk sanat müziği makamları, darblar ve sâzendelik adâbı. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (38), 139-150.
- Hacı Büke, A. B. (1502). *Mukaddimetü’l-Usûl*. İstanbul Üniversitesi Eski Eserler Kütüphanesi, Farsça Yazmalar Bölümü, No.1097.
- Hâşim, H. M. (1864). *Mecmuâ-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyât*. İstanbul.
- Hatunoğlu, A. (2014). Türk İslâm hekimlerinin psikoloji biliminin gelişimine katkıları ve psikolojik hastalıklara tedâvi yöntemleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(5), ss. 255-263. [10.16992/ASOS.211](https://doi.org/10.16992/ASOS.211)
- Helmholtz, H. V, & Ellis, A. J. (1895). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Cambridge University Press.
- Hızır Ağa. (1793). *Tefhîmü’l Makâmât fî Tevlîdi’n Nagâmat*. Topkapı Sarayı. Hazine No:1793.
- Hızır, b. A. (1731). *Kitâbü’l-Edvâr*. İstanbul Revân Yazmaları Kütüphanesi, No: 1728.
- İşıldak, C.K. (2021). Türk mûsikîsi bestekârlarının kullanımları doğrultusunda Segâh-Eviç donanımlı ve Dügâh kararlı makamların değişimleri [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- İlim, F. (2018). Aristoteles’te mûsikîal terimlerin anlamı ve kullanımı. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (30), ss. 55-66. <https://doi.org/10.20981/kaygi.410683>
- İrden, S. (2020). *Türk mûsikîsinde düzen-perde-makam-terkip uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- İsmail Hakkı. (1926). *Musiki tekamül dersleri*. İBB Atatürk Kitaplığı.
- Judet, E. P. (2002). *Tanbûrî Küçük Artin*. Pan Yayıncılık.

- Kanar, B., & Umuzdaş, S. (2023). “Nazari, nazariye, nazariyat” kavramlarının Türk müziğindeki kullanımına ilişkin bütünleştirici araştırma. *Yegâh Mûsikîoloji Dergisi*, 6(1), ss. 188-204. <https://doi.org/10.51576/ymd.1307959>
- Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l- Mûsikî 'Alâ Vechi'l- Hurûfât*. (Haz.Yalçın Tura), Yapı Kredi Yayınları.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rûmî'nin risale-i mûsikîsi'nin transkribe ve değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve “Edvâr-ı Mûsikî” adlı eseri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân adlı eseri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Karaca, T. (2015). Hûzî makamının tarihsel süreçlere göre değişim çizgileri üzerine. *Rast Mûsikîoloji Dergisi*, 3(2), 953-968.
- Karadeniz, M. E. (1981). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar ilkeler teknikler*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekamül dersleri*. İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kevserî, N. M (1974?). *Kitab-ı Musikar (Kevserî Mecnûası)*. Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi, Mf1994-A 4941.
- Keskiner, B. (2009). Arap harfli Türkçe süreli yayınlarda Türk musikisi teorisi bibliyografyası. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (14), 375-416.
- Kırşehrî, Y. b. N. (1469). *Kırşehrî Edvârı (Risâle-i Mûsikî)*. Paris Bibliotheque National Şark Yazmaları Bölümü, Supp. Turc 1424.

- Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve “Nekâvetü’l-Edvâr” isimli eserinin XV. yüzyıl mûsikî nazariyatındaki yeri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Kolukırmık, K. (2012). *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhü’l-Edvâr’ı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Köprülü, G. (2016). *Benâî’ye ait mûsikî risâlesi’nin incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Köprülü, G. (2018). XIII-XV. yüzyıl ortaçağ İslâm medeniyetinde sistemci okul ve Türk mûsikî ilmine katkıları. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2), 263-276.
- Köprülü, G. (2019). *K-38 edvârı*. Gece Kitaplığı.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk mûsikîsinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Küçüköğkçe, Ö. (2010). *XV. yüzyılda makâmîlar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Lâdikli, M. Ç. (1894). *Er- Risâletü’l- Fethiyye*. Taksim Atatürk Belediye Kütüphanesi, No: K23.
- Levendoglu, O. (2002). *13. yüzyıldan günümüze kadar varlığını süredüren makamlar ve değişim çizgileri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Okan, B. (2015). *Mûsikîte batılılaşma hareketleri ışığında Hâşim Bey mecmûası* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi târihi II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ. H. (1998). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Öztürk O. M., Beşiroğlu, Ş., & Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı anlamak: Makam nazariye târihinde başlıca modeller. *Porte Akademik*, 10, 9-36.

- Öztürk, O. M. (2020). Türk mûsikîsinde Yektâ, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: Kısa fakat eleştirel bir tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), ss. 171-215. <https://doi.org/10.31722/ejmd.757313>
- Öztürk, O. M. (2022). *Halk müziği teorisi ve uygulaması I*. Mûsikî Eğitim Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınları.
- Paspas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Şendil, Ç. Ö., & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), ss. 227-256. <https://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- Seydî. (1504). *El-Matla' "Beyân-ı Edvâr ve Makâmat"*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmed Bölümü No: 3459.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî adlı eseri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Sıdal, F. (1985). *Türk mûsikîsi nazariyatı*. TRT Mûsikî Dâiresi Yayınları.
- Söylemez, M. (2016). *Türk mûsikîsinde Hâfız Post* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Şirâzî, K. (13. yy). *Dürretü't Tâc li Ğurretit'd-Dibâc*. Köprülü Kütüphanesi Yazmaları, No:867.
- Şirvânî, F. (1986). *Mecelletun Fi'l-Mûsîka*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III. Ahmet Kısmı No: 3449.
- Tanrıkorur, C. Acem-TDV İslâm Ansiklopedisi. Nisan 5, 2023, <https://islamansiklopedisi.org.tr/acem--musiki>

- Tanrıkorur, C. Beyâti- TDV İslâm Ansiklopedisi. Nisan 7, 2023, 1992.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/bayati--musiki>
- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin mûsikî teorisinin incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Niğde Üniversitesi.
- Tekin, A. (2015). *Türk mûsikîsinde nağmeler ve makamlar*. Büyüyenay Yayınları.
- Tirevî, K. (1488). *Risâle-i Mûsikî*. Beyazid Devlet Kitaplığı, Velüyiddin Efendi Bölümü, No:3181.
- Tıraşçı, M. (2017). *Türk mûsikîsi nazariyatı târihi*. Kayıhan Yayınları.
- Tura, Y. (1998). *Türk mûsikîsinin mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk-inceleme ve gerçeği araştırma-Nâsır Abdülbâki Dede*. Pan Yayıncılık.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin mûsikî risâleleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Turabi, A. H. (2002). *İbn Sînâ'nın Kitâbü's Şifası'nda mûsikî* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Urmevî, S. (1235). *Kitâbü'l-Edvâr*. Nuruosmâniye Kütüphânesi, No:3653/1.
- Urmevî, S. (1267). *Şerefiyye Risâlesi*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sâib Sencer Yazmaları, No:4810
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve mûsikî*. Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2015). *Merâgî'den II. Murad'a müziğin maksatları Makâsıdû'l-Elhân*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Uslu, R. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1 (2), 91-109.

- Uslu, R. (2017). Yusuf Kırşehirî Mevlevî'nin Türk mûsikî târîhindeki yeri: Yeni sistemcilerin kurucusu mûsikî teorisyeni. *Researcher Social Science Studies*, 5(4), 655-679.
- Uslu, R. (2021). *Mârifet-i Mûsikî Edvârı-1385?*. Akademisyen Kitabevi.
- Uslu, R. (2022). Başçavuş İsmail Ağa'nın besteleri ve Mecmua-yı Güfte'sinden (Berlin 3370) tespitler. *Yegâh Mûsikîoloji Dergisi*.5(2), ss. 128-150.
<https://doi.org/10.51576/ymd.1226502>
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve musikî risâlesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddin Abdulmu'min Urmevî ve Kitabu'l Edvâr'ı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Uygun, M. N. (2019). *Kitâbü'l-Edvâr-Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî*. İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhatı*. Küğ Yayını.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk mûsikîsinde makam. *İstem Dergisi*, (11), 145-158.
- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk mûsikîsi rehberi*. Maya Akademi Yayın Dağıtım.
- Yahya Kaçar, G. (2023). *Türk mûsikîsi rehberi*. Eğitim Yayınevi.
- Yalçın, G. (2013). Hâşim Bey Mecmuâsının “makam ve tonalite karşılaştırması” yönünden incelenmesi. *Turkish Studies*, 8(6), ss. 753-768.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4760>
- Yalçın, G. (2020). *Kevserî Mecmuâsı*. Gece Kitaplığı.
- Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk mûsikîsinde makamlar ve seyir özellikleri*. Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. (çev. O. Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf adlı eseri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Yüksel, H. İ. (2001). *Rauf Yektâ Bey'in Esâtiz-i Elhân adlı eseri ve incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu. (2022, Aralık 21). *Nazariyat*. <https://sozluk.gov.tr/>.

Türk Dil Kurumu. (2022, Aralık 21). *Çeşni*. <https://sozluk.gov.tr/>.

Türk Dil Kurumu. (2022, Aralık 21). *Dizi*. <https://sozluk.gov.tr/>

Uslu, R. (2023, Haziran 6). *Mefâtihu'l- ulûm /Harizmi'nin Mûsikî Bilimi* <http://www.musikidergisi.net/?p=2240>

Uslu, R. (2023, Mart 01). *Mûsikî târihî sistemciler kronolojisi / music history of the middle east 2* <https://www.youtube.com/watch?v=5iHqIbtbdfU&t=22s>

Uslu, R. (2023, Mayıs 01). *Mûsikî târihî yeni sistemciler kronolojisi I Music history of the Middle East and Ottoman* https://www.youtube.com/watch?v=22wNb3zFTRk&list=PLqvhUfFSM6veUoZU_0PfUn7mhuX3fk-DDj

EKLER

Ek 1. Urmevî'de Perdeler

SIRA NUMARASI	HARFİ
1.	A
2.	B
3.	C
4.	D
5.	h
6.	V
7.	Z
8.	H
9.	T
10.	Y
11.	YA
12.	YB
13.	YC
14.	YD
15.	Yh
16.	YV
17.	YZ
18.	YH



Ek 2. Merâgî'de Perdeler

PERDE ADI	I. SEKİZLİ	II. SEKİZLİ	PERDE ADI
RAST	A	Yha	GERDÂNİYE
ŞURÎ	B	Yta	NİM ŞEHNÂZ
ZENGÜLE	C	K	ŞEHNÂZ
DÜĞÂH	D	K	MUHAYYER
KÜRDÎ	He	Kb	SÜNBULE
SEGÂH	V	Kc	TİZ SEGÂH
BÜSELİK	Z	Kd	TİZ BÜSELİK
ÇARGÂH	Ha	KHa	TİZ ÇARGÂH
SABÂ	Ta	Kv	TİZ SABÂ
UZZÂL	Y	Kz	TİZ UZZÂL
NEVÂ	Ya	KHe	TİZ NEVÂ
BEYÂTÎ	Yb	Kta	TİZ BEYÂTÎ
HÎSÂR	YC	L	TİZ HÎSÂR
HÜSEYNÎ	Yd	La	TİZ HÜSEYNÎ
ACEM	Yhe	Lb	TİZ ACEM
EVÇ	Yv	Lc	TİZ EVÇ
MÂHUR	YZ	LD	TİZ MÂHUR
GERDÂNİYE	Yha	Lhe	TİZ GERDÂNİYE



Ek 3. Kantemiroğlu'nda Perdeler

The image displays a collection of musical notations for various maqams in the Kantemiroğlu style, organized into eight rows of four staves each. Each staff contains a single note with a label above it, indicating the specific makam.

Row 1: Kaba Çargâh, Yegâh, Hüseyinî Ağır, Acem Ağır

Row 2: Irak, Rehâvi, Rast, Zengüle

Row 3: Dügâh, Nihâvend, Segâh, Bîselik

Row 4: Çargâh, Uzâl, Sabâ, Nevâ

Row 5: Hisâr, Beyât, Hüseyinî, Acem

Row 6: Evç, Mahûr, Gerdâniye, Şehnâz

Row 7: Mühayyer, Sünbiüle, Tiz Segâh, Tiz Bîselik, Tiz Çargâh

Row 8: Tiz Uzâl, Tiz Sabâ, Tiz Nevâ, Tiz Beyât, Tiz Hüseyinî

Ek 4. Arel'de Perdeler

The image displays six staves of musical notation, each representing a different mode (perde) in the Arel scale. The modes are listed below each staff:

- Staff 1:** Kaba Çargâh, Kaba Nîm Hicâz, Kaba Hicâz, Kaba Dîk Hicâz, Yegâh, Kaba Nîm Hisâr, Kaba Hisâr, Kaba Dîk Hisâr
- Staff 2:** Hüseynî Aşîran, Acem Aşîran, Dîk Acem Aşîran, Irak, Geveşt, Dîk Geveşt, Rast, Nîm Zîrgüle
- Staff 3:** Zîrgüle, Dîk Zîrgüle, Dügâh, Kürdî, Dîk Kürdî, Segâh, Bûselik, Çargâh
- Staff 4:** Nîm Hicâz, Hicâz, Dîk Hicâz, Nevâ, Nîm Hisâr, Hisâr, Dîk Hisâr, Hüseynî
- Staff 5:** Acem, Dîk Acem, Evç, Mâhur, Dîk Mâhur, Gerdâniye, Nîm Şehnâz, Şehnâz
- Staff 6:** Dîk Şehnâz, Mûhayyer, Sûnbüle, Dîk Sûnbüle, Tîz Segâh, Tîz Bûselik, Tîz Çargâh