



## RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



### ŞED MAKAM MI ŞED İCRÂ MI?

**Dr. A. Başak İlhan Harmancı<sup>1</sup>**

*Marmara Üniversitesi, Türkiye  
basakilhan75@hotmail.com*

#### ÖZET

Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminin makam tasnifinde yer alan şed makam terimi, günümüzde halen tartışmalı bir kavram olmayı sürdürmektedir. Şed kavramı Safiyüddin tarafından makam manasında kullanılmış ise de, kendisinden sonra tabakat kavramının yerini alarak aktarım (transposition) anlamında kullanılmıştır. Edvârlar incelendiğinde şed makam adı altında bir sınıflandırma mevcut olmadığı görülmektedir.

Gerek Şed olduğu iddia edilen makamlarda bestelenmiş eserler üzerinde Türk Mûsikîsi repertuarında yapılan incelemeler, gerekse edvarlarda yapılan makam incelemeleri Türk mûsikîsinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavramın olmadığını, şed icrânın söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır.

Makalemizin amacı da halen sürmekte olan şed makam tartışmasına açıklık getirerek, şed olduğu iddia edilen makamların –makam akrabalıklarını da ortaya

<sup>1</sup> Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Dr.

koyarak- başlı başına farklı seyir özellikleri olan makamlar olduğunu gözler önüne sermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Şed, transpoze, aktarım, şed makam.

## **ABSTRACT**

The term of “şed maqam”, which is located Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system’s classification of Maqam, continues to be a controversial concept. The concept is used in the sense of Maqam by Safiyüddin, after him, taking the place of the concept of Tabaqat, transposition means used. When the edvar’s is examined it is observed that a classification does not exist under the name of “Şed Maqam”. Both, the investigations of compositions which is alleged şed Maqam and maqam studies in Edvar’s reveals that there is no such concept as “Şed maqam” in Turkish Classical Music and there is only “şed performance”.

The purpose of this article, by clarifying the ongoing discussion of the Sed Maqam, to reveal that maqams, which is alleged şed (transpose), have the characteristics of different cruise itself.

**Keywords:** Transposition, transpose maqams.

Arapça kökenli bir kelime olan “şedd” (çift “dal” harfiyle yazılır) çekmek, sürüklemek, bağlamak manasına gelip, mûsikî ıstılahı olarak da “bir ses dizisi veya eserin tümünün aralıkları aynen korunarak başka bir perdeye aktarılması” anlamını taşımaktadır. Sözlük ve ansiklopedilerde “şed” terimine karşılık olarak Batı Müziği’ndeki “transposition” terimi kullanılmıştır. Şed teriminin detaylı olarak incelenmesi ve şed makam ile ilgili açıklamalara geçmeden evvel transposition üzerinde biraz durmak istiyoruz.

Batı Müziği’nde bir eserin başka bir perdeye aktarılması için başlıca sebepler şunlardır:

1- Transpoze<sup>2</sup> adı verilen, eserin orijinal tondan yazılmış notasını çaldıklarında farklı ses veren enstrümanların için kullanılan aktarım:

Müzisyenler arasında herkesin her perdeyi aynı isimle adlandırması toplu icra, müzikal paylaşım vb. durumları kolaylaştırmaktadır. Bu sebeple 440 hertz frekanstaki A perdesi standart olarak ortak perde (concert pitch) olarak kabul edilmiştir. Bu ortak sesi kabul eden enstrümanlar “C (Do) enstrüman” olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple C (do), Batı Müziği’nde tabii donanımdır. C (Do) enstrümanlar dışında kalan enstrümanlar ise transpoze olarak adlandırılır. Klarnet, korno, saksafon, trompet, kornet en çok bilinen transpoze enstrümanlardır. Bβ klarnet orijinal notadaki C perdesini icra ettiğinde Bβ olarak seslendirir. İcrada ortaklığı sağlamak için C majör bir eserin Bβ klarnet partisi D majör tonundan yazılır. Aşağıda transpoze enstrümanlar ve tonları verilmiştir:

Orijinal Ton C Sazlar için	Dβ flüt veya Piccolo	İngiliz Kornosu, F Korno, F Alto	Bβ Sop. Sax. Bβ Tenor Sax. Bβ Bas Sax. Bβ Klarnet Bas Klarnet Bβ Kornet Bβ	Eβ Alto Sax. Eβ Bariton Sax. Eβ Klarnet Eβ Alto Klarnet	A Klarnet	D Korno	Trom.-Bass Anahtar Bariton- Bass Anahtar Eβ ve Bβ Tuba
-------------------------------------	----------------------------	---	--	---	--------------	------------	--

<sup>2</sup> Fr. Transposè: aktarmak

			Trompet				
G# (Aβ)	G	D# (Eβ)	A# (Bβ)	F	B	F# (Gβ)	G# (Aβ)
A	G# (Aβ)	E	B	F# (Gβ)	C	G	A
A# (Bβ)	A	F	C	G	C# (Dβ)	G# (Aβ)	A# (Bβ)
B	A# (Bβ)	F# (Gβ)	C# (Dβ)	G# (Aβ)	D	A	B
C	B	G	D	A	D# (Eβ)	A# (Bβ)	C
C# (Dβ)	C	G# (Aβ)	D# (Eβ)	A# (Bβ)	E	B	C# (Dβ)
D	C# (Dβ)	A	E	B	F	C	D
D# (Eβ)	D	A# (Bβ)	F	C	F# (Gβ)	C# (Dβ)	D# (Eβ)
E	D# (Eβ)	B	F# (Gβ)	C# (Dβ)	G	D	E
F	E	C	G	D	G# (Aβ)	D# (Eβ)	F
F# (Gβ)	F	C# (Dβ)	G# (Aβ)	D# (Eβ)	A	E	F# (Gβ)
G	F# (Gβ)	D	A	E	A# (Bβ)	F	G

Transpoze enstrümanlar tablosu

2- Vokal icrada, eseri icracının daha rahat seslendirebilmesi için orijinal tonundan farklı bir tona aktarım:

Eserin yazıldığı ton icracıyı çok yüksek veya çok düşük olduğu notlar ile zorluyorsa, eserin tonunu değiştirmek çok daha iyi bir performans ile sonuçlanacaktır.

3- Bazı enstrümanların eseri daha kolay çalmasını sağlamak için farklı tona aktarım:

Yaylı ve mızraplı sazlar parmak pozisyonları ve akort açısından diyez donanımlı tonlarda rahat ederken, pirinç ve tahta nefesliler bemol donanımlı tonları tercih ederler.

Batı müziğindeki bu transpoze sebepleri Türk Mûsikîsi'nde de aynen geçerli olmakla birlikte gerek enstrüman gerekse vokal için orijinal tondan farklı bir tona aktarılmış nota yazımı kullanılmamıştır. Türk Mûsikîsi'nin transpoze sazı olan ney, icra hususunda temel noktayı oluşturmaktadır. Uzunluklarına göre karar sesleri değişen neylerin çeşitleri ve frekansları aşağıda verilmiştir:

<b>Ney Çeşidi</b>	<b>Türk Mûsikîsi'nde kullanıldığı yere göre</b>	<b>Karar Perdesi (Batı Müziği)</b>	<b>Ortalama Boyu</b>
Bolâhenk Nisfiye	Yerinden	E (Mi)	520 mm
Bolâhenk-Süpürde Mâbeyni	Yarım ses	Eβ (Miβ)	550 mm
Süpürde	1 ses	D (Re)	580 mm
Müstahsen	1,5 ses	C# (Do#)	620 mm
Yıldız	2 ses	C (Do)	665 mm
Kızneyi	4 ses	B (Si)	710 mm

Kız-Mansur Mâbeyni	4,5 ses	Bβ (Siβ)	745 mm
Mansur	5 ses	A (La)	780 mm
Mansur-Şah Mâbeyni	5,5 ses	G# (Sol#)	820 mm
Şah	6 ses	G (Sol)	860 mm
Davud	7 ses	F# (Fa#)	910 mm
Davud-Bolâhenk Mâbeyni	7,5 ses	F (Fa)	970 mm
Bolâhenk	8 ses (Oktav)	E (Mi)	1040 mm

Yerinden icra edilen Rast makamının karar sesi Sol olarak yazılmış bir nota müstahsen ney tarafından icra edildiğinde karar sesi Mi, Kızneyi tarafından icra edildiğinde, Mansur ney tarafından icra edildiğinde ise Do olacaktır.<sup>3</sup>

Görüldüğü üzere transposition terimi gerek Batı gerekse Türk Mûsikîsi'nde icra alanını ilgilendiren bir olaydır. Beste bestekâr tarafından orijinal tonunda yapılır, icra kolaylığı sağlamak için eser istenilen perde üzerine veya tona aktarılır. Batı müziğinde orijinal ton ve aktarılan ton nadiren eserin üzerine yazılırken, Türk Mûsikîsi'nde ise eserin aktarılmış notasının yazılması düşünülmemiş, sadece icracının yapacağı aktarımı bilmesi yeterli görülmüştür.

Transposition kavramını açıkladıktan sonra şed kavramı üzerinde durmak istiyoruz. Edvar kitapları incelendiğinde şed terimi ilk olarak Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî'nin *Kitabü'l-edvâr*'ında çoğul şekli olan *şüdûd* kelimesiyle karşımıza çıkmaktadır. Safiyyüddin ana makamlar sayılan 12 devri (Uşşak, Nevâ, Bûselik, Rast, Hüseyinî, Hicâzî, Rehâvî, Zengûle, Irak, Isfahan, Zirefkend ve Büzürg)

<sup>3</sup> Batı Müziğinde A 440 Hz. frekansı Türk Müziğinde Nevâ perdesi olarak kabul edildiğinden, yerinden icrada Rast perdesi D, Müstahzen akortta Rast Perdesi B, Kızneyi akortta Rast perdesi A, Mansur akortta Rast perdesi G olacaktır.

şüdüd (şedler) olarak adlandırmıştır. Bunların dışında kalanlar âvâze<sup>4</sup>, şu'be<sup>5</sup> ve terkîpler<sup>6</sup> şeklinde sıralanmışlardır. Makam mânâsında kullanılan şed terimi sadece Safiyüddîn'in edvârında görülürken kendinden sonra yazılmış edvâr kitaplarında şed'in yerini makam terimi almıştır. Görüldüğü üzere Safiyüddin'de geçen şed teriminin transposition ile uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Transposition'ı ifade etmek için bir başka ıstılah “*tabakât*” terimi kullanılmıştır. Safiyüddin 17 perdeden oluşan tabakât'ı “*bir başka konumda olan devirlerin sesleri*”<sup>7</sup> olarak tanımlarken, el-Merâğî: “*kendi yerinden veya kendi yeri dışında çıkarılan bir aralık, cins veya devirden*”<sup>8</sup> ibaret olduğunu ifade etmiştir.

XV. yy. mûsikî âlimlerinden Hızır b. Abdullah tabakât terimini kullanmadan seçilmiş bir düzen ve başlangıç sesinin değişimleri ve meydana gelen yeni perde isimlerinden bahsetmiş; Fethullah Şirvânî<sup>9</sup> ve Lâdikli Mehmed Çelebi<sup>10</sup> ise edvârında 17 perdeye yapılan aktarımları tabakât başlığı altında açıklamışlardır. XV. yy.'da kullanılan *tabakât* daha sonra yazılan edvârlarda kullanılmazken, *şed* terimi transposition anlamında *tabakât*'ın yerini almıştır. Bu döneme kadar yapılan incelemede *Şed Makam* terimine hiçbir şekilde rastlanmamıştır. Bu terim karşımıza ilk olarak Dimitrius Kantemir'in edvârında çıkmaktadır. Kantemir şed makamı “*Şed makam oldur ki bizzat makam olanın dördüncü perdesinde olur ve karargâhı olmayan perdede karar eder; yâni Dügâh'ı Aşîrân, Segâh'ı Irak, Çargâh'ı Rast edip bir makamın üzerinde tasnif olan nesneyi dördüncü olan perdenin makamında*

<sup>4</sup> Geveşt, Gerdâniye, Nevruz, Selmek, Mâye, Şehnâz ve daha sonra ilâve edilen Hisar gibi sesleri bir oktav tarafından kapsanmayan ezgi örnekleridir.

<sup>5</sup> Başlangıç ve karar perdeleri göz önüne alınarak uygulanan ezgi seyirleridir. Bazı mûsikî bilginleri edvârlarında dört, bazılarınca yirmi dört olarak şu'beden bahsetmişlerdir. Dört şu'be: Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh olarak sıralanırken, yirmi dört şu'be: Yegâh, segâh, çargâh, pençgâh, aşîrân, nevruz-ı Arab, mâhur, Nevruz-ı hârâ, nevruz-ı bayâtî, hisar, nühüft, uzzâl, eviç, nîrîz, müberkâ', rekb, sabâ, hümâyün, zâvil, ısfahanek, bestenigâr, nihâvend, hûzî ve muhayyer olarak verilmiştir.

<sup>6</sup> Âvâze ve şu'belerin bir araya getirilmesiyle oluşan birleşik makamlardır.

<sup>7</sup> M. Nuri UYGUN, *Safiyüddün Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999, 98.

<sup>8</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-Elhân'ı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2007, 153.

<sup>9</sup> Bayram AKDOĞAN, “*Fethullah Şirvânî ve “Mecelletu'n-fi'l-Mûsika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996, 228-229.

<sup>10</sup> Hakkı TEKİN, “*Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*”, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999, 154-156.

çalınır, lâkin âgâh ol ki bu ma'kûle şedd makamları hânendelerde bir vechile teşhis olmayıp yalnız sâzendelerde câ-be-câ müstâ'mellerdir"<sup>11</sup> şeklinde tanımlamıştır. Burada dikkatimizi çekecek olan husus tanımın sonunda yer alan “lâkin âgâh ol ki bu ma'kûle şedd makamları hânendelerde bir vechile teşhis olmayıp yalnız sâzendelerde câ-be-câ müstâ'mellerdir” ifâdedir. Bu ifâdede şeddin sadece farklı perdeye aktararak icra eden sâzendeler tarafından teşhis edilip kullanıldığı belirtilerek şeddin icrayı ilgilendiren bir husus olduğu açıkça ortaya konulmuştur. Başlangıçta transposition'a yaptığımız açıklamada da bu hususu belirtmiştik. Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun edvârında bahsettiği şed, icra esnasında bir makamın orijinal karar sesi yerine bir başka perdede icra edilmesi olayıdır ve makamın asli bünyesi, seyir özellikleri aynen muhafaza edilmektedir. Kantemiroğlu da edvârında bu tezimizi destekler mahiyette: “Bilmiş ol ki, şed makam dediğimiz mahsus ve bizzat makam değildir, velâkin târif-i makamatta zikr olunduğu vech üzere, bir makamın üzerinde tasnif olunan nesneyi dördüncü perdede ya dahî tizi ya dahi nerme tutup çalınır ve bu ma'kûle şed yolları yalnız sazendeye mahsus verilmiştir ve hânende nefesinden bir vechile fasl ü tefrik olamazlar.”<sup>12</sup> şeklinde açıklamamıştır.

Abdülbâkî Nâsır Dede de *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde Safiyyüddîn'den kendisine kadar gelen süreçte kabul edilen makam, ağaze, şu'be, terkîbat kavramlarını aynen kabul ederken sâdece 12 makamı 14'e çıkarmıştır. Onun edvârında da şed makam tâbiri yoktur.

Safiyyüddîn'den Abdülbâkî Nâsır Dede'ye kadar olan dönemde makam sınıflandırması makam, ağaze, şu'be ve terkîbat olarak belirlenirken, şed makam diye bir unsur hiçbir şekilde eserlerde yer almamıştır. Hattâ XX. yy.'da bile bu kavramı kabul etmeyip kullanmayan nazariyeciler bulunmaktadır. Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz ikilisinin yazdığı nazariyat kitabında şed makam diye bir tasnif

<sup>11</sup> Yalçın TURA, “*Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 42.

<sup>12</sup> Yalçın TURA, “*Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I,



bulunmamakta, makamlar basit ve bileşik olarak iki kısma ayrılmaktadır. Yalçın Tura<sup>13</sup>, Cinuçen Tanrıkorur<sup>14</sup>, Yavuz Özüstün gibi müzikologlar da gerek mûsikî sohbetlerinde, gerekse yazdıkları eserlerde şed makam diye bir makam anlayışının yanlışlığından, şed teriminin sadece icrayı ilgilendiren bir unsur olduğundan bahsetmişlerdir.

Şed makam terimini kullanan, tanıtan ve şed makam tartışmasını başlatan Arel-Ezgi-Uzdilek ekolü olmuştur.

H. Sâdeddin Arel şeddi “*Bir makamı, asıl mevkiinden başka bir yere götürmek, o makamın şeddini yapmak olur*” şeklinde tarif ederken, Dr. Suphi Ezgi ise “*Basit veya mürekkep bir makamın umûmî dizideki mevkiinden gayrı onun muhtelif sesleri üzerlerine yapılan menkulleri*” olarak tanımlamıştır. Bu tanımlarda Sistemci Okul’daki tabakât ile şeddin aynı anlamlarda kullanılmış olduğu görülmektedir. Fakat tanımın devamında Arel açıklamalarına şöyle devam etmiştir: “*Herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi aynı isimle anmak doğru değildir. Çünkü basit veya mürekkep bir makamı 24 gayr-i müsâvî taksimatlı umûmî dizinin müteaddid perdelerine göçürüp şed yapabiliriz; bunlar müstakil makam olmaz; aynı makamın kendi mevkiinden başka yerdeki şekli olur. Fakat şimdiye kadar bazı şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz.*”<sup>15</sup> Arel bu açıklamada, şed makam adını verdiği ileride açıklayacağımız 14 makamın kendi durak perdelerinden başka perdelerle aktarılmış halleri olduğunu söylemekte, onların Nihâvend, Sultânîyegâh, Acemaşîran, Mâhur vb. konulmuş isimlerle

<sup>13</sup> Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsi’nin Mes’eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, 144.

<sup>14</sup> Basılmamış Ud Metodu’ndan: “*Arel-Ezgi nazariyatındaki üçlü tasnif (basit-şed-mürekkep) bize göre yanlıştır. Zira Türk mûsikîsinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavram yoktur. Çeşitli akortlara (perdelerin nisbî perstlik ve tizliği) tâbî olan aktarılmış icra vardır (meselâ, Dügâh perdesi yerine Hüseyinî-aşîrân perdesinde karar veren Uşşak makamı); ama değişik bir perdeden icra edilen makam, seyir özelliğini koruduğu sürece değişik bir makam olmaz, dolayısıyla adı değişmez. Adı değişiyorsa seyri değişiyor demektir; seyri değişiyorsa zaten aktarma sayılmaz.*”

<sup>15</sup> H. Sâdeddin AREL, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 281

adlandırılmasının yanlış olduğunu ifade etmektedir. Hakikatte yapılması gerekenin hangi perde durak olarak kullanılmış ise o perdenin ismiyle asıl makamın adının yan yana getirilmesi olduğunu söyleyerek örnek olarak Bûselik’de Hicaz, Rast ’ta Karcığar tabirlerini vermiştir.<sup>16</sup> Bu açıklama şed icra için doğru bir açıklamadır. Bûselik Dügâh perdesinden de Rast perdesinden de icra edilse yine Bûselik’tir. Fakat sorun, Arel tarafından şed makam olarak tasnif edilen bu makamların, kendine has seyirleri, yapıları ve özellikleri olan makamlar olmasıdır. Herhangi bir makamın aktarılmasından doğmuş makamlar değildirler. Arel sisteminin en büyük açığı olan makamı dizi olarak düşünüp seyir unsurunu ihmal etmek bu yanlış sınıflandırmanın doğmasına yol açmıştır.

Arel’in şed makam olarak sınıflandırdığı 14 makam şöyle sıralanmaktadır:

- A- Çargâh makamının şedleri: 1- Acemaşîran, 2- Mâhur
- B- Bûselik makamının şedleri: 3- Nihâvend 4- Sultânîyegâh 5- Ruhnevâz
- C- Kürdî makamının şedleri: 6- Kürdîlihiczakâr 7- Aşkefzâ 8- Ferahnümâ
- D- Zirgüleli Hicaz makamının şedleri: 9- Evcârâ 10- Sûzidil 11- Şedaraban  
12- Zirgüleli Sûznâk, 13- Hicazkâr
- E- Segâh makamını şedleri: 14- Heftgâh

Bu on dört makam haricinde dizi olarak düşünüldüğünde orijinal karar sesinden başka bir perdeye aktarılmış farklı makamlar da sayılabilecekken (Rast dizisinin Dügâh perdesine aktarılması sonucu oluşacak Nişâburek Dizisi, Irak dizisinin Segâh perdesine aktarılması sonucu oluşacak Segâh dizisi gibi), neden sadece bu makamların şed olarak isimlendirildiği hakkında bir açıklama yapılmamıştır. Eğer sadece dizinin bir başka perdeye aktarımı söz konusu ise örnek verdiğimiz diziler de başka perdelere aktarılmıştır; eğer aktarılmış halleri ile orijinal halleri arasındaki seyir farklılıkları söz konusu ise bu makamların

---

<sup>16</sup> H. Sâdeddin AREL, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 281

hepsi kendine has özellikleri ve isimleri olan makamlardır ve bunları şed makam diye sınıflandırmak yanlıştır.

Bütün bu açıklamalardan sonra Arel ekolünün şeddinin yapıldığını iddia ettikleri beş makam ve bunların şedleri olan on dört makamın incelemesine geçebiliriz.

## A- ÇARGÂH MAKAMI VE ŞEDLERİ

### ÇARGÂH MAKAMI

Çargâh makamı günümüzde üzerinde en çok ihtilaf olan makamlardan biridir. Bu ihtilafın sebebi Arel ekolünün ana dizi olarak kabul ettiği Çargâh ile Arel sistemine kadar kullanılan, besteler yapılan Çargâh makamının birbiriyile uzaktan yakından alakası olmamasıdır. Çargâh makamında bestelenmiş eserlerin çoğu dinî içerikli eserler olup, repertuarımızda çok fazla bu makamda eser bulunmamaktadır.

Çargâh ile ilgili bilgilere ilk olarak XIV. yy. başlarında Kutbüddin Şirâzî'nin *Dürretü't-Tâc li-Gurreti'd-Dîbâc* adlı ansiklopedisinin riyaziyat bölümündeki mûsikî bahsinde rastlıyoruz. Şirâzî, Çargâh'ı dokuz şu'benin içinde zikretmektedir. Çargâh dizisi üzerinde Do notasının vurgulanması ile Rast etkisi, Re notasının vurgulanması ile de Dügâh etkisinin diziyeye hakim olacağını belirtmiş ve diziyi şu şekilde vermiştir:<sup>17</sup>



Aynı yüzyılda yaşamış Fethullah Şirvânî ise edvârında Çargâh'ı 24 şu'be içinde zikretmiş fakat perdeleri hakkında herhangi bir bilgi vermemiştir.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Owen WRİGHT, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Oxford University Press 1978, 174-175, 287.

<sup>18</sup> Bayram AKDOĞAN, "Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun fi'l-Mûsika" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996, 226.

Abdülkadir el-Merâğî de Şîrvânî gibi Çargâh'a 24 şû'be içinde yer verirken; icrâcılarının nazarında Ha-V-D-A seslerinden oluşan dörtlü Çargâh, Ha-V-D seslerinden oluşan Çargâh-ı Rekb, Ha-V seslerinden oluşan Çargâh-ı Muberka, Çargâh-ı Mâhûr, Gerdâniye Çargâhı ve Çargâh-ı Nevrûz-ı Hârâ olmak üzere altı çeşit Çargâh olduğunu ifade etmiştir. Şîrâzî'nin verdiği dizi ile benzerlik gösterir biçimde dört sestten oluşan aşağıdaki diziyi vermiştir:<sup>19</sup>



Alişah b. Hacıbüke<sup>20</sup> ve Ladikli Mehmed Çelebi<sup>21</sup> de Abdülkadir el-Merâğî ve Kutbüddin Şîrâzî gibi Çargâh'ı 24 şû'be içinde sayıp, aynı aralıkları taşıyan dörtlüyü örnek olarak vermişlerdir. XV. yüzyılın diğer önemli mûsikî bilgini Hızır b. Abdullah Çargâh şû'besinin perde isimlerini vermezken, Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf şû'be şeklinde tarif etmiştir: “*evvel Çargâh hemân, segâh hemân, düğâh hemân, yekgâh evi rast, karargâh nerm âgaze tizi, düğâh evi hüseyinî, yekgâh evi isfahan, segâh evi kûçek, Çargâh hemân*”. Bu tarifin perdeleri ise şöyle verilmiştir:



Kadızáde Tirevî en detaylı açıklamayı veren mûsikî âlimlerinden biridir. Tirevî mûsikî risâlesinde dört şubeden biri olarak kabul ettiği Çargâh'ı şöyle tanımlar: “*Çargâh oldur ki cüz'i zengüle ola, nevi ahir kendu hanesinden hod imiş idik ki segâh hanesi üstünde olur, kendu hanesinden agaze edib, aşaga gidip segâh ve*

<sup>19</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 75.

<sup>20</sup> Ahmet ÇAKIR, *Alişah Hacıbüke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 1999, 46, 134.

<sup>21</sup> Hakkı Tekin, *Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Niğde 1999, 161-162.

*dügâh ve rast hanelerin seyr edip, yine kendi hanesine çıkar, kendi hanesinden yukarı zengule için pençgâh hanesi Çargâh hanesine karib olmuştu, ol perdeye uğrayıp ondan yukarı hüseyini hanelerin seyir edip, gelip yine kendi hanesinde karar eder, Çargâhın agazı ve karargâhı yine kendi hanesidir... ”.*<sup>22</sup>

XVI. yy.’da Seydî *el-Matlâ* adlı eserinde Çargâh’ı dört şu‘be’den üçüncüsü olarak zikrederken “*Girü Çargâh evinde ibtidâ it / Var otur Râst evinde hoş sadâ it*”<sup>23</sup> şeklinde bir tanım yapmıştır.

XVII. Yüzyıl nazariyatçılarından Dimitrius Kantemir (ö. 1723) Çargâh makamını, “*Çargâh makamı ulu ve tam perdelerin makamlarındandır. Perde dairesinde kutb olarak kendi perdesini alır ve gerek kalın perdelerden incelere, gerek ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde Çargâh perdesinde kendini gösterir*”<sup>24</sup> şeklinde izah ederken “Çargâh makamının hükmü” bahsinde makamın dar bir yapıya sahip olduğunu, hiçbir terkiplle uyuşmadığını bu nedenle de Çargâh makamında bestelenmiş eserlerin oldukça az olduğunu söyler.

Kutb-ı Nâyî Osman Dede (ö.1729), *Rabt-ı Ta’birat-ı Mûsikî* adlı eserinde Çargâh makamını, Çargâh perdesinden başlayan Segâh ve Dügâh perdelerini gösteren ve sonra yine segâh gösterip Çargâh’ta karar eden bir makam<sup>25</sup> şeklinde izah etse de kendi bestesi olan Çargâh Âyin-i Şerifi’nde Çargâh’ı, Sabâ makamının üçüncü derecesinde karar veren bir yapıda kullanmıştır.

Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde “*Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdesinde ziyâde seyr ile Sabâ âğaze idüb, Çargâh perdesinde karar ider ve bunda cemi ‘an ittifak vardır*” şeklinde açıklamada bulunur.

<sup>22</sup> M. Nuri UYGUN, Kadızade *Tirevi ve mûsiki* risalesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990, 41.

<sup>23</sup> Seydî, *el-Matlâ*, 12a.

<sup>24</sup> Yalçın TURA, “Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala Vechi’l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 59.

<sup>25</sup> Süleyman ERGGUNER, Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve *Rabt-ı Ta’birat-ı Mûsikî*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991, 120.



XX. yy. müzik nazariyatçılarından İsmail Hakkı Bey (ö. 1927), *Mûsiki Tekâmül Dersleri* adlı eserinde Çargâh makamını Türk Çargâhı ve Arab Çargâhı olarak ikiye ayırır. Türk Çargâhı'nı Sabâ perdesinin üçüncü derecesinde kalan, Arab Çargâhını ise Çargâh perdesinde Rast'lı kalış yapan Çargâh olarak düşündüğü görülür.<sup>26</sup> Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz (ö. 1981) Çargâh makamını Sabâ'lı olarak tarif ederken, İsmail Hakkı Bey'in tasnifine benzer şekilde "Arap Çargâhı" denilen bir tür Çargâhın olduğunu da naklederler.<sup>27</sup>

XV. yy.'dan Arel-Ezgi-Uzdilek ekolüne kadar yaptığımız incelemede Çargâh'ı, Çargâh perdesi üzerinde -Sabâ makamında kullanılan - Hicaz çeşnisi ve Rast perdesi üzerindeki Rast çeşnisini birleştirerek kullanan ve Çargâh perdesi üzerinde karar veren bir makam karakterinde görmekteyiz. XV. yy.'da ekseriyetle Rast perdesi üzerindeki Rast çeşnisi Çargâh şubesini tanımlamak için kullanılırken, Kadızâde Tirevî ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf gibi mûsikî nazariyecileri Sabâ perdesi de denilen Hicaz perdesini tariflerinde kullanmışlardır. XVIII. yy.'dan itibaren Rast perdesi üzerinde Rast ve Çargâh perdesi üzerinde Sabâ'lı kalışların bir arada kullanıldığı bir makam yapısı kullanılmıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünde ise Çargâh makamı ana dizi olarak kabul edilmiş ve Batı Müziği'ndeki Do Majör ile aynı olduğu belirtilmiştir. Dizi olarak verilmiştir. Seyri ise çıkıcı veya inici çıkıcı, güçlüsü ise Rast veya Gerdâniye perdesi olarak belirtilmiştir.

<sup>26</sup> Nermin KAYGUSUZ, *Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekâmül dersleri: Muallim İsmail Hakkı Bey'in hayatı, sanatçı kişiliği, musiki tekâmül dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, 37.

<sup>27</sup> Ekrem KARADENİZ, *Türk musikisinin nazariye ve esasları*, Türkiye İş Bankası yayınları 238, Sanat dizisi 37, Ankara 1984, 114.

Suphi Ezgi kitabına koyduğu Nâyî Mustafa Kevserî ve Küçük Osman Bey'in Çargâh peşrevlerindeki Segâh perdelerinin kitaba koyulurken Bûselik yapıldığını belirtmiş,<sup>28</sup> Kantemiroğlu'nun Çargâh makamı tanımını vererek bir sekizli dâhilinde 15 nağme kullandığı için seslerin ilmî kıymetlerini ve miktarlarını hakkıyla takdir edemediği ve kulakla Çargâh dizisinde Segâh sesinin Bûselik olacağını anlayamadığını iddia etmiştir.<sup>29</sup>

Arel ile birlikte Segâh'lı dizideki Segâh perdesini kabul edemediklerini, Rast dörtlüsünün ancak bir geçki olabileceğini, Sabâ'lı Çargâh'ın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ilâ 250 sene evvelki mûsikicilerin - Çargâh'ta tam karar vermek mümkün olmadığından- bu kabullerinde hatâ ettiklerini belirtmiştir.<sup>30</sup>

XV. yy.'dan XX. yy.'a kadar yazılmış edvârlarda Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kullanılan Çargâh cinsi veya Çargâh dizisi bu nam altında hiçbir şekilde yer almamış, kendilerinin kabul edemedikleri Rast'lı ve Sabâ'lı Çargâh ise yukarıda yaptığımız açıklamalarda da görüldüğü üzere şu'be veya terkiib olarak kadîm mûsikî nazariyatçılarının eserlerinde yer bulmuştur.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucuları ve takipçilerinin dışında bahsettikleri Çargâh dizisini kullanarak yapılan beste örneklerine rastlamak da mümkün değildir.

Çargâh makamı hakkında yapmaya çalıştığımız açıklamalardan sonra bu makamın şeddi olduğu iddia edilen Acemaşîrân ve Mâhur makamlarını ele almaya çalışacağız.

<sup>28</sup> Suphi EZGİ, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul 1940, IV, 197.

<sup>29</sup> Suphi EZGİ, IV, 199.

<sup>30</sup> Suphi EZGİ, IV, 200.

## a- ACEMAŞİRÂN MAKAMI

Edvârlarda yaptığımız incelemede Acemaşîran makamına ilk olarak Dimitrius Kantemir'in edvârında rastlamaktayız. Kantemir Acemaşîran makamını tarif etmeden evvel, kendisinin bir terkîbi olduğunu belirttiği Acem makamı üzerinde durmuştur. Acem makamını garib ve acaîb bir makam olarak nitelendirmiş, yarım perdelerin makamları başlığı altında kalın sestem inceye doğru giderken karşılaşılan yarım perdelerden doğan bir makam olduğunu belirtmiştir.<sup>31</sup> Seyrini ise : *“Kendi perdesinden evc perdesini aşış gerdaniye perdesine gider. Ondan tiz hüseyniye dek çıkar ve gene o yoldan avdet edip düğâh kararına varır. Düğâh'tan dahi aşğa inmek murad eder ise yegâh'a dek inebilir. Ondan gene tize çıkıp ve tamam perdeler ile gelip düğâh perdesinde karar ve istirahat kılar.”*<sup>32</sup> şeklinde tarif etmiştir. Acemaşîran makamını ise *“Acem Aşîranı, Acem makamının terkîbidir. Gerek ince sesli, gerek kalın sesli perdelerde Acem makamı gibi hareket edip Acem Aşîranı perdesinde karar kılar.”* şeklinde tanımlamıştır.

XVIII. yy. nazariyecilerinden Hızır Ağa da Kantemir'e benzer şekilde Acem ve Acemaşîran makamlarını tarif etmiş, Acem'in Gerdâniye, Acem, Hüseyini perdelerini kullanarak Nevâ perdesi üzerine indiğini, oradan da Düğâh perdesi üzerinde Çargâh ve Segâh perdelerini kullanarak karar kıldığını belirtmiştir.<sup>33</sup> Acemaşîran'ı tarif ederken de benzer bir tarifin ardından Düğâh perdesinde değil Aşîran perdesi üzerinde karar verdiğini söyleyerek<sup>34</sup> Acem ve Acemaşîran makamlarının ilişkisini ortaya koymuştur.

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Acem makamının bir terkip olduğunu belirterek, Gerdâniye perdesinden Nihâvend ağaze edip Çargâh perdesine gelince dönüp Uşşak

<sup>31</sup> Yalçın TURA, “Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 70.

<sup>32</sup> Yalçın TURA, I, 75.

<sup>33</sup> Abdülkadir TEKİN, Hızır Ağa'nın “*Mûsikî Risâlesi*” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 138.

<sup>34</sup> Abdülkadir TEKİN, Hızır Ağa'nın “*Mûsikî Risâlesi*” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 133.



karar eder şeklinde bir açıklamada bulunmuştur.<sup>35</sup> Acemaşîran makamını da yukarıda tariflerini verdiğimiz nazariyeciler gibi Acem makamından doğan ve Acemaşîran perdesi üzerinde karar veren bir makam olarak yorumlamıştır.<sup>36</sup>

Hâşim Bey de edvârında gerek Acem gerekse Acemaşîran makamlarını benzer şekilde tanımlamıştır. Diğerlerinden farklı olarak Batı Müziği ile yapılan ilk kıyaslamayı bu edvârda görmekteyiz. Acem makamının Re, Acemaşîran makamının ise alafrangada Fa tona tekabül ettiğini söylemektedir.<sup>37</sup>

H. Sâdeddin Arel, Acem makamının Çargâh makamı dizisinden bir beşlinin Bayâtî makamına eklenmesi sonucu oluştuğu belirtilmiş,<sup>38</sup> dizisi aşağıdaki gibi verilmiştir.



Suphi Ezgi ise Arel ile aynı dizisi vermekle birlikte uşşak dizisiyle onun altıncı derecesinden acem aşîran dizisinin birbirine karıştırılmasından acem makamının doğduğunu ifade etmektedir. Kararının Dügâh, güçlüsünün ise Acem perdesi olduğunu ifade etmektedir.<sup>39</sup>

Acemaşîran makamı ise Arel'de Ezgi'de Çargâh makamının Acemaşîran perdesi üzerine şeddi olduğunu belirtmişler ve diziyi şu şekilde vermişlerdir.

<sup>35</sup> Fatma Adile AKSU, “ Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988, 173.

<sup>36</sup> Fatma Adile AKSU, 175-176.

<sup>37</sup> Ahmet Gürsel Tırışkan, Haşim Bey Edvârı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000, 28, 37.

<sup>38</sup> H. Sâdeddin AREL, *Türk Müsîkisi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 232.

<sup>39</sup> Suphi EZGİ, I, 155.



Arel ve Ezgî'nin verdiği dizi inici bir dizi olmasına rağmen şeddi olduklarını iddia ettikleri Çargâh makamı çıkıcı bir makamdır. İddia ettikleri şed doğru olsa bile makamın temel unsuru olan seyir kavramı hiçbir şekilde göz önünde tutulmamıştır. Şed icrâda Acemaşîran makamını Kaba Çargâh perdesi üzerinde icra ederseniz eserlerin hemen hemen hepsi Çargâh perdesi ve civarından seyre başlar.

Acemaşîran makamını açıklarken kullanılan Fa Majör, Nevâ üzerinde Bayâtî makamının (dolayısıyla Acem makamının) alemet-i farikası olan Nevâ üzerinde Bûselik çeşnisini Fa majörün ilgili minörü Re minöre geçki olarak görmek son derece hatalı bir yaklaşımdır. Tonalite ve modalite birbirinden tamamen farklı iki yapı olup, modalitede seyir unsuru ön plandadır. Dolayısıyla bir makamı ton anlayışı ile açıklamaya çalışmak beyhude bir çabadan başka bir şey değildir.

## **b- MÂHUR MAKAMI**

Sistemci okulun kurucusu Safiyüddin Urmevî edvârında Mâhur perde ismi olarak yer alsa da makam olarak ismi geçmemektedir. Abdülkadir Merâgî'de ise Mâhur-ı Kebîr (Büyük Mâhur) ve Mâhur-ı Sağîr (Küçük Mâhur) adı altında 24 şu'be içinde yer almaktadır. Merâgî icrâcılarının Mâhur konusunda iki degisik yargıya sahip olduklarını, her ikisine göre de Mâhûr'un, Gerdâniye ve Ussâk'tan mürekkep olduğunu ve Gerdâniye'nin önce geldiğini belirtir. Mâhur-ı Kebrîr veya Mâhur-ı Sağîr isimleri geçmese de biri sekiz, diğeri beş sestten oluşan aşâğıdaki iki diziyi verir.<sup>41</sup>

---

Çargâh perdesine inerek karar verdiğini söylemekle birlikte hangi perdeleri kullandığını belirtmemektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede ise "*Nevâ perdesinde âğâz edip, Hicaz ve Çargâh perdesini gösterüp, Rehâvî karar eder.*" Şeklinde bir tarif vererek Hicaz perdesini belirtmiş böylelikle Çargâh üzerinde Çargâh makamında kullanılan Hicaz çeşnisi meydana gelmiştir. Dolayısıyla Kutluğ'un verdiği Çargâh perdesi üzerindeki çeşninin Nigâr çeşnisi olduğu belli değildir. Biz bu çeşniyi Acemaşîran veya Mâhur çeşnisi olarak adlandırmayı uygun bulduk.

<sup>41</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 75-76.



Lâdikli Mehmed Çelebi'nin edvârında da 24 şu'be içinde Mâhur-ı Kebîr ve Sağîr adları altında yer almaktadır.<sup>42</sup> Hızır Ağa'da ise daha önce iki çeşit olarak verilen Mâhur'u ikisinin birleşimi olarak görmekteyiz.<sup>43</sup> Hızır Ağa Merâgî ve Ladikli'deki gibi tiz bölgedeki Gerdâniye perdesinden Çargâh'a ka'ar olan seyri aynen vermiş, fakat onların aksine Rast perdesinde karar verirken Bûselik perdesini kullandığını belirtmiştir.

Kantemiroğlu edvârında Mâhur makamının Rast ve Bûselik makamlarının birleşiminden doğduğunu belirtir<sup>44</sup> ve seyri hususunda şöyle bir açıklama yapar: “*Ses verme hareketine, Gerdâniye adıyla tanınan Tiz Rast perdesinden başlar ve kendi perdesine Mâhur'a gelir. Oradan, Evc'i atlayıp, Hüseyinî'ye, oradan da Nevâ'ya, Çargâh'a ve Bûselik perdesine geldikten sonar, Segâh'ı atlayıp, Bûselik yüzünden Dügâh perdesine düşer; Dügâh'tan da Rast perdesine inip, orada karar kılar. Fakat, kalın sesli perdelerden ince sesli perdelerle doğru giderken, Hüseyinî perdesine gelindiğinde, biraz Acem perdesini ve âğâzesini göstermeye müsâdesi vardır; ancak Acem'de çok kalmayıp, oradan geriye döner ve Bûselik perdesiyle, karar yeri olan*

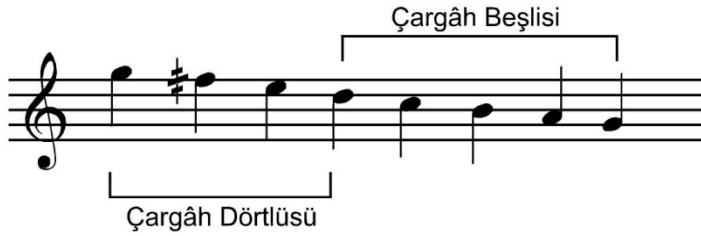
<sup>42</sup> Hakkı TEKİN, “Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi”, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999, 163-164.

<sup>43</sup> Abdülkadir TEKİN, Hızır Ağa'nın “Mûsikî Risâlesi” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 134.

<sup>44</sup> Yalçın TURA, I, 85.

*Rast'a gider. Rast karargâhından daha aşağıya inmek istediğinde, dilerse, Rast makamı hükmünce, Rehâvî perdesiyle, dilerse Irak perdesiyle hareket eder ve gelen aynı yoldan geri dönüp, Rast'ta karar ve istirahat kılar.*"<sup>45</sup>

Abdülbâkî Nâsır Dede ise *Tedkik ü Tahkik*'de daha önce bahsi geçen iki Mâhur türünü de terkîbler bahsinde zikrederken bunlardan Mâhur-ı Kebîr'in kullanılmakta olduğunu belirtmiştir.<sup>46</sup> Makamın tarifini ise “ *Gerdâniye perdesinden Rast ağaze edip Nevâ perdesine geldikde Çargâh perdesini gösterip, anda karar eder. Mâhur-ı Kebîr, Mâhur-ı sağır ağaze edip, Rast karar eder.*” şeklinde vermiştir.



Arel ve Ezgi'de ise Mâhur makamı Çargâh dizisinin Rast perdesi üzerine şeddi olarak açıklanmış ve dizisi aşağıdaki gibi verilmiştir.

XXI.yy. nazariyecilerinde Ekrem Karadeniz ve Abdülkadir Töre ise makamı şöyle tarif etmişlerdir. “*Başlangıçta Gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Rast makamı çeşnisiyle karar verir. Rast makamından farkı, Rast perdesi yerine tiz tarafta Gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makamın hususî çeşnisini meydana getirmek ve rast makamındaki Eviç ve Hisârek perdeleri yerine Mâhur ve Hüseyinî perdelerini kullanmaktır. Bir kısım bestekârlar Nevâ, Muhayyer veya Tîz Segâh perdelerinden girmişlerse de en uygunu Gerdâniye perdesinden başlamaktır. Hâşim Bey'in ve Dr. S. Ezgi'nin kitaplarında bu makamın Segâh yerine Bûselik perdesi kullandığı yazılı ise de bu doğru değildir. Mâhur makamı Segâh perdesine inişte temas etmesi ve rast ıskalasıyla karar vermesi*

<sup>45</sup> Yalçın TURA, I, 86.

<sup>46</sup> Fatma Adile AKSU, 173.

*yüzünden rast makamı gibi Segâh perdesi kullanır, Bûselik kullanmaz. Mâhur perdesinin diyez işareti eserlerin baş tarafına yazılır.”<sup>47</sup>*

İsmail Hakkı Özken ise Mâhur makamını Çargâh makamının şeddi olarak kabul etmekle birlikte, sadece Çargâh’ın şeddi olmanın açıklamaya kâfi gelmeyen çeşniler içerdiğini kabul edip, makamı Şed Mâhur ve Mürekkeb (Birleşik Mâhur olarak ikiye ayırmıştır. Şed Mâhur Arel-Ezgi’de verilen dizi ve tarifin aynıdır. Mürekkeb Mâhur’un dizisini ise “*Rast perdesindeki inici Çargâh dizisine yerinde İnici Rast, Acem’li Rast, inici Hüseyinî ve inici Bayâtî dizilerinin eklenmesinden ve karışık kullanılmasından meydana gelmiştir*” şeklinde tarif etmiştir.<sup>48</sup>

Şimdiye kadar yer verdiğimiz Mâhur makamı tariflerinde özellikle Bûselik-Segâh ve Evc-Mâhur perdeleri konusunda ikilem görülmektedir. Kimi nazariyeciler Mâhur’un Rast ile karar verdiğini söylerken, kimileri karara giderken Bûselik çeşnisi kullanılması gerektiğini belirtmişlerdir. Ve yine kimi Evc perdesi ile Nevâ üzerinde Rast çeşnisini kullanırken, kimi Mâhur perdesi ile Nevâ üzerinde Mâhur çeşnisini kullanmayı tercih etmişlerdir. Eserler incelendiğinde ise bahsedilen perdelerin tercih edilen çeşnilere göre dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir. Makam inici olarak seyrettiğinden Gerdâniye veya civarından seyre başlanır. Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik, Rast ve Mâhur çeşnileri kullanılır. Hüseyinî perdesi üzerine Nişâbur çeşnisi ile inişler sık sık gözlenir. Bazen Gerdâniye üzerindeki Bûselik’le de birlikte kullanılarak Nişâbur dizisi tamamlanır. Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisi olduğunda onun pest bölgeye genişlemesi Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur olur. Yani ne Nişâbur ne de Gerdâniye’de Bûselik bir geçki değil makamın kendi yapısından kaynaklanmaktadır. Daha sonra Nevâ perdesi üzerinde yine Mâhur çeşnisi kullanılarak kalışlar yapılır. Nevâ perdesi Mâhur’un güçlüsüdür. Çargâh perdesi üzerinde yine Mâhur çeşnisi ile kalışlar yapıp, eğer Segâh perdesi üzerinde kalıncaksa genellikle Kürdî perdesi ile yedenlenir. Bûselik perdesi üzerinde kalış

---

<sup>47</sup> Ekrem KARADENİZ, 86.

<sup>48</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayıncılık, İstanbul 2010, 220-221.

rastlanan bir kalış değildir. Karar perdesi üzerinde ise genellikle Mâhur çeşnisi ile karar verilir.

Görüldüğü üzere Mâhur makamı pek çok çeşniyi bir arada kullanan, mürekkebe bir makamdır. Çargâh makamı olarak adlandırılan, fakat kadîm Çargâh ile alakası olmayan makamın şeddi olması mümkün değildir. Şeddi olarak düşünülmüş olsa bile Acemaşîran'da yapılan seyri tamamen göz ardı etme durumu burada da yaşanmaktadır. Makam sadece bir diziden ibaret olarak düşünüldüğünde Mâhur makamı içinde makamın bünyesinden kaynaklanan tüm özellikler geçki olarak adlandırılmakta, dolayısıyla makamın tarifinde sayfalar süren geçki listesi verilme durumunda kalınmaktadır.

Mâhur ve Acemaşîran makamları aynı makamın şedleri olarak düşünülmekte ise, mantıken ikisinin birbirine benzemesi gerekmektedir. Fakat gerek makam seyirleri ve tarifleri, gerekse bestelenen eserler incelendiğinde iki makamın tamamen birbirinden ayrı karaktere sahip, farklı iki makam olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Mâhur ve Acemaşîran makamlarının edvârlarda yer alış zamanları bile birbirinden farklıdır. Ve her iki makam için hiçbir edvârda bir makamın şeddi olduklarına dair en ufak bir kayıt, ipucu bile yoktur.

## B- BÛSELİK MAKAMI VE ŞEDLERİ

### BÛSELİK MAKAMI

Bûselik<sup>49</sup> makamı en eski makamlardan biri olup, Safiyyüddin<sup>50</sup>, el-Merâğî<sup>51</sup>, Şîrvânî<sup>52</sup>, Lâdikli<sup>53</sup> edvârlarında on iki makam içinde yer vermişler, dizisini ise aşağıdaki gibi göstermişlerdir:

<sup>49</sup> Edvârlarda Ebûselik veya Ebiselik olarak da geçmektedir.

<sup>50</sup> Nuri UYGUN, 158-159.

<sup>51</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 69.

<sup>52</sup> Bayram AKDOĞAN, *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletün fi'l-mûsika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 1996, 222

<sup>53</sup> Hakkı TEKİN, 146.



Yukarıdaki dizide görüldüğü üzere kullanılan dizi ve sesler bugün kullandığımız Bûselik makamından çok Kürdîlihiczakâr makamı sesleri ile benzerlik göstermektedir. Günümüz Bûselik makamına benzer perdeleri ise ilk olarak Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-elhân*'ında görmekteyiz.<sup>54</sup>

Hızır b. Abdullah ise Bûselik makamı dizisini şöyle vermiştir: “*Yekgâh hemân, düğâh evi, düğâh hemen serâgaz, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahan evi, düğâh nevâ evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi*” Bûselik perdesini dizinin sesleri içinde vermemekle birlikte gerdâniye-i buselik terkîbinin tarifini yaparken “*segâh ziyâdeliğiyle buselik karar eder*” diyerek buselik perdesinin varlığını ortaya koymuştur.<sup>55</sup>

Kantemiroğlu edvârında makamın seyrine Dügâh perdesinden başlanıp, ardından kendi perdesi olan Bûselik perdesini kullanıp Çargâh perdesine basıldığını belirtip, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî gibi hareket ettiğini ve Dügâh perdesi üzerinde Bûselik ile karar verdiğini ifade etmiştir.<sup>56</sup>

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Bûselik makamını şöyle tarif etmiştir: “*Hüseyinî perdesinden ağaz idüb, Çargâh ev Bûselik ve Dügâh ve Zirgüle perdesi, ba'dehû yine Dügâh perdesine gelüb anda karâr ider. Ammâ Hüseyinî perdesinden yukaru Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine dek su'ûdu vardır. Bunda dahî ahavâtında olan ihtilâftan başka müteahhirînin Zirgüle perdesini iltizamıdır.*”<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Ahmet PEKŞEN, *Zeynü'l-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, 51.

<sup>55</sup> Binnaz BAŞAR ÇELİK, *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ında Makamlar*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2001, 36-37.

<sup>56</sup> Yalçın TURA, 81, 83.

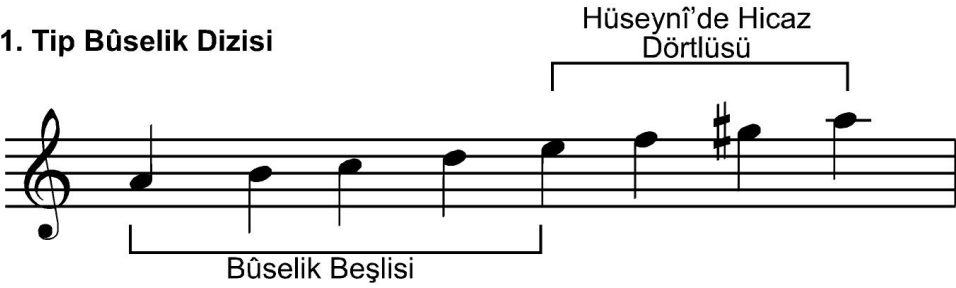
<sup>57</sup> Fatma Adile AKSU, 161.



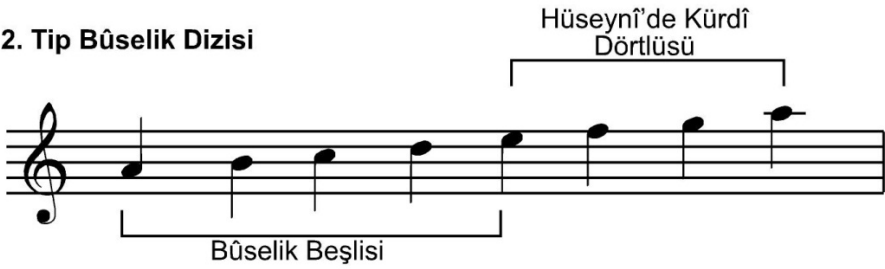
Arel Bûselik’i basit makamlar kategorisinde değerlendirmiş, dizisinin de Bûselik beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapıldığını belirtmiştir. Seyri çıkıcı, güçlüsü Hüseyinî, kararı ise Dügâh perdesidir. Arel makamın bir de tiz duraktan başlayan inici şekli olduğunu, bu makama “Şehnâz Bûselik” adı verildiğini söyleyerek mürekkebe bir makam olan Şehnâz Bûselik makamının Bûselik makamının inici şekli olarak değerlendirmiştir.<sup>58</sup>

Suphi Ezgi ise iki türlü dizi vermiş, birinci dizi Bûselik beşlisine Kürdî dörtlüsü, ikinci dizi ise Bûselik beşlisine Hicaz dörtlüsü eklenmesi ile oluşmuştur.<sup>59</sup>

### 1. Tip Bûselik Dizisi



### 2. Tip Bûselik Dizisi



Bütün bu açıklamaların ışığında ve eserler üzerinde yaptığımız incelemede, Bûselik makamının güçlüsü Hüseyinî perdesi güçlü olmasına rağmen Çargâh

<sup>58</sup> H. Sâdeddin Arel, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, 44-45.

<sup>59</sup> Suphi EZGİ, I, 75.

perdesinin Hüseyinî kadar vurgulandığı görülmüştür. Çargâh perdesinin vurgulanmasının yanında yeden perdesi olan Nîm Zirgüle yerine Rast perdesinin de sıklıkla kullanıldığı dikkatlerden kaçmamıştır.<sup>60</sup> Hüseyinî perdesi üzerinde Hicaz çeşnisinden ziyâde Uşşak çeşnisi kullanılmış, Kürdî ikinci planda kalmıştır. Eserler incelendiğinde ortaya çıkan yapı Büzürg makamı ile büyük benzerlikler göstermektedir. Çargâh ve Rast perdeleri üzerinde Mâhur ve Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak çeşnili kalıplar Büzürg makamının alamet-i fârikası olarak sayılan unsurlardır ve Bûselik eserlerde de yoğunlukla görülmektedir. Büzürg makamı yapıp ikinci derecesi olan Dügâh perdesi üzerinde kalınarak Bûselik makamının oluştuğu söylenebilir. Makam seyrine direkt Rast perdesi üzerindeki Mâhur çeşnisi ile başlayan eserler azımsanmayacak kadar çoktur. Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisinin kullanımı klasik eserlerde tercih edilen bir durum değildir. Hattâ Bûselik makamının çeşnilerinden biri olarak görülmeyen Nevâ perdesi üzerinde Hicaz ve Çargâh üzerinde Nikriz'li kalıplar klasik eserlerde Hüseyinî üzerinde Hicaz çeşnisinden daha çok görülebilir.

Bûselik makamı hakkında verilen bu bilgiler ışığında Bûselik makamının şedleri olduğu iddia edilen makamlar üzerinde durmaya çalışalım.

### **a- NİHÂVEND MAKAMI**

Nihâvend makamı tıpkı Bûselik makamı gibi tarihi seyir içinde çeşitli değişikliklere uğramış, farklı perdeler ve seyirler ile tarif edilmiş bir makamdır.

Abdülkadir el-Merâğî *Câmiü'l-elhân*'da Nihâvend'i 24 şu'be içinde zikrederken sekiz sestem oluşan şu diziyi vermiştir:<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Sultan III. Selîm'in Şarkısı "*Bir pür cefâ..*", Şakir Ağa'nın Bûselik Şarkısı "*Dün gece sende ben...*", İsmail Dede'nin Şarkısı "*Zülgündedir benim baht-ı siyâhum*", Çömlekçizade Recep Efendi'nin Ağırsemâî'i "*Niyâz-ı nağme-i dil...*", Kemeñeci Nikolaki'nin Peşrevi vb. bu yapıyı taşıyan çoğunluktaki eserden sadece birkaçıdır.

<sup>61</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 79.



Bugünkü Nihâvend makamı perdelerine benzer olan makam dizisini ise Nevâ makamı adı altında vermiştir.<sup>62</sup> Safiyyüddin edvârında Nihâvend makamı yer almamakla birlikte Merâgî gibi Nevâ dizisini aynı perdelerle kullanmıştır.<sup>63</sup> Lâdikli Mehmed Çelebi de *Risâletü'l-fethiyye* adlı eserinde dizi olarak yukarıdaki diziyi vermiştir. Fethullah Şirvânî'nin edvârında da bugünkü Nihâvend perdelerinin aynı Nevâ dizisi olarak verilmiştir. Hızır b. Abdullah<sup>64</sup>, Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf<sup>65</sup> ve Seydî Nihâvend makamını yukarıdaki diziden farklı bir biçimde târif etmiş, bugünkü Şehnâz makamı dizisini andırır bir biçimde makamın tiz bölgede Hicaz gösterip, kararını Hicaz verdiği belirtilmiştir.

Hızır Ağa ise Nihâvend makamından bahsederken Nihâvend-i Kebîr, Nihâvend-i Sağır ve Nihâvend-i Rûmî olmak üzere üç tür zikretmiş ve tanımlarını şu şekilde yapmıştır. Nihâvend-i Kebîr: "Nihâvend-i Kebîr oldur kim, Hicaz perdesinden kopup Nevâ ve Hüseyinî ve Nîm Acem ile Gerdâniye gösterüb ve dönüb yine Acem ile Hüseyinî ve Nevâ ve Çargâh'ı beyân ve bâde Nevâ perdesinde makarr-ı ayan ede". Nihâvend-i Sağır: "Nihâvend-i Sağır dahî oldur ki, madde-i asliyesi Rast olduğu mefhum olmakla, imtizâc-ı nagamatı budur ki, Rast kopup Dügâh, Nîm Kürdî ve Çargâh'ı gösterüb, bâde Dügâh ve Rast âşikârı kararı Dügâh perdesi itibar

<sup>62</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 69.

<sup>63</sup> NURİ UYGUN, 176,

<sup>64</sup> Binnaz BAŞAR ÇELİK, 55-56.

<sup>65</sup> Ramazan KAMİLOĞLU, *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizâmeddin ibn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya 1998, 38.

*oluna.” Nihâvend-i Rûmî:” Nihâvend-i Rûmî budur ki, Rast kopup, Nevâ Çargâh ve Nîm Kürdî ile Dügâh göstere ve Rast perdesinde karar ede.”<sup>66</sup>*

Kantemiroğlu edvârında ise Nihâvend yukarıda yaptığımız tanımlardan çok farklı biçimde tanımlanmaktadır: *”Nihâvend gerek nerm, gerek tiz perdelerde Kürdî yüzünden hareket eder; lâkin Dügâh perdesinde karar etmeyip, Rast perdesinde karar kılar.”<sup>67</sup>* Kantemiroğlu edvarındaki Kürdî makamı günümüzdeki Kürdî makamının aksine Rast perdesinden seyre başlamaktadır. Dügâh, Nihâvend (Bizim Kürdî perdesi olarak adlandırdığımız perde Kantemiroğlu tarafından Nihâvend olarak adlandırılmaktadır), Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdelerini kullanan Kürdî makamı, yine Rast perdesine kadar inip sonunda Dügâh perdesinde karar verir. Kantemiroğlu’na göre Nihâvend Rast perdesinde karar veren Kürdî makamıdır diyebiliriz.

Abdülbâkî Nâsır Dede ise, bu makamın kadîm mûsikîşinaslar tarafından Nevâ olarak adlandırıldığını belirtip, *“Nevâ perdesinden âğâz ve Çargâh ve Nihâvend ve Dügâh ve Rast perdesine hübüv idüb anda karar ider. Ammâ Nevâ perdesinden yukarı Bayâtî ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek su’ûdu vardır.”<sup>68</sup>* şeklinde tanımlamıştır. Görüldüğü üzere Nâsır Dede de Kantemiroğlu gibi Kürdî perdesini Nihâvend olarak adlandırmaktadır. Hızır Ağa’nın tanımladığı Nihâvend türlerini Nâsır Dede de zikretmiş fakat bu makamların artık kullanılmadığını belirtmiştir.

Günümüzdeki Nihâvend makamı dizisi ve perdelerine gelene kadar önce Rast dizisine benzer bir dizi Nihâvend makamı adı altında verilmiş, bugünkü Nihâvend’e benzer dizi ise Nevâ adı altında zikredilmiş, ardından bazı musikişinaslarca Şehnâz dizisini andırır bir dizi Nihâvend olarak tanımlanmış, Kantemiroğlu’na gelindiğinde Kürdî makamının Rast perdesinde karar veren bir makam olarak tanımlanmaktadır.

---

<sup>66</sup> Abdülkadir TEKİN, 137.

<sup>67</sup> Yalçın TURA, 105.

<sup>68</sup> Fatma Adile AKSU, 163.

Arel<sup>69</sup> ve Ezgi<sup>70</sup> Nihâvend'i Bûselik makamının Rast perdesi üzerine göçürülmüş şekli olarak tanımlamışlardır. İsmail Hakkı Özkan ise Bûselik makamının Rast perdesi üzerine şekli şeklinde tanımlarken Bûselik makamında kullandığı gibi iki farklı dizi kullanmıştır. Makam üçünde de inici-çıkıcı olarak verilmiş, güçlüsü Nevâ perdesi, kararı ise Rast perdesi olarak belirtilmiştir.



Bûselik ve Nihâvend makamlarının tanımları ve bu makamda bestelenen eserler incelendiğinde iki makam arasında şu farklar açıkça görülmektedir:

- Bûselik makamının güçlüsü (5. Derecesi) olan Hüseyinî perdesi üzerinde Hicaz çeşni – her ne kadar Arel sisteminde dizinin parçası olarak verilse de- kullanılan bir özellik değildir. Nihâvend makamında ise güçlüsü (5. Derecesi) Nevâ perdesi üzerinde sıklıkla Hicaz çeşni ile kalışlar yapılır.
- Bûselik makamının 3. Derecesi olan Çargâh perdesi neredeyse güçlü perdesi kadar önemli, üzerinde sıklıkla kalış yapılan bir perde iken, Nihâvend makamında 3. Derece Kürdî perdesi bu özelliği taşımamaktadır.
- Bûselik makamında karar perdesinin altındaki Rast perdesi eserlerde çok kullanılmış, bu perde üzerinde Mâhur çeşni gösterilmiş iken, Nihâvend makamında Acem perdesinin kullanımı görülmemektedir.

<sup>69</sup> H. Sâdeddin AREL, 294.

<sup>70</sup> Suphi EZGİ, I, 264.

- Nihâvend makamında güçlü perdesi Nevâ üzerinde Sabâ çeşnisi yapılırken, Bûselik makamında güçlü Hüseyinî perdesi üzerinde böyle bir özelliğe rastlanmamaktadır.
- Nihâvend makamında Kürdî perdesi üzerinde Neveser geçkisi kullanılan bir gelişme iken, Bûselik makamında bu özellik görülmemektedir.

Bütün bu inceleme ve açıklamaların ışığında Bûselik ve Nihâvend'in birbirinden farklı iki makam olduğu, Nihâvend'in Bûselik'in şeddi olmadığı zannımızca ortaya konulmuştur.

## **b- SULTÂNÎYEGÂH MAKAMI**

İncelediğimiz edvâr kitaplarının hiçbirinde Sultânîyegâh makamı ile ilgili bir kayda rastlanılmamıştır. Bunun sebebi makamı ihtira edenin Hammamizâde İsmail Dede oluşudur. İsmail Dede bu makamda bir takım bestelemiş, makamın âdetâ tarifini bestelediği eserlerde göstermiştir.<sup>71</sup> İsmail Dede'nin eserlerini incelediğimizde ortaya çıkan yapı başlangıçta Dügâh perdesi üzerinde Hümâyun makamı seyri, karara giderken Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamına geçiş ve Yegâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar şeklinde açıklanabilir. Görüldüğü üzere makam mürekkebi bir makamdır. Giriş bölümünde Hümâyun makamının özelliklerini gösterirken, sonuç bölümünde Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamının özelliklerini gösterir.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Makam ihtira eden bestekârların makamı anlatmak için eser bestelemeleri adetâ bir kural haline gelmiştir. Makamı nazârî olarak anlatmak yerine makamın tüm özelliklerini besteledikleri eserlerde tarif etmek daha cazip gelmiştir ki, bizce de doğru olan nazârî anlayış da budur. Çün ki makamı makam özellik seyridir ve seyri de en iyi eserlerle anlatılabilir.

<sup>72</sup> Perdeler üzerindeki çeşnileri sadece bir dörtlü veya beşli olarak düşünmek yerine adını aldığı makamın tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir parça olarak değerlendirmek gerektiğini düşünmekteyiz. Bu nedenle karar perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar verirken Bûselik makamının özelliklerini de göstermektedir.

Rauf Yektâ Bey *Türk Mûsikîsi*<sup>73</sup> kitabında makamın dizisini şu şekilde vermektedir.<sup>74</sup>



Bu dizide dikkatimizi çeken nokta Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik dörtlüsü ile Rast perdesi üzerindeki Nikriz beşlisidir. Makam Nikriz değil Hümâyun makamı ile seyre başladığı halde dörtlü ve beşlinin birleşim yerinin Rast olarak verilmesi şaşırtıcıdır.

Arel-Ezgi sisteminde ise Sultânîyegâh makamı Bûselik makamının Yegâh perdesine şeddi olarak tanımlanmış ve dizisi şu şekilde verilmiştir.<sup>75</sup>



Makam birleşik bir makam olduğu halde Arel-Ezgi sisteminde Yegâh perdesi üzerine yazılan basit bir Bûselik dizisi ile ifade edilmeye çalışılmış, makamın temelini oluşturan Hümâyun makamından hiç söz edilmemiş, seyir unsuru yine göz ardı

<sup>73</sup> Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın karacası olduğu Encyclopédie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire isimli dünyaca tanınmış ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı Histoire de la Musique başlığını taşımakta ve 25 ülkenin mûsikîsi hakkında geniş bilgi vermektedir. Bu ansiklopedinin 2943-3064 sayfaları arasındaki Turquiesbaşlıklı bölümü Rauf Yektâ Bey tarafından 1913'de Fransızca olarak yazılmıştır. Bu bölüm daha sonra Orhan Nasuhioğlu tarafından çevrilmiş ve *Türk Mûsikîsi* başlığı altında yayınlanmıştır.

<sup>74</sup> Rauf YEKTA, *Türk Mûsikîsi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996, 81.

<sup>75</sup> Suphi EZGİ, I, 267.

edilmiştir. Bûselik makamının beşinci derecesi üzerinde Hicaz çeşnisinin yer almadığını eserler üzerinde yaptığımız inceleme sonucu belirtmiştik. Dolayısıyla Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi Yegâh üzerindeki Bûselik'in değil, Dügâh perdesi üzerindeki Hümâyun makamının bir sonucudur.

Bûselik makamı karar sesi ve civarından seyre başlarken, Sultânîyegâh makamı Tiz durağı Nevâ perdesi ve civarından seyre başlar. Dolayısıyla Bûselik ile seyir özellikleri tamamen farklıdır. Bûselik makamında sık sık kullanılan karar perdesinin altındaki Rast perdesi Nihâvend makamında da olduğu gibi Sultânîyegâh'ta da kullanılmamaktadır. Yine Bûselik makamında üçüncü derecenin ısrarla vurgulanması Bultânîyegâh'da söz konusu değildir. Makam başlangıçta tamamen Hümâyun makamı özellikleri ile seyrederek. Hümâyun makamında sık sık görülen Bûselik perdesi üzerindeki Nişâbur Sultânîyegâh eserlerde de görülmektedir. Ayrıca tek bir diziyle açıklanamayacak, Birleşik makam olma özelliğinden doğma unsurlar da makamın yed olmadığını göstermektedir. Meselâ Dügâh perdesi üzerinde yapılan Uşşak, Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamının 5. Derecesi üzerinde yapılan Hüseyinî'den başka bir şey değildir. Karara doğru giderken Dügâh perdesi üzerinde Kürdî çeşnisinin kullanılması da yine Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamından kaynaklanmaktadır. Verdiğimiz bu örnekler makamın birleşik bir makam olduğunu açıklamak için yeterlidir kanaatindeyiz.

### **c- RUHNEVÂZ MAKAMI**

Ruhnevâz makamı Dr. Suphi Ezgi tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Ezgi makamı Bûselik makamının Hüseyinî Aşîran üzerindeki şeddi olarak tanımlar ve şed makamlar tanımlanırken yazmayı bu makamlar içine yazmayı unuttuğunu da ifade eder. Bu makamda bestelediği sazsemâîsini örnek eser olarak kitabına koymuştur.<sup>76</sup> Dolayısıyla dizisini kendi vermemiştir. Hüseyin Sâdeddin Arel'de makam aynı şekilde tarif etmiş, makamın gerek çıkıcı gerekse inici olarak kullanılabileceğini

---

<sup>76</sup> Suphi EZGİ, III, 49.



söylemiştir.<sup>77</sup> İsmail Hakkı özkan da aynı tarifi yapıp makamın dizisini şu şekilde vermiştir.



Yapılan tanımlardan makamın seyir anlayışı içinde değil, Batı Müziği tonalite anlayışı içinde yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Zîrâ bir makamın seyir anlayışı içinde aynı anda hem inici hem de çıkıcı olması mümkün değildir. Ezgi Bûselik makamı için Arel ile birlikte düşündüğü diziyi kendi şed anlayışları içinde Hüseyinâşîran perdesi üzerine aktarmış ve Ruhnevâz makamı adını vermiştir. Fakat bu makamı ayrı bir isimle adlandırmaları kendi şed makam anlayışlarına ters düşmektedir. Arel-Ezgi şed makam anlayışına göre herhangi bir makamın şeddinin ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anılması doğru olmamasına rağmen, Ezgi Bûselik makamının şeddi olarak terkeb ettiği makamı *Hüseyinâşîran'da Bûselik* yerine Ruhnevâz olarak ayrı bir isimle adlandırarak kendi içinde de çelişkiye düşmektedir. Mamafih Bûselik makamı üzerinde yaptığımız incelemeler sonucu da bu makamın Bûselik makamı ile uzaktan yakından ilişkisi olmadığı da ortadadır.

## C-KÜRDÎ MAKAMI VE ŞEDLERİ

### KÜRDÎ MAKAMI

Safiyüddin ve Merâgî'de Kürdî başlığı altında bir makam bulunmayıp, bugünkü Kürdî dizisinin benzeri I. Tabaka III. Kısım ile, II. Tabaka II. Kısımın birleşmesinden meydana gelen uyumlu bir dizi olarak verilmiştir.<sup>78</sup>

Lâdikli Mehmed Çelebi ise aynı diziyi Bûselik Dairesi olarak adlandırmıştır.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> H. Sâdeddin AREL, 293.

<sup>78</sup> Nuri UYGUN, 182.

Kürdî makam ismi olarak *Kantemiroğlu Edvârî*'nda karşımıza çıkmaktadır. Kantemiroğlu makamın tarifini şu şekilde yapmaktadır: “*Makam-ı mekûm, düğâh perdesinden hareket etmeyip rast perdesinden hareket-i ağazesini şürû edip düğâh, nihâvend, çargâh, nevâ, hüseynî perdeleri ile tize çıkıp ondan acem perdesine basıp ve evci aşıp, gerdaniye perdesine varır; ondan cümle tiz perdeleri acem yüzünden gezip, gene ol yoldan rast perdesine denk iner ve dönüb düğâh perdesinde karar kılar. Âgâh ol ki, kürdî makâmının kararı sa'ir makamların kararına benzemez, zira gerçi düğâh perdesinde karar-ı istirahat eder, lâkin nihâvend perdesini bir mertebede tidiredir ki nihâvend perdesi gûyâ düğâh perdesiyle bir olur. Makâmın iki karargâhı var: Biri düğâh perdesi ki bizzat kürdî makâmıdır ve biri rast perdesidir ve öyle perdede karar kıldığı zamanda nihâvend terkibi, ki makam nâmu ile tesmiye olunmağa ruhsat bulmuştur, icra olunur. Ol ecluden bir hoş nazar kıl ki terkiyatın ekseri bu makûle iki karargâh sahibi olan makâmlardan peydâ olunub, makam nâmu ile zikr olunmak galat-ı meşhûriyedir.*”<sup>80</sup> Kantemir makamın oluşumunda bugün Kürdî adını verdiğimiz Nihâvend perdesinin makamın oluşumundaki önemini açıkladıktan sonra, makamın Dügâh perdesinde karar verdiği zaman Kürdî makamının oluştuğunu, Rast perdesinde karar verildiğinde ise Nihâvend makamının icra olacağını belirtmiştir.

Abdûlbâkî Nâsır Dede ise Kürdî makamına terkipler arasında yer vermiş “*Nevruz*<sup>81</sup> ağaze idüb Çargâh perdesine geldikde dönüb Nihâvend ağaze idüb, karargâhı olan Rast perdesine geldikde bir Dügâh perdesi gösterip anda karar eder.” şeklinde tanımlamıştır.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Hakkı TEKİN, 146.

<sup>80</sup> Yalçın TURA, 71-73.

<sup>81</sup> Nâsır Dede Nevruz'u “ *Nevâ perdesine dek suûdan ve hubûtan Nihâvend ağaze idüb, bâdehü bir Hüseynî ve Acem perdesi gösterüb, Acem perdesinde karar ider. Nevâ perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahî bazı mahalde zamm olunsa münâsibdir*”. Bu tarife göre makam tiz perdelere doğru çıkan Nihâvend dizisi görünümündedir.

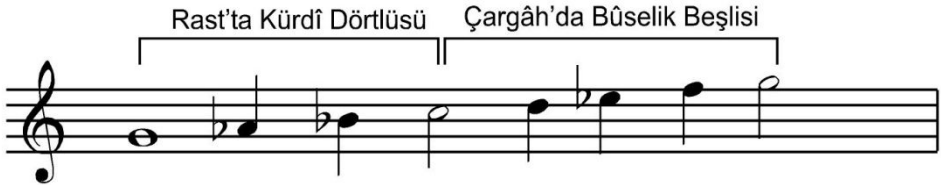
<sup>82</sup> Fatma Adile AKSU, 182.

Arel Kürdî makamını çıkıcı bir makam olarak tanımladıktan sonra dizisini: Kürdî dörtlüsünün tiz tarafına bir Bûselik beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır şeklinde tarif etmiştir.<sup>83</sup> Ezgi de makamı aynı şekilde tarif etmiştir.<sup>84</sup>



### a- KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI

Kürdîlihiczakâr makamı Hacı Ârif Bey tarafından tertip edilmiş bir makamdır. Dolayısıyla daha önce incelediğimiz edvâr kitaplarının hiçbirinde bu makamı bulmamız mümkün değildir.



Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam Rast perdesine göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır. Dizisi ise şu şekilde verilmiştir:

İsmail Hakkı Özkan ise Mâhur makamında yaptığı Şed ve Birleşik sınıflandırmasını Kürdîlihiczakâr makamı için de kullanmıştır.<sup>85</sup> Sâdece Kürdî makamının Rast perdesine şeddi ile açıklanamayan gelişmeleri açıklamak için bu yönetime başvurduğu açıkça görülmektedir.

<sup>83</sup> H. Sâdedin AREL, 46.

<sup>84</sup> Suphi EZGİ, I, 84.

<sup>85</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, 245, 249.

Makam adından da anlaşılacağı gibi Kürdî'li bir Hicazkâr makamıdır. Basitçe Hicazkâr makamı seyri yapıp karar verirken Kürdî perdesi kullanıp Rast perdesi üzerinde Kürdî çeşnisi ile karar verilmesiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Elbetteki karara giderken değiştirilen Kürdî perdesi makama Hicazkâr makamında olmayan başka hususiyetler katmaktadır. Bunlara geçmeden evvel Hicazkâr makamı hakkında kısa bilgi vermek isteriz.

Hicazkâr makamı adından da anlaşılacağı üzere “Hicazlı” bir makamdır. Makamın bünyesini karar sesi, güçlüsü ve tiz durağı üzerindeki Hicaz'lar oluşturur. Hicazlar derken burada kast edilen Hümâyün, Hicaz ve Uzzal olmak üzere tüm Hicaz türleridir. Makamın seyrine tiz durak üzerinden başlanır. Tiz durak üzerinde karar sesi üzerindeki Hicaz'ın aktarılmasından doğan Hicaz veya Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyün makamından kaynaklanan Bûselik çeşnisi yapılarak başlanır. Güçlü üzerinde Hicaz çeşnisi kullanılarak yarım karar verilir. Makamın kararına doğru seyre başlandığında ise bu defa karar sesi üzerindeki Hicaz türlerinin özellikleri görülmeye başlanır. Rast perdesi üzerindeki Uzzâl makamından dolayı Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, Hicaz makamından dolayı Çargâh perdesi üzerinde Rast ve Hümâyün makamından dolayı Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnileri kullanılabilir. Makam Rast perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile karar verir.

Kürdîlihicazkâr makamında, daha önce de belirttiğimiz gibi Hicazkâr makamının üçüncü derecesi olan Segâh perdesini Kürdî perdesi ile değiştirmekten dolayı Hicazkâr makamına ilâve özellikler görülmektedir. Bunları sayacak olursak:

- Hicazkâr makamının üçüncü derecesini Kürdî perdesi olarak değiştirirsek Hicazkâr makamında kullanılmayan, Kürdî perdesi üzerinde Neveser makamı ortaya çıkar. Kürdî perdesi üzerinde Nikriz ve Acem perdesi üzerindeki Hicaz çeşnilerinin birleşimi sonucu bu makam kullanılmaktadır. Karar perdesi üzerindeki Hicaz'ı Hümâyün olarak düşünersek, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi görürüz. Bu Bûselik'in beşinci derecesi Gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî, Acem perdesi

üzerinde de Bûselik çeşnisi olduğunu anlamına gelir. Acem perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisi pest tarafa doğru Çargâh üzerinde Hicaz, dolayısıyla Kürdî üzerinde Nikriz ile genişler. Acem perdesi üzerinde Bûselik varsa Sünbüle perdesi üzerinde yeni bir Bûselik çeşnisi ortaya çıkar, o Bûselik’de Acem perdesi üzerine Hicaz çeşnisi ile genişler. Kürdî perdesi üzerinde elde ettiğimiz Nikriz ve Acem perdesi üzerinde elde edilen Hicaz çeşnileri birleştiğinde ortaya Kürdî perdesi üzerinde Neveser makamı çıkar.

- Üçüncü derece değişikliğinden doğan bir başka özellik Kürdî perdesi üzerinde yapılan Mâhur’dur. Kürdîhiczakâr’ın karar perdesi üzerindeki Hicaz’ı Hümâyün olarak düşünecek olursak, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik, Kürdî perdesi üzerinde de Mâhur çeşnisi elde etmiş oluruz. Dolayısıyla Kürdî perdesi üzerinde Mâhur çeşnili kalıplar Kürdîhiczakâr makamında görülmektedir.

Hiczakâr ve Kürdîhiczakâr makamı tanımları ve eserler incelendiğinde – üçüncü derecesinin Kürdî perdesi olması dışında- Kürdî makamı ile uzaktan yakından ilişkisi olmadığı ortaya çıkmaktadır. Karara giderken ikinci derece için kullanılan perde Nîm Zîrgüle değil, zîrgüle perdesidir. Dolayısıyla Kürdî makamının ikinci derecesinde kullanılan perdeden daha dik basılır. Makam kararı Kürdî’den çok Uşşak çeşnisi izlenimi verir. Makam Hiczakâr makamından doğmuş bir makamdır, seyri Hiczakâr makamı ile ilişkilidir, sadece karara giderken üçüncü derecesinde Kürdî perdesini kullanır. Hiczakâr eserlerde Kürdîhiczakâr, Kürdîhiczakâr eserlerde de Hiczakâr makamının özelliklerine de sık sık rastlamamız bundandır.

## **b- AŞKEFZÂ MAKAMI**

H. Sâdeddin Arel tarafından terkip edilmiştir ve Hüseyinî perdesi üzerin göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır.<sup>86</sup> Suphi Ezgi’nin tertip ettiği Ruhnevâz makamından bahsederken belirttiğimiz üzere, makam seyir anlayışı

<sup>86</sup> H. Sâdeddin Arel, 300.

düşünülerek tertiplenmemiş, tonalite anlayışı içinde düşünülmüştür. Ayrıca Ezgi'nin düştüğü çelişkiye, makama Hüseyinâşîran'da Kürdî ismini vermeyip Aşkefzâ gibi farklı bir isimle isimlendirdiği için Arel'de düşmüştür. Saydığımız sebeplerden dolayı tarafımızdan uzun uzun değerlendirmeye tutulmamıştır.

### **c- FERAH NÜMÂ MAKAMI**

H. Sâdeddin Arel tarafından terkip edilmiş ve Yegâh perdesi üzerine göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır.<sup>87</sup> Aşkefzâ makamı ile benzer sebeplerden ötürü değerlendirmeye tutulmamıştır.

### **D-ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKAMI VE ŞEDLERİ**

#### **ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKAMI**

Makam önceleri Zengûle ismiyle anılmış, daha sonra Zirgüle ve Zirgüleli Hicaz isimleri kullanılmıştır. Safiyüddin<sup>88</sup>, el-Merâğî<sup>89</sup>, Şîrvânî<sup>90</sup>, Lâdikli<sup>91</sup>, Hızır b. Abdullah<sup>92</sup>, Kırşehirli<sup>93</sup>, Seydî<sup>94</sup> ev Hızır Ağa<sup>95</sup> tarafından oniki makam içinde yer almıştır. Perdeleri ise şöyle verilmiştir:



<sup>87</sup> H. Sâdeddin Arel, 298.

<sup>88</sup> Nuri UYGUN, 92.

<sup>89</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 70.

<sup>90</sup> Bayram AKDOĞAN, 223.

<sup>91</sup> Hakkı TEKİN, 148.

<sup>92</sup> Binnaz Başar ÇELİK, 31.

<sup>93</sup> Ramazan KAMİLOĞLU, 30.

<sup>94</sup> Mithat ARISOY, 26.

<sup>95</sup> Abdülkadir TEKİN, 118.

Seydî makamın kara perdesini Dügâh olarak verip, Hicaz karar verdiğini belirtmekte iken, Kantemiroğlu’da makamın seyrine Dügâh perdesinden başladığını, Kaba Nîm Hicaz perdesine kadar inip Dügâh’ta karar verdiğini belirtir.

Nâsır Dede ise terkîbler arasında bu makamdan bahsederkin “*Rast perdesinden ağaz idüb, Zirgüle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgüle ve Dügâh perdesi bâ‘dehû yine Zirgüle perdesi gösterdikten sonra suûden ve hubûten Hicaz ağaze idüb, karar ider. Bu kudenâ-i müteihhirîn ihtiradır*” şeklinde açıklamada bulunmuştur. Görüldüğü üzere Nâsır Dede zamanına gelindiğinde makam artık eskisi kadar kullanılmamakta, on iki ana makam içinde de sayılmamaktadır. Tanımlar ve diziler göz önüne alındığında biri karar sesi üzerinde Rast, diğeri Hicaz çeşnili iki makam tanımı ortaya konulmaktadır.

Arel ve Ezgi ise makamın karar sesi üzerindeki Hicaz beşlisine tiz tarafta bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle oluştuğunu ifâde etmektedirler. Karar perdesi olarak da Dügâh perdesini vermektedirler.



Arel-Ezgi’nin yukarıda vermiş olduğu dizide güçlü beşinci derece olarak verilmiş, Rast’lı dizide ise güçlü dördüncü derece olarak kullanılmıştır. Daha önce edvârlarda verilen makam tariflerinde Dügâh perdesinde Hicaz ile karar verdiği belirtilse de güçlüsü hakkında herhangi bir ibareye yer verilmemiştir. Makam oluşumundaki isimler göz önüne alındığında Kürdîlihiczakâr içinde Kürdî perdesi olan Hicazkâr makamı olarak tanımlanıyorsa, Zirgüleli Hicaz’ın da içinde Zirgüle perdesi kullanılan Hicaz makamı olarak tanımlanması mantıklı gelmektedir. Zirgüleli

Hicaz makamında fazla eser olmamakla birlikte bu makam diğer Hicaz türleri ile iç içe kullanılmıştır. Cumhuriyet devri öncesi bestelenmiş çok fazla eser olmamakla birlikte olanları incelediğimizde üst üste iki hicaz çeşnişi içeren bir esere rastlanmamış, eserlerde yeden sesi olarak Zircüle perdesi kullanılmış, Hüseyinî perdesinden ziyâde Nevâ perdesi üzerinde Bûselik ve Rast'lı kalışlarla vurgulanmıştır. Rast kararlı dizide bestelenmiş herhangi bir eser de bulunamamıştır.

### **a- ŞEDARABAN MAKAMI**

Şedaraban makamının tarifine geçmedne evvel Şedaraban makamına kaynaklık etmesi sebebiyle Araban makamından bahsetmek istiyoruz. Araban makamı ile ilgili ilk tarife Hızır Ağa'nın Mûsikî risâlesinde rastlamaktayız. Hızır Ağa Araban makamını: “*Arabân oldur ki nevâ gösterüp nîm hisâr ile inüp evc ve gerdâniye gösterüp gerdâniyeden dahî yine evc ve hisâr-ı nimeyn göstere ve nevâ perdesinde karar ide.*”<sup>96</sup> Abdülbâkî Nâsır Dede ise “*Gerdâniye perdesinde Hicaz ağaze idüb Uşşak karar ider. Bayâtî ve Acem ve Evc perdesi dahî müsta'meldir. Bu terkîb-i dil-pezîr dahî müteahhirîn-i selef ihtirâi olması câizdir.*”<sup>97</sup> Hâşim Bey edvârında ise Araban makamının tarifi yapılmamakla birlikte Bayâtîaraban makamı tanımlanırken “*İbtidâ gerdâniye, muhayyer, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, evc, şûrî, nevâ'ya inüb, nevadan gerdâniye göstererek âdetâ bayâtî kararı gibi düğâhta karar eder*” şeklinde bir tanım yapmıştır. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Araban makamı olarak tarif ettiği makamın aslandı Bayâtîaraban makamı olduğu verilen tanımlardan anlaşılmaktadır.

Bu tanımlar ve eserler ışığında Araban makamını Nevâ perdesi üzerinde yapılan Hümâyün makamı olarak tanımlamak mümkündür. Hümâyün makamından farkı Araban hicazının ikinci derecesinin daha pest, üçüncü derecesinin ise daha dik olmasıdır. Bu makam tek başına kullanılmak yerine genellikle Bayati ile biten şekli

---

<sup>96</sup> Abdülkadir TEKİN, 112.

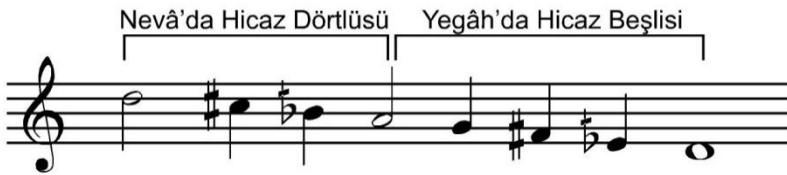
<sup>97</sup> Fatma Adile AKSU, 178.



olan Bayâtîaraban makamı ve şeddedilerek kullanılan şekli Şedaraban makamlarının içinde kullanılmıştır.

Şedaraban makamı Nâsır Dede tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “*Hüzzam bâ‘dehû Nihâvend ağaz idüb Rast perdesinden Yegâh perdesine dek Hicaz karar ider. Bu müteahhirîn ihtirâi olması münâsibdir*”. Hâşim Bey ise “*İbtidâ hicaz, nevâ, evc, şûrî ile gerdâniye-muhayyer basıp tekrar nevâ’ya kadar inüb, ba‘dehû nevâ, çargâh, kürdî, dügâh, rast, irak, aşiran ile yegâh’da karar ider. .Bu makama alafranga’da sol minör ta‘bir ederler*”. Nâsır Dede’nin Hüzzam olarak tabir ettiği zannımızca Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisidir. Gerek Hâşim Bey gerekse Nâsır Dede’nin yaptığı tanımlara göre Nevâ perdesi üzerinde Hümâyün makamı yapıp, Yegâh perdesi üzerinde Hümâyün makamı ile karar verilirse Şedaraban makamı tamamlanmış olur. Makamın giriş bölümünde Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyün, karara doğru gönderken ise Yegâh perdesi üzerindeki Hümâyün makamı özellikleri kullanılır. Karara giderken Rast perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi yapılması Yegâh perdesi üzerindeki Hümâyün makamından kaynaklanmaktadır.

Arel ve Ezgi Şedaraban makamını Hicaz Zirgüle Makamının Yegâh perdesindeki şeddi olarak tanımlarken<sup>98</sup>, makamın inici olduğunu belirterek diziyi şu şekilde vermişlerdir.



İsmail Hakkı Özkan da Arel ve Ezgi ile aynı tarifi yapıp diziyi verdikten sonra “*Şeddi Arabân makamı eski nazariyat kitaplarında “Yerinde Nev’eser makamının*

<sup>98</sup> H. Sâdeddin AREL, 312; Suphi EZGİ, I, 248.

icrasından sonra Yegâh perdesinde Zirgüleli Hicaz'la karar vermektedir diye tarif etmiştir. Bu tarif makamı mürekkeb gösterir. Elimizde bulunan Şeddi Arabân makamındaki eserler incelenirse görülür ki NNevâ perdesi üzerinde yarım karar yapıldıktan sonra Rast perdesine Nikriz çeşnisi ile düşülür. Dügâh perdesi önemini kaybetmiştir. Nevâ perdesindeki Hicaz çeşnisinden sonra Rast perdesindeki birbirine eklenirse, bu Neveser makamı olur.<sup>99</sup> Eski tarifler bu bakımdan doğru görülür.<sup>100</sup> şeklinde bir not düşerek makamın aslında şed değil, mürekkeb bir makam olduğunu belirtmiştir.

Eserler üzerinde yaptığımız incelemede Arel-Ezgi'nin verdiği dizi ile eserlerin seyri arasında bağlantı bulunmamaktadır. Dörtlü ve beşlinin birleşim yeri olan Dügâh perdesi seyri içinde kalış olarak çok az kullanılmış, bunun yerine Rast perdesi üzerinde Bûselik ve Nikriz'li kalışlar sık sık görülmüştür. Makam seyrinde üst üste iki hicaz çeşnisinin varlığı saptanamamıştır Tanımlar ve eserler aşağıda makamın Zirgüleli Hicaz'ın şeddi olmadığı, Araban makamından kaynaklanan bir makma olduğu –isminden de açıkça anlaşılacağı üzere- ortaya çıkmaktadır.

## b- SÛZİDİL MAKAMI

Sûzidil makamı ile ilgili ilk bilgilere Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk*’inde rastlamaktayız. Nâsır Dede Sûzidil makamını “*Hüseynî perdesinden ağaz idüb, Hisâr ve Evc ve Gerdâniye perdesini su ‘ûden ve hubûten Hisâr güne seyrden sonra Bûselik şeklinde Dügâh perdesine hubût idüb Zirgüle perdesi ile Aşîran perdesine dek Hicaz karâr ider. Ve Evc ve Gerdâniyye perdesini seyrdede Hüseynî perdesinden Muhayyer perdesine dek su ‘ûden ve hubûten Hicaz ağazesi kaidesindedir. Bu terkîb-i dil-bend Ser-Musâhib-i Hazret-i Şehriyârî Halîm Ağa'nın ihtirâdır.*”<sup>101</sup> Hâşim Bey ise benzer perdeleri kullanarak “*İbtidâ hisâr, hüseyinî, şehnâz, muhayyer gösterib ba‘dehû*

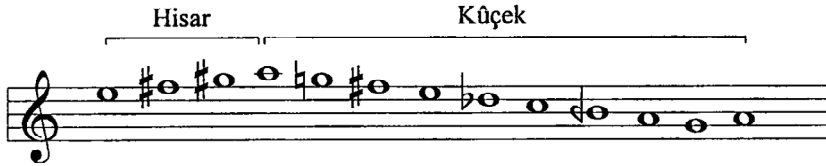
<sup>99</sup> Neveser makamı Hammamizâde İsmail Dede tarafından terki edilmış bir makamdır. Makam Araban makamı gibi seyre Nevâ üzerinde Hümâyün makamı ile başlayıp karar perdesi olan Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi ile karar vermektedir. Bu makamdaki eserler incelendiğinde bazı eserlerin Rast perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar verdiği de görülmüştür. Dolayısıyla Şedaraban makamı ile akraba makam sayılabilir.

<sup>100</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, 277.

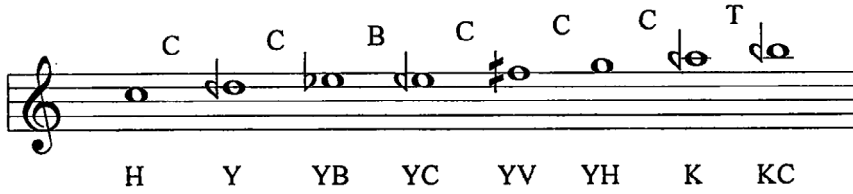
<sup>101</sup> Fatma Adile AKSU, 180.

acem, hüseyinî, hisâr, çargâh, segâh, düğâh, zirgüle ile aşıranda karar ider” şeklinde makamı tanımlamıştır. Bu tanımlardan öncelikle makamın III. Selîm devri mûsikîşinaslarından Abdülhalim Ağa (ö.1802) tarafından terki edildiğini öğrenmekteyiz. Ayrıca her iki tanımda da makamın öncelikle Hisar makamı seyri yapıp, ardından Bûselik çeşnisi ile Düğâh perdesine inip Hisâr-Bûselik makamını tamamladıktan sonra, Hüseyinî Aşîran perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verdiği görülmektedir.

Hisar makamı kadîm makamlardan olup Merâgî, Şirvânî, Ladikli Mehmed Çelebi tarafından 24 şu‘be içinde zikredilirken, Seydî ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf tarafından 7 âvâze içinde değerlendirilmiştir.



Hisar makamı ile ilgili verilen dizilere bakıldığında fikir birliğine rastlamak mümkün değildir. Hızır b. Abdullah<sup>102</sup> ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf<sup>103</sup> şeklinde bir dizi kullanırken; Merâgî<sup>104</sup> ve Lâdikli<sup>105</sup> perdelerini vermektedir.



XVI. yy.’dan itibaren tanımların bugünkü Hisâr makamı perde ve dizisine benzemeye başladığı görülür. Seydî<sup>106</sup> ile Hızır Ağa<sup>107</sup> makamın öncelikle Hüseyinî

<sup>102</sup> Binnaz Başar ÇELİK, 58.

<sup>103</sup> Ramazan KAMILOĞLU, 36.

<sup>104</sup> Ubeydullah SEZİKLİ, 76.

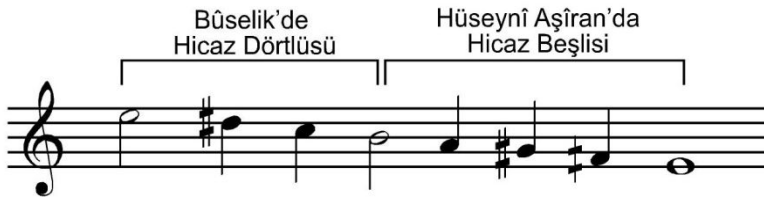
<sup>105</sup> Hakkı TEKİN, 165.

<sup>106</sup> Mithat ARISOY, 33.

<sup>107</sup> Abdülkadir TEKİN, 112.

perdesi üzerinde Hicaz seyredip, Hüseyinî ile karar verdiğini belirtmektedirler. Kantemiroğlu'nda bu tarif daha açık görülmektedir. Kantemiroğlu makamın seyrini şu şekilde anlatmaktadır: *“Hisar makamı, kendi perdesinden daha ince sesli perdelerde hareket ederken, Şehnâz perdesiyle çok iyi uyuşur; öyle ki, Şehnâz’sız Hisâr makamı olmaz denilebilir. İnce sesli perdelerden kalın seslilere doğru inerken, Muhayyer’den sonra Şehnâz perdesine basar, oradan Gerdâniye’yi atlayıp Evc’e, Evc’den Hüseyinî’ye, Hüseyinî’den kendi perdesine, kendi perdesinden, Nevâ’yı atlayıp, birdenbire Çargâh perdesine düşer, oradan da, tam perde ile (segâh’la) Dügâh’a karar vermeye gelir. Bu makam gayet dar bir makamdır ve pek az terkibe mâliktir. Bu makamda çok az eser bestelenmiştir: Bir peşrev, bir semâî, birkaç da beste vardır; bestelerin seslendiriliş hareketlerini, nağmelerinin edâsı birbirinden ayırt etmek de bayağı güçtür”*.<sup>108</sup>

Hisar-Bûselik makamını ise Hâşim Bey Edvârî'nda görmekteyiz. Hâşim Bey Hisâr makamı yapıp Bûselik ile Dügâh perdesinde karar verilmekle makamın icra edildiğini belirtmektedir.<sup>109</sup> Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere Hisar makamı gerek Hisar-Bûselik, gerekse Sûzidil makamına kaynaklık etmiştir. Hisar makamından Hisâr-Bûselik, Hisâr-Bûselik makamından da Sûzidil makamı doğmuştur. Arel-Ezgi sisteminde ise Sûzidil makamı Zirgüleli Hicaz makamının Hüseyinî Aşîran perdesindeki şeddi olarak tanımlanmıştır.<sup>110</sup> İnci bir makam olduğu belirtilen makamın dizisi şu şekilde verilmiştir.



<sup>108</sup> Yalçın TURA, 79.

<sup>109</sup> Ahmet Gürsel TIRIŞKAN, 31.

<sup>110</sup> H. Sâdeddin AREL, 312, Suphi EZGİ, I, 246.

Sûzidil makamındaki eserler incelendiğinde makamın seyre Hüseyinî perdesi üzerindeki Hümâyün makamı ile başladığı görülürken, Arel ve Ezgi'nin verdiği dizi de tiz durak üzerindeki bu bölüm gösterilmemiştir. Ayrıca makamın bir başka karakteristiği Hisar-Bûselik makamının Dügâh perdesi üzerindeki Bûselik kısmı da bu dizi ve tanım içinde yer almamaktadır. İsmail Hakkı Özkan bahsedilen bu iki önemli özelliği göstermek için üç farklı dizi daha vermiştir.<sup>111</sup>

Bu açıklamaların ışığında makamın Zirgüleli Hicaz makamı ile ilişkisi bulunmadığı, şed değil, birleşik, Hisar makamından kaynaklanan bir makam olduğu ortaya çıkmaktadır.

### c- EVCÂRÂ MAKAMI

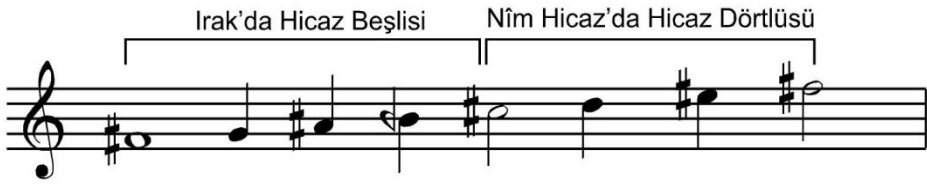
III. Selîm tarafından terkîb edilen Evcârâ makamı hakkında Abdülkadir Nâsır Dede'nin edvârında şu tanıma rastlamaktayız: *“Evc perdesinden ağaz idüb Acem perdesi andan yine Evc perdesinden Şehnâz ve Muhayyer perdesine dek su'ûdan ve hübûtan seyreden sonra Evc perdesinden Sabâ perdesine dek Hicaz ağaze, ba'dehû Saba perdesini Segâh perdesine ittisal ile Segâh perdesinden dahî Irak perdesine dek yine Hicaz ağaze idüb karar ider. Bu terkîb-i dil-pezîr dahî yeni sâhib-i ihtirâi makam-ı Sûz-i dilârâ o kân-ı hünerin ihtirâidir.”*<sup>112</sup> Hâşim Bey ise Evc makamının hemen ardından Evcâra makamını vermiş ve *“İbtidâ acem ile evc perdesini gösterip şehnâz, muhayyer basarak evc, acem, nevâ, hicaz, segâh, kürdî ile dügâh açmaksızın rast ile irak'da karar eder.”* şeklinde tanımlamıştır.

Evcârâ makamında bestelenen eserler incelendiğinde ise makamın seyre Evc makamı yapıyormuşçasına Evc perdesi üzerindeki Segâh çeşnisi ile başladığı, arada Nim Şehnâz perdesi kullanmak suretiyle Müstear makamı yapıldığı, fakat hemen ardından Gerdâniye perdesini vurgunlamak suretiyle tekrar tekrar Evc makamı içinde

<sup>111</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, 273-274.

<sup>112</sup> Fatma Adile AKSU, 178.

olduğunun hissettirildiği görülmektedir.<sup>113</sup> Nim Hicaz perdesi üzerine Evc üzerindeki Segâh'ın pest bölgeye genişlemesi olan Hicaz çeşnisi ile kalışlar yapılmaktadır. Makam karara giderken Irak perdesi üzerindeki Hicaz makamı ağırlığını koymaya başlar ve bu makamın özellikleri karar bölgesi seyrinde görülür. Evcârâ makamında görülen Nim Hicaz perdesi üzerinde Uşşak Irak perdesi üzerindeki Hicaz'ın Uzzal makamı olarak kullanılmasından, Segâh perdesi üzerindeki Rast Irak perdesi üzerindeki Hicaz makamından doğmaktadır.



Arel Evcârâ makamını Zırgüleli Hicaz makamının Irak perdesine şeddi olarak tanımlamıştır.

Suphi Ezgi ise bu tanıma ilaveten Şehnâz makamının Irak perdesi üzerine şeddi olarak ikinci bir dizi vermiştir.<sup>114</sup>



Suphi Ezgi'nin verdiği dizide Evc perdesi üzerindeki yapı Müstear çeşnisi iken Ezgi tarafından Bûselik çeşnisi olarak verilmiştir. Bu karışıklık makamın şehnâz makamı ile karıştırılmasına yol açmıştır. Evcârâ eserlerde Evc perdesi üzerinde hiç Segâh

<sup>113</sup> Bazı eserlerde Müstear'ın hiç yapılmadığı bile görülmüştür. Meselâ: Lâtif Ağa'nın Şarkısı: "Açıldı sineme bir tâze yâre", Hacı Fâik Bey'in Şarkısı: "Aldı el dengülşen-i bâd-ı hazân", Dede Efendi'nin Şarkısı "Bir letâfelli hevâ kim" bunlardan sadece birkaçıdır. Hatta İsmail Dede Evcârâ'nın Evc makamından kaynaklanan bir makam olduğunu yukarıda ismini verdiğimiz şarkısında kararı Irak üzerinde Segâh çeşnisi ile vererek açık bir şekilde göstermiştir.

<sup>114</sup> Suphi EZGİ, I, 250.

çeşnisi yapmadan sürekli olarak Müstear çeşnisi kullanılırsa Şehnâz makamı intibâi oluştuğu doğrudur. Küçük Mehmed Ağa'nın Yürüksemâî'i "*Sâkî çekemem va'z-ı zarîfâneyi boş ko*" ve Dilhayat Kalfa'nın Peşrev'i buna örnek olarak verilebilir. Fakat diğer Evcârâ eserler incelendiğinde bu eser dışında Evc perdesi üzerinde Segâh çeşnisi kullanmadan sadece Müstear yapıldığı görülmemiştir. Müstear'ın ardından da muhakkak Segâh çeşnisi kullanılmıştır.

İsmail Hakkı Özkan makamın her ne kadar şed makam olarak kabul edildiğini söylese de, Evc perdesi üzerinde ana diziye yabancı iki çeşni bulunduğunu (Müstear ve eksik Ferahnak beşlisi), bu çeşnilerin açıklamasının ana dizi ile mümkün olmadığını, bu sebeple makamın mürekkeb makam sayılması gerektiğini belirtir.<sup>115</sup>

Görüldüğü üzere Arel'in verdiği tanım ve dizide Evc makamı ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Hatta makamın karakteri olan Evc üzerindeki Segâh ve müstear dizide hiç gözükmemektedir. Fakat eserler incelendiğinde makamın Evc makamı gibi seyredip, Irak üzerinde Hicaz ile karar verdiği açıktır. Dolayısıyla makamın Zırgüleli Hicaz'ın şeddi olmak gibi bir durumu söz konusu değildir.

#### **d- ZİRGÜLELİ SÛZNÂK MAKAMI**

Sûznâk makamı ile ilgili en eski iki tarifi Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey'de görmekteyiz. Bu da makamın Evcârâ, Sûzidil makamları gibi III. Selîm devrinde terkîb edildiği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Nâsır Dede makamı şu şekilde tanımlar: "*Hüzzam ağaze idüb, karargâhı olan Segâh perdesine geldikde, Çargâh perdesinden, Rast perdesine dek, Hicaz ağaze idüb, karar ider. Bu terkîb manzûrumuz olan edvârlarda görülmüştür. Ve te'liflerde dahî mesmû' değildir. Câiz oldur ki, bu dahî nev ihtira' ola.*"<sup>116</sup> Nâsır Dede ayrıca makamın bazı mûsikîşinaslar

<sup>115</sup> İsmail Hakkı ÖZKAN, 270.

<sup>116</sup> Fatma Adile AKSU, 195-196.

tarafından Hisârek terk^biine benzetildiği ama edvârlarda yapılan araştırmada böyle bir benzerliğin söz konusu olmadığını belirtir.

Hâşim Bey ise “İbtidâ çargâh, nevâ, şûrî, evç, gerdâniye ile muhayyere kadar çıkıp, ba‘de sünbüle basarak dönüp yine perde perde şûrî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh açarak zirgüle basmayarak rast’ta karar eder.”<sup>117</sup> şeklinde tanımlamıştır.

Nâsır Dede ve Hâşim Bey’in verdiği makam seyirlerinde Nevâ üzerindeki kısım aynı olmakla birlikte Nâsır Dede kararı Rast perdesi üzerinde Hicaz’lı verirken, Hâşim Bey Zirgüle perdesinin basılmaması gerektiğini belirterek Rast perdesi üzerinde Rast’lı kalınması gerektiğini ifade etmiştir.

İncelenen eserlerde de bu ikilem görülmektedir. Makam adı Sûznâk verilmeyle birlikte eserlerin çoğu Zirgüle perdesi kullanarak karar vermektedir. Makam seyri içinde karar perdesi üzerinde Rast ve Hicaz’ın beraber kullanıldığı eserler de mevcuttur. Eserlerin başlıklarında Zirgüleli Sûznâk yerine kısaca Sûznâk kullanıldığı görülmektedir. Makam isimlendirmesi açısından bakıldığında Rast’lı karar verene Sûznâk, Zirgüle perdesini kullanıp Hicaz’hı karar verene ise Zirgüleli Sûznâk denmesi mantıklı görülmektedir.

Arel ve Ezgi bu makamı Zirgüleli Hicaz makamının Rast perdesi üzerine şeddi olarak tanımlamıştır ve aşağıdaki diziyi vermişlerdir:



<sup>117</sup> Ahmet Gürsel TIRIŞKAN, 22.



Sûznâk makamı ise her iki nazariyatçı tarafından basit makam kategorisinde yer almış, dizi olarak da kullanılmıştır.<sup>118</sup>



Sûznâk ve Zirgüleli Sûznâk makamındaki eserler incelendiğinde Sûznâk makamının karar sesi üzerinde Rast ve 5. derecesi üzerinde Hümayundan meydana gelen bir makam olduğu görülmektedir. Makamın seyrine 5. derecesi üzerindeki Hümayun ile başlanıp, karar sesi üzerindeki Rast ile karar verilir. Makamın kararına doğru gidilirken karar sesi üzerindeki Rast ağırlık kazanır, dolayısıyla Rast makamına ait özellikler seyre ağırlığını koyar. Eğer karar verirken 2. dereceyi altere edip Zirgüle perdesi haline getirirsek makam Zirgüleli Sûznâk adını alır. Zirgüleli Sûznâk makamı adından da anlaşılacağı üzere Sûznâk makamının Zirgüle perdesi kullanılarak karar vermesinden doğan bir makamdır, Zirgüleli Hicaz makamının şeddi olması söz konusu değildir.

## E- SEGÂH MAKAMI VE ŞEDLERİ

### SEGÂH MAKAMI

Arel-Ezgi sisteminde sistemin iki kurucusu Segâh makamı hakkında değişik görüşlere sâhiptirler. Arel Segâh makamını şöyle tarif etmiştir: “*Segâh beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsünün katılmasından doğmuştur.*”<sup>119</sup>

<sup>118</sup> H. Sâdeddin AREL, 57.

<sup>119</sup> H. Sâdetin AREL, 293.



Dr. Suphi Ezgi ise, Segâh makamını evvelâ basit makamlar içinde kabul etmiş iken<sup>120</sup>, sonra bu görüşün yanlış olduğunu açıklamıştır.

Dr. Ezgiye göre Segâh makamının iki türlü dizisi vardır.

1. Birinci Segâh makamı dizisi Arel ile ittifâken “Segâh beşlisi ile Hicaz dörtlüsünün birleşmesi”; ilâveten “Segâh dörtlüsü ile Ferahnâk beşlisinin birleşmesi” sonucu meydana gelmiştir.



2. İkinci dizi ise, Rast perdesine göçürülmüş Yegâh dizisi ile yine tizde bir Hicaz dörtlüsünün birleşmesinden doğmuştur.



<sup>120</sup> Suphi EZGİ, I, 87.



olduğunu söylememiz hiç de yanlış olmayacaktır.

Segâh makamının karar perdesi Segâh, güçlüsü Nevâ perdesidir. Çıkıcı bir seyir izleyen Segâh seyre durak ve civarından başlar. Yegâh'ın üçüncü derecesinde kalınması sonucu oluştuğundan üçüncü derece olan Segâh'ı kuvvetlendirmek için Kürdî perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

### **a- HEFTGÂH MAKAMI**

Makam H. Sâdeddin Arel tarafından tertib edilmiş ve Segâh makamının Nîm Hicaz perdesine şeddi olarak tanımlanmıştır. Arel diğer şed tanımını yaparak tertip ettiği makamlarda düştüğü yanlışa burada da düşmüş, makama Nîm Hicaz'da Segâh yerine Heftgâh ismini vermiştir. Ayrıca Heftgâh makamı Arel'in verdiği Segâh makamı dizisi ile de farklılıklar göstermektedir. Heftgâh makamının dizisi Suphi Ezgi'nin verdiği 1. Tip diziyeye benzemektedir. Yani karar sesi üzerinde Segâh dörtlüsü ve Nîm Şehnâz perdesi üzerinde Segâh veya Ferahnâk beşlisinden oluşmaktadır. Arel'in verdiği Segâh makamı dizisinde ise karar sesi üzerinde Segâh beşlisi, beşinci derece üzerinde ise Hicaz dörtlüsü bulunmaktadır. Bestelediği Heftgâh eserlerde Nîm Şehnâz perdesi üzerinde Hicaz çeşnisine rastlanmamıştır.

Görüldüğü üzere makaman Segâh makamı ile gerek dizi, gerekse seyir yönündne benzerliği bulunmamakta, dolayısıyla Segâh makamının şeddi olması mümkün görünmemektedir. Zaten Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucularından sadece Arel bu makamı şed makam olarak vermiş, Ezgi ise bu makamdaki bahsetmemiştir.

## **SONUÇ**

Arel sistemi tarafından ortaya konulan “Şed Makam” anlayışı ve şed olarak verdikleri makamlar üzerinde yaptığımız inceleme sonucunda:

- Şed makam olarak ortaya konulan makamların, şeddi olduğu iddia edilen makamlar ile seyir benzerliği bulunmamaktadır. Makam anlayışının en

önemli özelliği olan seyir, sistem kurucuları tarafından göz ardı edilmiş, tamamen tonal bir anlayışla makamlara sekiz sestem oluşan bir dizi olarak bakılmıştır.

- Şed olduğu iddia edilen makamların tümü mürekkeb (birleşik) makamdır. Arel sisteminin takipçilerinden İsmail Hakkı Özkan her ne kadar söz konusu makamların şed olduğunu kabul etse de, makamların bazılarını ayrıca mürekkeb olarak da değerlendirmiş ve birden fazla dizi ile izah etmeye çalışmıştır.
- Arel tarafından şed makamlara farklı isimler konulmasının yanlış olduğu söylenirken, kendisi ile çelişir biçimde gerek Ezgi gerekse Arel terkipleri şed makamlara farklı isimler vermişlerdir.
- Şed kavramı Safiyüddin tarafından makam manasında kullanılmış ise de, kendisinden sonra tabakat kavramının yerini alarak aktarım (transposition) anlamında kullanılmıştır. Şeddin tamamen icra ile ilgili bir husus olduğu Kantemiroğlu gibi nazariyeciler tarafından özellikle belirtilmiştir.
- Edvârlar incelendiğinde şed makam adı altında bir sınıflandırma mevcut değildir. Makamlar ana makamlar, avaze, şu‘be ve terkîbler adı altında sınıflandırılmışlardır.
- Şed makamların dışında başka perdelere aktarım sayesinde doğan diziler neden farklı makamlar adlarıyla adlandırılmamıştır? Bu konu cevaplandırılmamış, sadece 14 makam şed olarak değerlendirilmiştir.
- Sultâniyegâh Makamı’nı terkipleri eden İsmail Dede, Kürdîlihiczâkâr makamını terkipleri eden Hacı Ârif Bey, Sûzidil Makamını terkipleri eden Abdülhalim Ağa ve Evcârâ makamını terkipleri eden Sultan III. Selîm Han elbette makam bilgileri tartışılmayacak seviyede musikişinaslardır. Terkipleri ettikleri makamların asılları olarak iddia edilen makamları da son derece iyi bilip o makamlarda eserler vermişlerdir. Bu mûsikîşinasların terkipleri ettikleri ve eserler verdikleri makamları sadece bir perde aktarımı saymak,

onların makam, seyir, genel olarak mûsikî bilgilerine karşı haksızlık etmek olur.

- Kısaca söylemek gerekirse Türk mûsikisinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavram yoktur. Çeşitli akortlara (perdelerin nisbî perstlik ve tizliği) tâbî olan aktarılmış icra vardır (meselâ, Dügâh perdesi yerine Hüseyinî-aşîrân perdesinde karar veren Uşşak makamı). Farklı bir perdeden icra edilen makam, seyir özelliğini koruduğu sürece farklı bir makam olarak değerlendirilmez, dolayısıyla adı değişmez. Adı değişiyorsa seyri değişiyor demektir; seyri değişiyorsa zaten aktarma sayılmaz. Bolâhenk ney ile çaldığınız Tanburî İsak’ın Bûselik Peşrevini, Süpürde ney ile çalacak olursanız Peşrev yine Tanburî İsak’ın Bûselik Peşrevi olacak, Tanburî İsak’ın Nihâvend Peşrevi olmayacaktır.

#### **KAYNAKÇA**

**AKDOĞAN**, Bayram, Fethullah Şirvânî ve “Mecelletu'n- fi'l-Mûsika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, ‘Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996.

**AKSU**, Fatma Adile, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk ü Tahkîk, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988.

**AREL**, H. Sâdeddin, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

**ARISOY**, Mithat, Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

**BAŞAR ÇELİK**, Binnaz, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvar’ında Makamlar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2001.

**ÇAKIR**, Ahmet, Alişah Hacıbüke’nin Mukaddimetü’l-Usûl Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 1999.

**ERGUNER**, Süleyman, Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

**EZGİ**, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul 1940.

**KAMILOĞLU**, Ramazan, Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizâmeddin ibn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya 1998.

**KARADENİZ**, Ekrem, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası yayınları 238, Sanat dizisi 37, Ankara 1984.

**KAYGUSUZ**, Nermin, *Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekamül dersleri: Muallim İsmail Hakkı Bey'in hayatı, sanatçı kişiliği, musiki tekamül dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.

**ÖZKAN**, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayıncılık, İstanbul 2010.

**PEKŞEN**, Ahmet, Zeynü`L-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.

**SEZİKLİ**, Ubeydullah, Kırşehrîli Nizâmeddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.

**SEZİKLİ**, Ubeydullah, Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2007.

**TANRIKORUR**, Cinuçen, basılmamış Ud Metodu.

**TEKİN**, Abdülkadir, Hızır Ağa'nın "*Mûsikî Risâlesi*" isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003.

**TEKİN**, Hakkı, "*Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*", Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999.

**TIRIŞKAN**, Ahmet Gürsel, Haşim Bey Edvârı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.

**TURA**, Yalçın, “*Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I.

**TURA**, Yalçın, *Türk Mûsikîsi'nin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998.

**UYGUN**, M. Nuri, Kadızade Tirevi Ve Mûsiki Risalesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990.

**UYGUN**, M. Nuri, *Safiyüddün Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.

**WRIGHT**, Owen, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Oxford University Press 1978.